

# Desacuerdos

## Entrevista a Jesús Carrillo

**Jesús Carrillo:** es un momento muy particular, es cuando en el segundo mandato de Aznar, y con motivo del que supongo fue el 25 aniversario de la Constitución, a principios de los 2000, hay un intento de consolidar la narración que luego se ha venido a denominar de la Cultura de la Transición. En ese momento se percibía de un modo muy potente y, de hecho, hubo una serie de congresos patrocinados por el Ministerio de Cultura con presencia del propio presidente del Gobierno para consolidar ese discurso. Es en esas circunstancias donde, al menos así lo percibimos algunos, una serie de instituciones, en ese momento periféricas desde el punto de vista geográfico, que eran Arteleku, la UNIA y el MACBA, fundamentalmente, aunque luego se añadiría también el Centro José Guerrero, deciden vincularse, y eso es lo más interesante o lo más novedoso, a una incipiente red de activistas, artistas e investigadores que ya marcaban un afuera relevante de la institución. Esto es una gran novedad, porque hasta ese momento todo el discurso se había generado desde las instituciones y en este momento lo que se produce es, al menos, un reconocimiento más que tácito, explícito, de que existen otros agentes. Entonces se produce esa especie de alianza a múltiples bandas para generar nuevos discursos o para generar una genealogía diferente.

Jesús Carrillo es Historiador del Arte y profesor en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido jefe del Departamento de Programas Culturales del Museo Reina Sofía y director de actividades culturales del Ayuntamiento de Madrid. En 2001 colabora en la publicación del libro *Modos de Hacer: Arte Crítico, esfera pública y acción directa*. En esta entrevista habla sobre su participación en el proyecto y valora las aportaciones del mismo en la historia del arte en el contexto español.

Creo que fue en 2002 y 2003. Este es un momento, echando la vista atrás, de un gran movimiento social porque son los inicios de una serie de movilizaciones, como una huelga general que hubo por entonces. También es la época del Prestige, es la época del No a la guerra y, de alguna manera, existía un horizonte de alternativa y de urgencia respecto a lo que era el discurso consolidado del centro. Ese es el contexto más general de donde surgiría Desacuerdos. Hay, obviamente, contextos más específicos que se pueden rastrear en el post-Agencias.

Agencias ocurre en el 2001, 2002 y es un primer ensayo de relación entre instituciones, en este caso el MACBA fundamentalmente, y movimientos y activistas, y eso genera un primer caldo de cultivo donde individuos como Marcelo Expósito, o las redes con las que él estaba conectado desde mediados de los 90, y las conexiones que había tenido, fundamentalmente, con el MACBA y Arteleku. Y ahí nos unimos unos cuantos.

Surgió desde la necesidad o la urgencia de la periferia y había una idea también, y se debatió incluso, y hay un texto que creo que está en Desacuerdos 2, sobre la contrahegemonía, que era un concepto que en ese momento estaba siendo debatido. Es decir, que Desacuerdos, y el propio concepto de desacuerdo, tenía un doble sentido. Tenía ese ir a contrapelo de la narración dominante y, por otra parte, también tenía el otro elemento que es integrar dentro de sí el desacuerdo. Es decir, que no pretendía generar una narración dominante, a pesar de que muchos, y a lo mejor tienen razón, hayan apuntado que esos desacuerdos finalmente constituyeron una especie de narración dominante.

Yo creo que había modelos simultáneos, pero creo que Desacuerdos se puede decir que tiene una enorme originalidad, que partía de esa urgencia basada en la percepción de un desgaste de la cultura de la transición y a la vez de percibir que esa narración dominante era insostenible y obsoleta.

Que, obviamente, existían estratos de pensamiento sobre los que Desacuerdos se fundamentaba, pero yo diría que el detonante es lo fundamental en Desacuerdos. Hay una especie de sensación tanto de obsolescencia del discurso existente como de insostenible imposición de ese discurso. Y también, posiblemente, un reconocimiento de que existían la capacidad y la voluntad para generar otros. Y yo creo que ahí está un poco el quid de la cuestión: no ocurre simplemente por acumulación de modelos existentes, que de alguna manera mutan y generan esto, sino que yo creo que hubo un impulso sincero sentido desde distintas partes, y eso es fundamental, porque se sintió desde dentro de las instituciones, pero también se estaba sintiendo desde fuera.

A pesar de que ese sustrato también existe, todo lo que sería el auge de la crítica, o de la Historia del Arte crítica, en Estados Unidos, fundamentalmente desde principios de los 80, y que puede tener su base en T.J.Clark, pero luego en toda la historia social del arte de Thomas Crow, el grupo de October y sus descontentos, tanto gente como Hal Foster y Rosalind Krauss, pero también sus descontentos como Douglas Krimp. Todo esto ciertamente era un sustrato. De hecho, yo en los años inmediatamente anteriores, aunque ahora lo veo de un modo bastante crítico o autocrítico, había colaborado a su diseminación masiva en España a través de mi colaboración con Ana María Guasch en los cursos de verano de El Escorial. Sin embargo, diría que no es el resultado inmediato de esa literatura, sino de un intento de alzarse a partir de esos principios, pero de alzarse con algo diferente. Y eso creo que es característico casi de nuestra generación, la generación que ahora nos aproximamos a los cincuenta fuimos, posiblemente, los primeros que leímos de un modo natural e interactuamos con la academia extranjera, pero a la vez, cuando volvemos a nuestro país en momentos diferentes y en contextos diferentes nos interesamos justamente en aquello que al principio no nos había interesado para nada, que es lo local. No sería totalmente acertado decir que simplemente intentamos aplicar las tesis, hipótesis y metodologías que habíamos aprendido en otros lugares, si no, dijéramos, simultáneamente, que lo que reivindicamos a la vez es un punto de vista enfáticamente local.

Y también hay otro elemento que creo que es diferencial en el caso español y es que, a diferencia de otras historiografías, en España al menos teníamos la sensación, y esa sensación se hacía muy fuerte a finales de los 90 y a principio de los 2000, al menos así la notamos la gente de mi generación, de la necesidad de darle una vuelta a la tortilla y decir las cosas de otra manera. Cosa que no estoy seguro que estuviera ocurriendo o que estuviera ocurriendo de la misma manera en el mundo anglosajón, que de alguna manera, todo ese desarrollo teórico crítico enormemente brillante, alimentaba más una visión hegemónica que una radicalmente contrahegemónica. Y yo creo que aquí en nuestro país sí que hubo, o al menos así lo sentí yo, y no solo yo, a finales de los 90, que había una necesidad y una posibilidad de darle la vuelta a la tortilla, de cambiar radicalmente el discurso existente. Creo que es muy específico del caso español, posiblemente derivado del proceso de transición, y donde da la impresión, de que la narración está aún por contar, que no están todas las cartas dadas, que se pueden cambiar las reglas del juego. Y eso creo que fue perceptible a finales de los 90, principio de los 2000, en ese momento de Desacuerdos. Y creo que también fue perceptible en el 2011 alrededor del 15M. Y si me apuras, a lo mejor también fue perceptible alrededor de finales de los 80, principio de los 90 cuando, por ejemplo, Mar Villaespesa y ese círculo que se rodea al rededor de la revista Arena también ponen en evidencia las bases espurias del propio sistema.

Una de las grandes decepciones o frustraciones de la falta de profundización en estos discursos críticos, que si bien se desarrollaron con una enorme fluidez o con una fluidez que sorprende a propios y extraños en el ámbito teórico-crítico y expositivo e incluso en el ámbito de las narraciones, es cierto que caló poco en la transformación institucional en primer lugar, que todavía está pendiente, sin duda, y también tuvo cierta incapacidad de vincularse con otros grupos que estaban haciendo análisis críticos mucho más prácticos, tal vez sobre lo educativo, por ejemplo. Esto se pone de manifiesto en el propio volumen dedicado a la educación, donde de repente aparecen agentes y voces que nunca habían estado presentes en todo el desarrollo de Desacuerdos, pero que habían estado, simultáneamente, en sus ámbitos separados de los museos y las instituciones que estaban liderando Desacuerdos, procesos enormemente interesantes, pero que apenas se habían cruzado, o si se habían cruzado, lo habían hecho de un modo muy anecdótico, aunque interesante, por ejemplo en el Centro Guerrero con Transductores, que tuvieron esa experiencia.

De alguna manera, las promesas de Desacuerdos en términos de cambio de narración no tienen su correspondencia en una transformación institucional, y esto, posiblemente, no porque no se intentara, no es que esté criticando una falta de convicción respecto a la posibilidad de cambiar las instituciones, es simplemente, o posiblemente, porque ese cambio institucional tenía unas implicaciones de carácter de las estructuras del poder, económicas, mucho más profundas y más difíciles de transformar de las que se podían dar en el ámbito del discurso o en el ámbito de la narración.

Podemos decir que hubo una correspondencia en todo el proceso de colaboración con La Casa Invisible. Todo el proceso de configuración y la colaboración entre instituciones y movimientos, y la configuración de la Fundación de los Comunes, o la colaboración con la Red de Conceptualismo del Sur tienen que ver con esa puesta en práctica de los presupuestos discursivos que animaban Desacuerdos.

El mundo Desacuerdos, o la constelación Desacuerdos, es cierto que se ha institucionalizado, y de alguna manera las principales colecciones institucionales del Estado español, y también algunas de las grandes colecciones privadas, están bebiendo de ese contracanon, que puede devenir canon, generado a través del proceso de Desacuerdos. Lo único que me preocupa de esto es que Desacuerdos era un proyecto que pretendía iniciar un camino, no se pretendía como un proyecto cerrado. Desacuerdos destapa algunos casos e identifica unos hitos, genera sus narraciones a partir de esos hitos, pero en ningún modo pretendíamos identificar aquellos hitos con la historia en su conjunto. Desacuerdos cogió dos o tres casos, como Agustín Parejo School, La Familia Lavapiés, la Galería Redor y personajes, pero que en modo alguno pueden identificarse con lo que ocurrió. Simplemente para nosotros eran hitos, landmarks, para generar una narración. Esto puede tener el efecto no deseado de que se tomen como canon lo que en principio no eran sino llamadas de atención para una investigación mucho más profunda, más extensa, e igualmente situada. Desacuerdos a lo que debería dar lugar, si fuera consecuente con sus principios, es a investigaciones situadas que revelaran otros escenarios, otros agentes, otros sujetos, otras historias.

Es interesante que en el momento presente es la Universidad, o al menos así me lo parece, quien está recogiendo y está desarrollando, o desplegando, algunos de los principios que movieron Desacuerdos. Es decir, que la historiografía del Arte Contemporáneo español son aquellos que están desarrollando en el ámbito de la producción de nuevas narraciones lo que Desacuerdos estaba proponiendo. Es una especie de paradoja rara que de alguna manera la Universidad, los nuevos universitarios, los nuevos investigadores, son aquellos que están recogiendo Desacuerdos más allá que el mercado u otros agentes espurios. Mal que bien, la academia, precarizada o como queramos describirla, contemporánea está siendo capaz de desarrollar algunos de los principios de Desacuerdos.

