

Claire Fontaine entrevistada por John Kelsey

John Kelsey: Claire Fontaine se describe como una artista ready made y como una ficción, ¿qué significa, desde la perspectiva de la subjetividad, decir que el artista contemporáneo se ha convertido en algo parecido a un urinario o a una caja de Brillo?

Claire Fontaine: Claire Fontaine no se describe particularmente como una ficción, pues no es un personaje femenino con una cara, unos rasgos, unos estados de ánimo específicos. Es una ficción en el sentido en el que todo nombre propio es una ficción. Tú mismo utilizas la estrategia del pseudónimo, e incluso en dos frentes distintos, el de Bernardette Corporation y el de Reena Spaulings. Estos dos nombres designan dos esferas de actividad colectiva que no entran necesariamente en los formatos impuestos por las nociones “colectivo de artistas” o “galería”, etcétera.

Dar un nombre a una práctica colectiva, firmar cierto número de cosas con el nombre Claire Fontaine, en lugar de Ramones, Luther Blisset o Brigades Rouges, es algo muy real en la medida en la que hacemos con ello explícito el hecho de que nuestros trabajos, nuestras acciones vienen de ahí, de nosotros. No somos invisibles o misteriosos, sino localizables y accesibles. De alguna manera, es más preciso utilizar el nombre Claire Fontaine que firmar con la lista de los nombres de todas las personas implicadas en el trabajo, pues lo que producimos es cuantitativa y cualitativamente distinto de la suma de nuestras prácticas artísticas individuales.

Para nosotros el proceso de creación es en primer lugar una forma de participación y contiene no pocos aspectos gregarios; es el resultado de mucha negociación, de muchos acuerdos y de mucho cuestionárselo todo, y eso es lo que consolida el trabajo. Por eso también hablamos siempre de “ayudantes” de Claire Fontaine; ésta sólo está compuesta de ayudantes, la dirección es un centro vacío.

Y por lo que se refiere a ser una artista ready-made... bueno, eso no es sólo algo característico de Claire Fontaine; nosotros decimos, de una forma un tanto tendenciosa, que “todos somos artistas ready-made”, igual que cuando en el '68 se decía en Francia que “todos somos judíos alemanes”. Querer ser artista hoy equivale a ponerse en una posición extraña, semejante a la de cualquier objeto que de pronto es declarado obra de arte. La subjetivización de los seres contemporáneos está sometida a todo tipo de monitorización y de formateado (y esto no tiene la intención de ser una afirmación catastrofista). Las viejas formas de contención se desintegran, pero siguen actuando (trabajo, familia, patria, cárcel, psiquiátrico...), y además de eso acarreamos desde hace treinta años todo el peso de la mercancía dirigida y socializante (con las nuevas tecnologías de la comunicación a la cabeza de ella) y de los efectos de la crisis de las instituciones (el neoliberalismo, la psiquiatrización de todo, la tolerancia cero, la pobreza...). En resumen, de aquellas promesas abortadas de los años setenta no llegó a salir nada, sino que, por el contrario, erupcionaron todo tipo de desastres existenciales y sociales, y todo ello en un espacio relacional que ya en 1968 era

demasiado estrecho y que desde entonces no ha dejado de encogerse. Esto ya propicia de por sí la estandarización al nivel de las subjetividades. Llegados a este punto, el mundo del arte se encuentra poblado de refugiados más o menos políticos provenientes de todas las demás áreas profesionales y, por supuesto, también de personas que quieren ser artistas. Pero en este momento no hay un lugar en el que cultivar la excepción propia. El miedo ha corroído el alma de todo aquello que hacía atractivas las metrópolis. Se han convertido en centros comerciales en donde hay que pagar por todo, y cada vez se dejan menos cosas en manos del azar. Todo lo que se le sustrae por casualidad a la propiedad privada resulta vampirizado por la miseria y la necesidad: las casas ocupadas o colectivas y otras experiencias similares se han convertido en algo tremendamente arduo y duramente reprimido. En estas condiciones no es fácil mantener abiertos los laboratorios de la subjetividad, pues la gente siempre se reúne en contextos normalizados.

Quién no ha oído una conversación de este tipo: “¿Adónde vamos? ¿Berlín? ¿Barcelona? ¿Nueva York? ¿Estambul?” Se trata del deseo de pertenecer a una alteridad que se expresa ahí, de huir, de dejar de estar socialmente limitados y económicamente abandonados. Un problema grave para los artistas es que les han devorado el mundo que debía cobijarlos y hasta la melancolía que se deriva de ello ha dejado de ser una fuente de inspiración. Hoy a cualquiera le ataca los nervios escuchar a Debord lloriquear por la destrucción de París y la desaparición de los gamberros. A partir de ahora el artista está sometido a los mismos condicionamientos y a los mismos ritmos de trabajo que el resto de los productores, inclusive la pobreza.

J.K.: Dado que tú eres una práctica colectiva, una artista poblada por más de uno, ¿ha pasado a ser la división del trabajo en el seno de tus producciones una parte más del propio trabajo? Lo digo porque me parece que tu trabajo tiende a ocultar su propia realización y la relación productiva de la podría surgir o depender.

C.F.: La división del trabajo es el problema fundacional de nuestra actividad. Claire Fontaine nace de la imposibilidad de aceptar la división entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, y el mundo del arte es el lugar mejor adaptado para huir de este tipo de jerarquía. Enseguida aparecen otros problemas, porque ya nadie puede ser autosuficiente (a no ser que coincida con la soledad total) y, por lo tanto, nos encontramos con la subcontratación de ciertas partes de las piezas, las relaciones monetarias. Estos son los dramas aterradores del capitalismo, y están presentes tanto en la forma como en el contenido de lo que hacemos. Las cuestiones no resueltas funcionan como motor y carburante de nuestras producciones artísticas: siempre decimos que si pudiéramos dedicarnos a cambiar este estado de cosas, no haríamos arte. Pero creo que con esta pregunta te refieres a una discusión que tuvimos hace tiempo, en la que tú mantenías que el contenido de una obra artística no determina su posicionamiento político y que su eficacia y la fuerza de su coherencia radican en sus opciones estratégicas. Yo no estoy tan segura de que intentar extirpar las contradicciones mediante una posición de pureza vaya a dar muchos frutos. Claire

Fontaine no cree en la ejemplaridad ni en las relaciones políticas y sociales que manan de ella, y eso a pesar de estar siempre tramando alianzas políticas y de amistad, sin las cuales no podría mantenerse.

Afirmar que Claire Fontaine es un artista ready-made entre muchos otros significa, por ejemplo, que nunca dirá “tú eres una mierda, y nosotras tenemos razón”. ¿Para qué serviría? ¿Quién quiere que se le una gente a la que desprecia? ¿O es que quieres que la gente se convierta a tu posición política o artística simplemente porque te admiran, porque se sienten inferiores y quisieran ser como tú? Claire Fontaine intenta producir relaciones horizontales, algo que en el espacio de la militancia, por ejemplo, se ha hecho muy difícil, pero, claro está, esas relaciones se producen siempre aisladas, en un espacio limitado. La división de la sociedad en clases se ha hecho todavía más estricta, y parece absurdo pensar que se puede remediar con buenas intenciones o que uno puede salirse de ella; ya bastante trabajo nos cuesta tener que estar presentándola continuamente como un problema, y también nos exige cierta humildad con respecto a lo que producimos y a las condiciones en las que lo producimos. No ocultamos casi nada, salvo, tal vez, el aspecto conservador de la obra, el hecho de que tratamos de preservar las condiciones sociales y materiales que nos permiten trabajar y para las cuales trabajamos. Es el círculo vicioso que sólo puede romper una revolución.

J.K.: En algunos textos firmado por Claire Fontaine hay algunas teorizaciones relativas al tema de las estrategias, como, por ejemplo, la “huelga humana” y los silencios agresivos de las feministas italianas de los años setenta. ¿Cómo funciona en el trabajo de Claire Fontaine la no-producción? ¿O es que no funciona?

C.F.: Funciona a modo de un horizonte omnipresente, pero al que no se llega nunca. Me explico: el concepto de huelga humana, al igual que esos silencios agresivos de las feministas, surgieron de un contexto militante, en un contexto en el que las personas se movilizan para paralizar la movilización total. Se supone que la huelga humana revelaría las maneras en las que la temporalidad oficial condiciona y coloniza la temporalidad de las luchas, y también todo lo referente a los afectos, las conductas, la existencia cotidiana, en suma. Por desgracia, la no-producción, la interrupción no siempre son opciones posibles: la huelga humana constituye una forma de conducta individual o de masa que vendría a romper una dinámica nociva y políticamente reaccionaria, y cambia según las circunstancias. Y esto la mayoría de las veces se traduce en una huelga de celo, aunque sólo sea puntualmente. El mutismo persistente, la oposición a aquellos que dicen que nos quieren y que hacen lo que hacen por nuestro bien ya son actos de por sí difíciles y agotadores. El rechazo es muy importante, vital, pero después del rechazo viene la acción constructiva, y ésta plantea nuevos problemas. Por ejemplo, una vez que lograron que los grupos militantes mixtos de los años setenta comprendieran que su palabra pública estaba vacía, que era incoherente y burocrática o lo que fuera, aquellos grupos feministas se disolvieron. Y lo que recordamos hoy de todo aquello es: “las feministas hicieron que fracasara la

dinámica revolucionaria”, cuando en realidad el fracaso fue el resultado de una ola represiva y policial desproporcionada en relación con las fuerzas en lucha por entonces. La huelga humana no es una solución; es un problema suplementario tanto para aquellos y aquellas que la practican como para quienes la padecen. Pero es una forma de desplazar el problema. En la hipnosis, por ejemplo, una opción terapéutica consiste en desplazar el síntoma del paciente mediante las órdenes dadas durante el sueño. El síntoma aparece entonces en un momento y en una situación inusuales, de modo que de pronto se vuelve incongruente a los ojos del enfermo. La mayoría de las veces el primer reflejo de éste es, pues, el de no sucumbir, el de controlar un síntoma intempestivo, y así descubre en él una capacidad nueva, una fuerza que no creía poseer.

J.K.: ¿Cómo se puede interrumpir algo hoy en el mundo del arte contemporáneo? El arte circula a una velocidad cada vez mayor, perfectamente sincronizado con el movimiento del capital y de la información.

C.F.: El mundo del arte contemporáneo no es uno sólo, sino varios, todos ocultos en las entrañas gigantescas del capital. Sin entrar a criticar los criterios o requisitos que hay que cumplir y las horcas caudinas por las que hay que pasar para formar parte de la superficie visible de ese mundo, podríamos decir simplemente que todo lo que circula en esta sociedad circula siguiendo los flujos económicos. ¿Cómo va a ser el arte una excepción? Sin embargo, en el arte contemporáneo existe una extraña conexión entre la economía libidinal y la economía monetaria, la cual no se limita a una simple cuestión de fetichismo y es fascinante. No cabe la menor duda de que por ese lado sí que se pueden hacer cosas, por el lado del deseo.

El halago y la provocación eran los dos pilares de la vanguardia del siglo pasado, dos maneras de relacionarse con las viejas formas del poder, pero hoy hemos entrado en una fase incierta, y se hace necesario inquietar a quienes gobiernan y a quienes son gobernados. El arte no interrumpe con ello; lo único que hace es expresar cosas que de no ser así resultarían sepultadas o simplificadas, salvar algunos fenómenos de la digestión y de la expulsión del campo del significante. Todo lo que aparece como connotado profesionalmente no interrumpe absolutamente nada; esto ya quedó claro tras la derrota del movimiento obrero. Las interrupciones vendrán de otro lado, y hacer arte supone para nosotras una manera de estar siempre alerta hasta que se produzcan esos momentos. Los acompañaremos allí donde se manifiesten, no tenemos la ambición de producirlos nosotras.

J.K.: ¿Adónde queréis llegar con esa frase pintada sobre las Marilyn de Warhol, *We are all bad consumers*? Una parte importante del arte contemporáneo no sólo no se sitúa en el campo del consumo, sino que en realidad se propone a sí mismo como un estilo singular de consumo. Los ready-made, el pop, el apropiacionismo... no son sino ejemplos prácticos para los consumidores que somos todos, ejemplos rebosantes de técnicas de marketing brillantes, perversas o simplemente baratas...

C.F.: El díptico *We are all ready made artists* y *We are all bad consumers*, en el cual las Marilyn hacen la función de soporte, es un ejemplo de los problemas que plantea la polisemia. Al principio teníamos en mente el lema aquel de “todos somos judíos alemanes”. ¿Qué quería decir esto en 1968? ¿Que todos estuvimos en peligro durante la guerra y que todos éramos víctimas potenciales? ¿Que todos somos solidarios con los exterminados y sus allegados? De hecho, creo que se trataba de un gesto de “desubjetivación”. En nuestro caso, la “desubjetivación” sólo se puede efectuar en un espacio muy controlado, en una banda del mercado. Hoy día el consumo ha dejado de ser una actividad en sí misma, ahora coincide con el devenir de nuestras vidas, ya no es ni una elección ni un placer. También es una práctica que se empareja, de una manera tristemente complementaria y cada vez menos dialéctica, con la producción. Desde el momento en que el consumo se convierte en un aspecto inevitable de la construcción de nuestras formas de vida, desaparece aquella esperanza de las vanguardias, la de poder utilizar el arte como instrumento para alcanzar una vida liberada. Desde el momento en que se desacredita, se degrada y se deslocaliza la producción, ya no se puede moralizar sobre nada relativo al consumo. Ser trabajador, ser alguien que contribuye a la productividad general, ya no es un orgullo, pues somos sobre todo y ante todo consumidores, unos consumidores que, además, nunca pueden tener lo que quieren (productos lo suficientemente buenos y sanos), y, por consiguiente, como tales consumidores, somos “malos”. No teníamos en mente el campo del arte o, al menos, no teníamos en mente su posición con respecto al consumo. Quiero decir que está claro cómo se posiciona el mundo del arte en relación con este problema. El fetichismo es el motor confesado de toda transacción (comprendidas aquellas que incluyen el valor añadido intelectual). ¿El “remix” como paradigma de la actividad productiva? ... Bueno... eso es una banalidad dolorosa. Lo dice todo el mundo: la producción se lleva a cabo mediante el montaje y la transformación de unos fragmentos preexistentes. Por otro lado, siempre se ha hecho así, pero hoy prácticamente todo el mundo tiene acceso a casi todas las formas de la historia y de la geografía, y eso hace que la creación parezca una actividad cada vez más vulgar, cada vez más estúpida, cada vez menos mágica. ¿Es este desencanto un efecto del capitalismo? Pues no lo sé, qué quieres que te diga. Poco podemos hacer. Sin duda, también se trata de impresiones justas, pero no por ello disuaden a los coleccionistas ni ponen en tela de juicio al mercado del arte. Y luego lo del apropiacionismo ... Si es que existe algo parecido, no es eso, en todo caso, lo que hago; yo intento más bien practicar el “expropiacionismo”, crear un reparto, un acceso, una reinversión política de lo que hago. Como sujeto, no me quedo con nada. Sólo robo para redistribuir.

J.K.: Dicen que los artistas más sobresalientes de hoy son aquellos que inventan otras maneras de manipular de formatear la información. Pero a veces no es fácil distinguir a los piratas de los “creativos”, y puede que unos y otros sean los mismos. *We are all symbol managers*.

C.F.: Es difícil no tenerles simpatía a los piratas, los bandidos o los atracadores; son figuras románticas que han modelado nuestros deseos de libertad desde la primera infancia... Los creativos, por el contrario, son gente formal y productiva, calculadora, mucho menos “sexy”. Pues si no lo eres en principio —formal y organizado—, el sistema te cambia rápidamente o, si no, te escupe antes mismo de tragarte, y luego, claro, ya no vuelves a crear nada. Así que no, no son los mismo, nunca lo han sido. En cuanto a la información, para mí es un producto derivado, un hervido pasado por el pasapurés, en el que, en el caso de los medios independientes, todavía se pueden encontrar algunos tropezones. Pero, como decía Benjamin, la información viene acompañada muchas veces de la barbarie. Manipular esta porquería puede servir para que las obras sean más reconocibles y tranquilizadoras o incluso para producir cierto efecto pedagógico, pero a mí no me parece muy interesante.

J.K.: ¿Cómo comenzó Claire? ¿Cómo una sensación, una idea, un plan? ¿Cuáles eran las condiciones inmediatas a las que intentabais dar respuesta en ese momento?

C.F.: Claire comenzó por casualidad; no nació como resultado de una estrategia planificada o de un plan profesional. ¡Para nada! Las condiciones iniciales eran la carencia de poder que experimentábamos y la falta de capacidad para resistir a las cosas que nos afectaban. La sensación que nos dominaba por entonces era la de la impotencia política, la de la imposibilidad de desplegar unas prácticas de libertad en la configuración profesional y personal en la que estábamos. Claire nació como espacio de inmediatez, donde dejamos de sopesar los pros y los contras, donde no volvimos a decirnos cosas del tipo “pero y si... entonces..., al fin y al cabo...”, etcétera. Nos dimos un campo de intervención formal, un lenguaje compartido; nos adjudicamos unas necesidades sencillas de satisfacer y no nos propusimos ninguna meta aparte de la continuación de la práctica que nos da fuerza y placer, en resumen, un espacio inmaterial de comunismo. Suena inofensivo, pero, de hecho, es una forma de lucha desplazada: el enemigo al que se enfrenta Claire no es fácil de nombrar porque también forma parte de lo que somos nosotras, de aquello en lo que somos cómplices del sistema que nos produce como sujetos. Es una especie de guerrilla en el campo de la subjetivización. Una práctica que se supone que debería ayudarnos a transformarnos.

J.K.: La práctica de Claire Fontaine parece girar en torno a la palabra “extranjero”, ¿puedes decirme algo acerca de este concepto, si es que es un concepto, y cómo informa (o infecta) tus actividades y tus tácticas?

C.F.: La serie de neones que dicen en varias lenguas “Extranjeros por todas partes”, por ejemplo, viene de un colectivo de anarquistas de Turín que combate el racismo en sus múltiples manifestaciones. La ambivalencia de su nombre me hizo pensar en los efectos que podría tener si hubiera sido desplazado materialmente a unos lugares y

contextos distintos. Es evidente que hoy la inmigración y la emigración ya no son simples epifenómenos ligados a la economía. Constituyen unas experiencias existenciales y perceptivas en sí mismas.

En cuanto al extrañamiento que todos experimentamos frente a un mundo enteramente fabricado y gobernados por unas lógicas sin sentido, ciertamente puede ser un motor para la lucha. En la idea de huelga humana hay muchas cosas que vienen de Bretch, de su descripción del proceso de “devenir extranjero” con respecto a las relaciones de poder que nos constituyen, para producir —en ese intervalo del ocurrir normal de las cosas— ciertos acontecimientos.

También creo que el uso de diferentes lenguas en nuestro trabajo no es una forma de presunción. Es el resultado del hecho de que somos unas personas nacidas en otro lugar, lugar que abandonamos sin una razón particular, aparte de la de dejar el país de origen. En el uso de una lengua que no es la de una se manifiestan contradicciones, relaciones de fuerza, violencias, que la lengua materna ahoga o atenúa. La lucha con el sentido da entonces forma a lo que Deleuze y Guattari dicen haber encontrado en Kafka, la “lengua extranjera en la lengua”, y en el fondo ésta es la que quieren hablar los artistas. La promesa de comunidad reside sólo y exclusivamente en esta impropiedad.

J.K.: ¿Has producido algo hoy?

C.F.: No, I would prefer not to.

.....
Texto traducido por **Pilar Vázquez** en el marco del proyecto *Narrativas de fuga*.
Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo incluido
dentro del programa de **UNIA artepensamiento** [<http://ayp.unia.es>]
.....