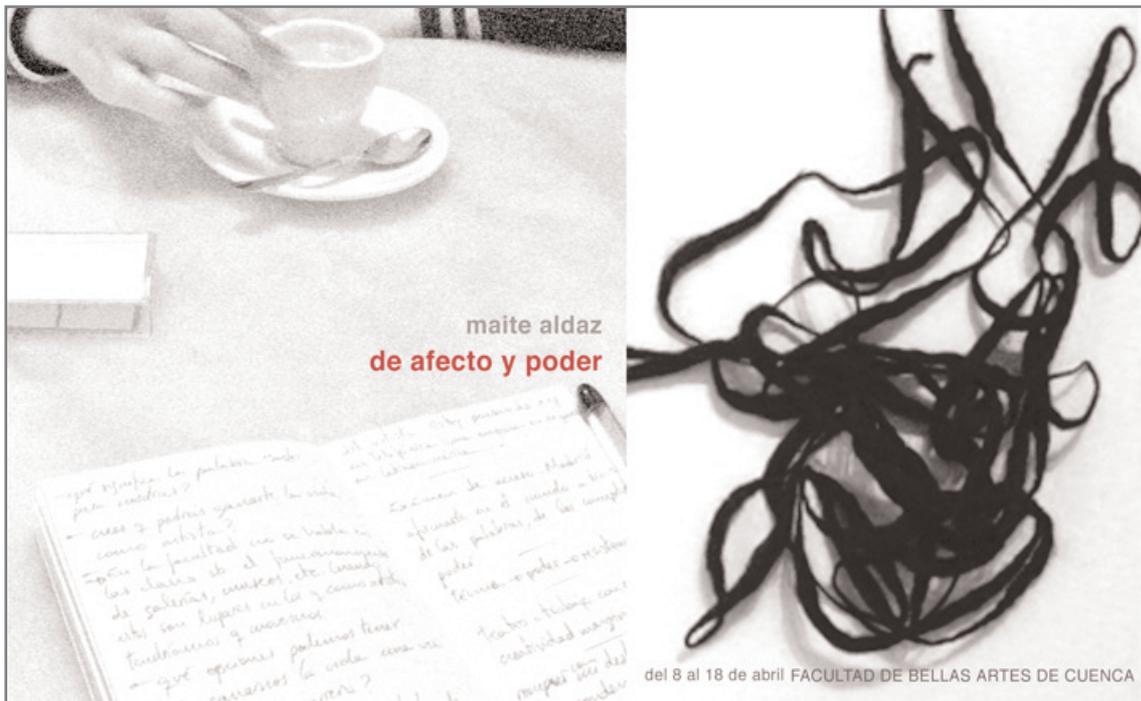


Breves apuntes sobre la exposición De afecto y poder, de Maite Aldaz, seguidos de una entrevista a la autora

por Juan Pedro García del Campo

Brecht solía protestar contra las lecturas simplistas del famoso efecto de distanciamiento. Las obras teatrales –representación de situaciones en las que los humanos se mueven y se relacionan- cuentan como con uno de sus elementos fundamentales con la vivencia del público, que (se) reconoce (en) la pieza como (en) un remedo de realidad que le interpelara y, por eso, suelen inducir una identificación emocional que naturaliza lo representado y que, así, pone fuera de lugar su consideración crítica.

Frente a los mecanismos que priman la identificación, Brecht reclamaba la práctica del distanciamiento: la representación teatral sólo puede generar efectos críticos si construye una distancia que permita una mirada no naturalizada que, por ello, sea capaz de descubrir relaciones y de problematizarlas. Si la identificación induce naturalización emocional del mundo, el distanciamiento puede inducir reflexión y conocimiento y, así, abrir posibilidades de aprendizaje y actuación transformadora; por eso el teatro brechtiano, para producir el efecto de distanciamiento, abomina de las representaciones “emocionales” en las que los actores se empeñan en “vivir” la ficción que representan y, por contra, trabaja en la visibilización de tramas relacionales: por eso el trabajo de los actores no debe pensarse como recreación de un *carácter* sino como construcción de un *gestus*.



El efecto de distanciamiento busca la mirada crítica y, por eso, es crítico con las dramaturgias que cifran su objetivo en la expresión de una invariante antropológica y –como su correlato- en la conquista de lo que llamaremos “mirada artística”. Pero eso, se indignaba Brecht, ni suprime el trabajo del artista ni excluye la emoción: pocas cosas hay tan emocionantes –y emotivas- como el conocimiento crítico; pocas tan auténticamente teatrales y/o artísticas como el trabajo que no quiere ser *puramente* teatral (y/o artístico).

De afecto y poder, la exposición que Maite Aldaz ha montado en Cuenca, se coloca –así me lo parece- en una perspectiva brechtiana.

Con materiales simples (aquellos de que está hecha la cotidianeidad: fragmentos de corteza de árbol, trozos de papel...) Maite Aldaz sitúa en el espacio que queda así trazado como espacio de sentido una serie de retratos que, de igual modo, muestran y señalan la matriz relacional de la identidad y algunos de los muy materiales ejes desde los que las identidades se articulan. Retratos en un espacio que con lo simple forma lo complejo. Lanas que se hacen caminos y –como continuación de ellos- barrotes que dan forma al espacio: que conforman un recorrido y, también, que lo rompen generando prisiones y obstáculos; papel que se configura como manifiesto siendo soporte de imágenes y palabras: vidas en la economía del poder y los afectos.

Los personajes “retratados”, los *dramatis personae* de la exposición, individualmente y en conjunto, dan cuerpo a un espacio del que han sido borradas buena parte de las referencias habituales de la producción artística. No se encontrarán en la sala ni universales “antropológicos” ni sobreentendidos “estéticos” sino, antes al contrario, desfundamentación del juicio ideológico que entiende lo artístico como trasunto de la belleza (armonía y normalidad/normalización semántica) y lo personal como naturalidad de una voluntad que creara horizontes y mundos. Aunque los “retratos” que componen la exposición están dispuestos uno tras otro (como uno tras otro se colocan los escaparates de una calle comercial)... la autora consigue trazar una relación que rompe con la mera sucesión del aparecer y que, por ello, impide la reducción de la mirada a contemplación de individualidades: si la mirada busca la afabilidad del espectáculo, se encuentra en un espacio escénico (porque así está construida la exposición, como una escena en la que se pusiera a la vista una parcela de realidad a la que se exige mirar) especialmente incómodo ante el que no es posible la simple contemplación ni cabe adoptar la actitud de quien mira escaparates. La mirada se encuentra interpelada (o provocada) como si a cada paso le fuera exigido detenerse o huir: el trabajo de Maite Aldaz ha conseguido, además, que ninguno de los “retratos” que forman parte de la exposición pueda ser visto como naturalización o singularización de algún absoluto y, así, presenta cada uno de los personajes desde la evidencia de un ser-productos que, al mismo tiempo, desaloja la naturalidad del ser-mercancía que, en el espectáculo, cierta práctica del arte induce.



Individualidades construidas por relaciones estructurales que, a su vez, dan forma a una estructuración de relaciones en la que cada individualidad ocupa un espacio en el que cobra sentido al margen de cualquier pretensión de subjetividad fundante: composición (“mecánica” y/o “dialéctica”) de necesidades y sometimientos, de rebeldías y potencias.

Espacio escénico construido como un campo de fuerza en el que el afecto y el poder juegan y se entrecruzan. Emoción del trabajo que busca el conocimiento. Emoción ante el trabajo que busca el conocimiento.

ENTREVISTA A MAITE ALDAZ

¿Por qué tu exposición lleva por título “de afecto y poder”? ¿Qué preocupación o qué tipo de mirada es esa que se articula en un trabajo que declara que el afecto y el poder son su objeto de investigación?

Pienso que nuestro hacer en el mundo no puede entenderse separado del afecto, continuamente buscamos un espacio de relaciones, un lugar en el que habitar dentro del territorio social, en el que poder desarrollarnos como sujetos, y lo hacemos afectivamente, a través de mecanismos de identificación que van conformando nuestra identidad. La identidad es algo complejo y abierto, sometido a cambios, que se conforma en y por el lenguaje, en y por la representación. En el capitalismo, ese lenguaje y esa representación son producidos y repetidos hasta la saciedad creando modelos identitarios útiles para una sociedad claramente jerarquizada y asentada en relaciones de dominación.



Titular el trabajo de afecto y poder supone, entonces, admitir que nuestra subjetividad está atravesada por estas categorías. Supone también una mirada hacia los lugares pequeños -en los que parece que nada se juega porque lo que verdaderamente importa está fuera de nuestro alcance- para indagar en la reproducción de situaciones y de haceres que llevamos con nosotras como parte que conforma nuestra identidad. Es por tanto también una reflexión necesaria que se apunta desde lo más personal como lugar en el que se reproducen conductas de dominación y por tanto es un llamamiento a la reflexión sobre nuestro propio hacer en el mundo.

Es una mirada crítica a la reproducción de relaciones de dominación también desde la perspectiva del dominado que participa activamente en tanto que se identifica con “su” lugar en el mundo.

Me interesaba contextualizar, situar los retratos pero también proyectar una mirada crítica que cuestionara el hacer de cada persona y en este sentido introducir huecos, presentar subjetividades porosas que permitan nuestra acción transformadora.

¿Y por qué has enfrentado ese trabajo a partir de la construcción de “retratos”?

En realidad no he enfrentado este trabajo a partir de la construcción de retratos, ha sido más bien al contrario, a partir de la construcción de retratos se ha hecho posible este trabajo. No hay una idea *a priori* a la que dar forma, sino un proceso de trabajo en el que se hace posible seguir insistiendo.

La propuesta de los retratos partía de una premisa general: situar en el punto de mira a la clase trabajadora de nuestro tiempo, entendiéndola en un sentido amplio que incluye todo trabajo productivo, asalariado o no, y no sólo el trabajo manual sino también el trabajo intelectual y artístico. En principio se trataba de establecer un contacto directo con otras personas, una a una, a través de una “entrevista”, una especie de intercambio de experiencias, ideas y pareceres en torno a un tema. Los materiales que surgieron a partir de esos encuentros dieron posibilidad de seguir trabajando, de establecer conexiones con la ideología desde lo personal.

Cuando todos estos materiales se conectan finalmente en el lugar de exposición, el retrato individual se diluye, lo que aparecen son relaciones, cartografías, situaciones. Con lo cual, la ruptura con la idea de una identidad cerrada y diferenciada de las otras se intenta hacer manifiesta. No me interesa construir representaciones en las que la libertad resida en una supuesta singularidad que nos diferencia del otro, que nos hace únicos a lo largo de nuestra existencia. Lo que trato de hacer es proyectar una mirada crítica hacia lo más insignificante y normalizado de nuestras vidas. Mirar críticamente transforma, produce brechas en la normalidad fabricada y repetida día tras día por los medios de comunicación. Mirar críticamente se hace necesario también desde dentro porque estamos atravesadas/os por la ideología.



Por otro lado el hecho de trabajar con la idea de retrato me permitía de algún modo evidenciar la construcción aurática del retrato tradicional en tanto que reflejo de una suerte de esencia verdadera del retratado, y por tanto de la figura del artista/hombre como medium a través del que se expresa esa verdad.

En estos “retratos”, elaborados a partir de un encuentro, no hay nada que descubrir pero sí que hay mucho sobre lo que pensar. En estos retratos la persona retratada no espera que se le revele la verdad sobre su ser sino que toma parte activa tanto en la elección del tema sobre el que versará la conversación, como

aportando materiales fotográficos y controlando el texto final que la presenta. Un proceso que es enriquecedor en tanto que da lugar a discrepancias que tienen que ser discutidas y consensuadas y que hace aflorar todo un juego de construcciones en torno a la identidad en los que la ideología aparece sin reservas.

Este trabajo que consistió en hacer unos retratos que finalmente quedaron diluidos en un conjunto de relaciones me alejaba además de propuestas artísticas más recientes que trabajan este género. Un ejemplo de retrato fotográfico actual es el de Bill Owens en *Suburbia*, un trabajo que a pesar de la distancia temporal, es una réplica de aquellos cuadros en los que el pintor retrataba al matrimonio terrateniente con sus mejores galas frente a la riqueza de sus plantaciones.

Todos los retratos son retratos de mujeres... sin embargo, curiosamente, en las narraciones de las mujeres que retratas, el mundo “masculino” (por así decir) prácticamente no aparece o lo hace de una forma muy superficial. Es decir: habitualmente cuando se plantea una perspectiva de género se sitúa el lugar de los conflictos en el paradigma del género... y me parece que tu no haces eso (me parece que el lugar en el que sitúas el foco de la mirada no es el género sino otras dinámicas que afectan tanto a los hombres como a las mujeres. Si esto es así... ¿Por qué retratos de mujeres? ¿una apuesta por tematizar el género o... la mujer como lugar privilegiado para rastrear las relaciones entre poder y afecto... o... qué?

Como bien dices las dinámicas que aparecen en la exposición afectan tanto a hombres como a mujeres, es decir que un hombre puede verse reflejado en ellas aunque en este caso no aparezca como sujeto de la enunciación. Lo cierto es que una de las experiencias que, de común, pasa desapercibida es el hecho de que los textos, las representaciones reflexivas, a quien apelan directamente es a un lector hombre en tanto que están escritos en género masculino. El género masculino en castellano abarca también al femenino pero no al contrario. Sólo si se trata de textos que aborden temáticas de cuidados, cocina o belleza emplearán exclusivamente el femenino para expresarse, dejando así bien claro lo que corresponde a cada cual.

El *empoderamiento* es una estrategia utilizada por muchos colectivos para poner en valor su propia lucha utilizando los aspectos por los que se les discrimina. Aquí se trata por tanto de hacer uso de una estrategia de *empoderamiento*, con la intención no sólo de poner en valor a las mujeres por el hecho de serlo, sino también de producir preguntas e incluso malestares en quienes viéndose reflejados en las condiciones materiales que expresan los “retratos” no son apelados directamente. Es decir, se trata por un lado de fortalecer a las mujeres y por otro de provocar preguntas en los hombres: “¿por qué no “estoy” ahí cuando mis condiciones de existencia son las mismas que las de estas mujeres?”.

Por otro lado, el discurso feminista toma como paradigma de estudio las relaciones de dominación patriarcales, pero en muchas ocasiones deja fuera de foco las relaciones de dominación de clase que se dan entre las propias mujeres. Esta es una cuestión que se hizo evidente a partir de la lectura de diferentes textos feministas de teoría cinematográfica, pero también a través de las respuestas de mujeres negras feministas de los Estados Unidos al discurso feminista blanco.



El discurso feminista en tanto que discurso que elude la dominación de clase no incluye consideraciones que afectan a mujeres de clases bajas, a mujeres pobres, a mujeres negras. Las mujeres de clases altas son las que hasta hace poco han podido recibir una educación y además han tenido tiempo para escribir. Así pues, lo que ha ocurrido es que, siendo muy conscientes de la opresión de género, la distancia que separaba a estas mujeres de la clase trabajadora ha hecho difícil en muchos casos una mirada que conectara la lucha feminista con la lucha de clases.

¿Qué relación guarda esa perspectiva con los aspectos más prácticos del trabajo que has realizado, es decir, con la elección de los materiales..., esto es, con la disposición formal que has dado a la exposición?

Lo que tenía claro era que quería establecer conexiones que generaran espacios “habitables” en un sentido simbólico pero también práctico. El proyecto en sí pretende ser un espacio que da cabida a prácticas que desde el encuentro personal cuestionan hacer normalizados. La disposición de los materiales responde a esta situación, responde al hecho de querer construir espacios de resistencia activa. Un espacio poético en los márgenes para trabajar contra nuestro “destino” de clase.

Ahora bien, aunque este era mi deseo encontré unos cuantos problemas y en la medida en que los resolví se fue haciendo evidente la disposición que finalmente utilicé. Por ejemplo, tuve que buscar la manera de evitar la recreación de mundos personales separados porque no daba posibilidad de problematizar ningún aspecto. El “mundo personal” genera una representación en la que la ideología queda fuera, lo que aparece es una especie de ritual que muestra la “fragilidad” e “inviolabilidad” del ser humano, así como su lugar “natural” en el mundo, en definitiva, una representación aurática del ser humano.

Otro de los problemas que surgió era la necesidad de alterar la linealidad con la que tradicionalmente se exponen las obras en una sala, porque de ello resultaba una especie de documento de lectura única que ya venía excesivamente marcada por el formato del espacio de exposición.

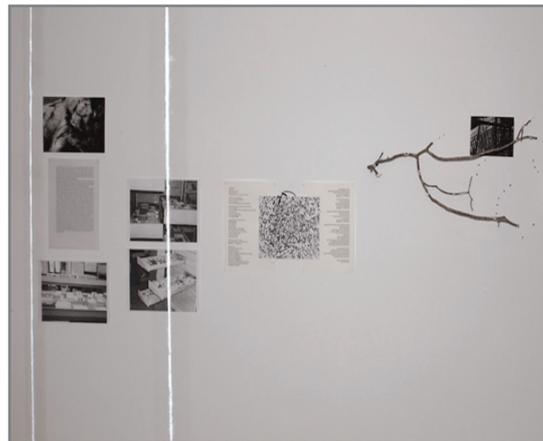
La disposición de los materiales por tanto puede entenderse como resultado de todo lo anterior, pero también como una manera de conectar situaciones personales entre sí tratando de dar forma a una representación en la que un fluir relacional rompe con la idea de una identidad cerrada que nos aboca a un destino ineludible que desde luego no hemos elegido. He tratado de poner en relación lo cotidiano con lo teórico para construir una herramienta útil con la que cuestionar el lugar “natural” que se nos ofrece en el mundo en función de nuestro sexo, color de piel, edad, origen social o geográfico, etc.

Pero además de esos materiales que conforman el contenido de la obra y que forman su sentido...hay otra consideración -diferente- sobre los “materiales” que también te quiero plantear: me refiero a los materiales que has usado en el sentido más físico de la palabra “materiales” (elementos tomados de la naturaleza o productos de uso corriente, como papel, lana, fotografías...pero también imágenes sacadas de una impresora...) ¿Es deliberada la elección que haces de los materiales que utilizas en tu exposición y, si lo es, a qué se debe esa elección?

Los materiales que aparecen dando contenido a la exposición son variados: dibujos de línea a rotulador, fotografía analógica y digital en blanco y negro, plantas o ramas secas encontradas, fotocopias, lanas, textos... que básicamente podemos englobar en dos grupos: uno de materiales encontrados y otro de materiales elaborados.

En cualquier caso, la elección no se ha hecho a posteriori. Es decir, no he hecho primero una especie de investigación y luego me he puesto a pensar con qué materiales le daba forma. Pero sí que es cierto que voy encontrando “objetos” y técnicas que mantengo porque me resultan útiles de algún modo. Por ejemplo, pequeñas plantas secas y enredadas con un aspecto lleno de contrariedades: con un trazado tremendamente delicado que en conjunto parece rudo e incluso violento aunque insignificante. La planta es el dibujo que expresa perfectamente este carácter ambivalente que me interesa.

En relación a los materiales elaborados, los dibujos de línea son elementos en los que había comenzado a trabajar antes de plantearme el tema de los retratos. En estos dibujos trataba de establecer conexiones relacionales, espacios efímeros, imaginarios simbólicos, pero se hizo evidente que por sí solos podían servir a diferentes interpretaciones cosa que no me interesaba en absoluto, necesitaba darles un contexto y este trabajo se lo proporcionaba.



El uso de lana para dibujar en el espacio vino dado por varios motivos. Por un lado permite dibujar sin papel, no es necesario borrar -si no te interesa un trazado lo quitas y basta. Por otro, con lana se pueden abarcar superficies amplias incluso fuera de la pared para apuntar espacios dentro del espacio de exposición. Además es un material bastante barato, y por otra parte conecta bien como elemento significativo al ser las mujeres las protagonistas de la exposición. La lana es un material cercano para la mayoría de las mujeres pero no por eso querido, para las de mi generación y condición social el hecho de tejer o coser era una auténtica condena a la que nos sometían nuestras madres para procurarnos una buena educación como futuras esposas y madres.

Los materiales más elaborados dependen básicamente de los medios de producción que tengo a mi alcance en este caso un ordenador para diseñar y maquetar textos o modificar fotos, una

impresora muy sencilla y una cámara digital de bolsillo. Son herramientas que se complementan bien. Imprimir en blanco y negro en baja definición permite un coste mínimo que contrasta con la apariencia espectacular del *glossy* publicitario y por supuesto con su coste. En definitiva los materiales utilizados son baratos y por tanto permiten un margen amplio de trabajo sin financiación. Hay algo del espíritu bricolage, *DIY (do it yourself)*, es decir que alienta a la acción y la participación en vez de a la contemplación.

Algo similar te preguntaría a propósito de la manera en que dispones en el espacio los materiales: ciertamente utilizas las paredes... pero también el suelo, el techo... y, además... dejando de lado la pretensión de conseguir “acabado-glossy” ¿hay en ello una opción de estilo? ¿Se trata de experimentar con el espacio y con los efectos de lleno y vacío? ¿Es una cuestión puramente “visual”? En alguna serie pictórica anterior trabajaste en la integración del *glossy* publicitario para generar efectos de antinaturalización (una especie de confiscación de las técnicas de las postmodernidad pictórica para volverlas contra una cierta vacuidad de esa misma postmodernidad tan pendiente de la perfección formal me parece) ¿ese asunto lo sigues teniendo pendiente... o ha dejado de interesarte? ¿Por qué, claro?

Hace tiempo que estoy trabajando la cuestión de dar forma a un espacio de relaciones que se enfrenta al vacío de la mercancía. Lo intenté a través de la pintura como bien dices, trabajé en una serie de cuadros *Brechas* en los que formas orgánicas más o menos abstractas conformadas por un conjunto de “módulos” que se “encontraban” azarosamente se enfrentaban al vacío de la mercancía en su apariencia *glossy*. Una apariencia que viene dada por una “perfección formal” espectacularizada de alto coste que en última instancia nos remite al poder económico, dejando bien claro quien tiene los medios de producción necesarios para generar ese acabado de “segunda piel de plástico” que oculta toda la “imperfección” de la materia. Con la pintura de alguna manera ocurría algo parecido a lo que te he comentado respecto del dibujo de línea: quedaba descontextualizada, no acababa de conectar con lo real, el nivel de comunicación resultaba excesivamente limitado a lo simbólico. La pintura podía representar nudos relacionales, pero no provocaba relaciones. Estos cuadros pueden ser una representación del malestar producido por la homogenización ideológica, pero no dan pistas o datos que permitan pensar críticamente. Por otro lado la pintura es un espacio excesivamente codificado con unas reglas muy definidas y una tradición que le pesa como una losa. La pintura puede producir con facilidad una unidad orgánica pero todo chirría excesivamente si quieres abrir un mundo de enfrentamientos.



Para finalizar quiero plantearte una cuestión que seguramente nos daría para horas y horas: en los distintos “retratos” que se presentan en tu exposición se hace referencia explícitamente a cuestiones muy materiales (salarios, precariedades, identidades sojuzgadas, sueños de buena vida, sueños de vida no-demasiado-mala, trabajo, jornadas...) que habitualmente no aparecen en el trabajo de los artistas. A partir de esa constatación, dado que los “retratos” que haces no muestran, por así decir, “personalidades” sino “nudos-de-relaciones-sociales-y-simbó-

licas"... y dado que están "atravesados", al menos, "insertos" en dinámicas de producción (no sólo de sentidos) ¿consideras -y en qué sentido- que tu trabajo como "artista" es un trabajo? Y si lo consideras como un trabajo... ¿qué produce?

La verdad es que voy siendo consciente de lo que supone este trabajo en la medida en la que va tomando forma y afecta a quienes lo ven, así es que agradezco también tus observaciones y preguntas. La práctica del distanciamiento es útil porque se opone a la construcción de miradas auráticas o seductoras y por tanto introduce la posibilidad de pensar críticamente. En *de afecto y poder* el conjunto está formado por partes semi independientes algunas de las cuales pueden conectarse con la realidad y otras no. Las partes no están supeditadas a un conjunto orgánico porque no lo hay. Lo que hay son fragmentos en relación que proyectan conexiones con lo real.

Sí que, por lo demás, considero el trabajo artístico como trabajo en el sentido de que produce algo, en este caso lo que ha producido -espero- es un espacio poético para la reflexión crítica. Un espacio, eso sí, efímero y limitado en la medida en la que su acceso como producto artístico es muy restringido.

