

EN EL PUNTO DE MIRA.

por Edi Muka

Núria Güell en la práctica y proyectos relacionados

¿Cómo te sentirías si una mujer se acercase a ti en la calle y te preguntara si quieres jugar al escondite con ella? ¿Quién no ha jugado a ese juego en su infancia? ¿Quién no se ha escondido de alguien bromeando, o por miedo, o incluso como protesta contra una reprimenda de sus padres? Sin embargo, ya adultos, nos parece extraño que una desconocida se nos acerque y nos pida algo así. Es como si alguien te pusiese en el punto de mira, colocándose en el centro del escenario, y eso es muy incómodo. Al mismo tiempo, también parece extraño responder a la oferta con un simple «no, gracias». Te sientes obligado a decir algo más, a intentar estar abierto a cualquier otra cosa que la persona pueda sugerir, como si no quisieras importunar la inocencia de la propuesta aunque uno siguiera sintiéndose incómodo. Y antes de que te des cuenta, te encuentras inmerso en una conversación con esa mujer, compartiendo la historia de su vida, la historia de una persona migrante ilegalizada, que cada día, en la vida real, tiene que jugar al escondite mientras se mueve por la ciudad.

Imagina la sorpresa si tú, una persona que visita museos habitualmente, estando en Medellín, Colombia, al visitar la sala de Botero te toparas con una visita guiada por un par de chicas bastante jóvenes. En un principio, intrigado por su edad y apariencia, seguramente te detendrías a escuchar con cierta curiosidad lo que dirían sobre las pinturas del gran maestro, reconocido por retratar la vida cotidiana de las calles y la sociedad en la que vivía. Poco a poco estás inmerso en lo que dicen, siguiéndolas a través de las obras que ellas han elegido comentar. Y, nuevamente, antes de que te des cuenta, lo ves claro: las

niñas no son historiadoras de arte ni expertas en Botero. Lo que estás escuchando allí son sus historias personales, las historias de dos esclavas sexuales muy jóvenes, tejidas a través del imaginario de las pinturas y esculturas de Botero, expuestas crudamente delante de ti. Están hablando de uno de los aspectos más oscuros de la realidad colombiana –la esclavitud sexual de menores– y lo hacen en primera persona, y por más extraño que parezca, llegas a ver esa historia desenvolviéndose en las pinturas de Botero. Ellas hablan con pasión y compromiso; no hay un sentimiento de vergüenza por lo que han pasado. Con valentía denuncian lo que todo el mundo sabe pero tantos se niegan a ver. Lo que escuchas es muy duro, te deja expuesto ante una difícil pero simple situación: dejar la sala y continuar con los ojos cerrados y sin querer escuchar o sucumbir a la experiencia, compartiendo en su totalidad el dolor y las historias de esas vidas que se abren frente a ti, aunque de alguna manera te hagan sentir cómplice de lo que están denunciando.

Esta sensación de estar en el punto de mira prevalece en muchos de los proyectos de Núria Güell. Su práctica artística se distingue por un intento de repensar la ética de las grandes instituciones que gobiernan nuestra sociedad y organizan nuestras vidas, sugiriendo metodologías alternativas. Ya sea empleando a inmigrantes sin papeles para jugar al escondite con los visitantes de una bienal de arte, o contratando a mendigos romaníes en las calles de Estocolmo para recaudar fondos para la cultura sueca, o casándose con un cubano para darle la nacionalidad española, Güell está continuamente apuntando hacia las relaciones de poder hegemónicas y el abuso vinculado a

éstas, intentando subvertir las posiciones profundamente arraigadas y desestabilizar las convenciones.

En el núcleo de esos métodos, Güell pone en práctica un encuentro directo entre sujetos, de tú a tú. La sensación es que, para Güell, eliminar la distancia entre el público y la «obra de arte» es algo crucial. Ella cuida hasta el último detalle la preparación del escenario para que estos encuentros tengan lugar, desmantelando o subvirtiendo los mecanismos institucionales creados a fin de mantener la distancia necesaria para que el mecanismo de la mirada funcione. Sin embargo, el aspecto más controvertido de su trabajo es precisamente este espacio desprotegido del encuentro y las posiciones asumidas en él. Los proyectos de Güell suelen contar con colaboraciones; consiguen que instituciones contraten a personas para que representen guiones acordados. Hacen emerger asuntos sensibles vinculados a los roles de las instituciones, así como al rol del artista y de las personas-como-sujetos dentro del marco de un proyecto artístico. Lo que genera es una reacción y un debate acalorados, que abarca a todo aquel que atraviesa la obra, ya sean políticos, instituciones, curadores, críticos de arte, personalidades del mundo de la cultura o el público en general. Para Güell, esta división polémica no es meramente el resultado que persigue su obra, sino el lugar donde ubica su obra, con el objetivo de comprometer a todos los agentes implicados, incluyendo a la artista misma.

Miremos un poco más de cerca las operaciones artísticas de Güell. Aunque en sus obras muchas veces participen otras personas o incluso ella misma, los proyectos de Güell no se podrían etiquetar como «participativos» o

«relacionales». En lugar de interesarse en ciertos asuntos tópicos e involucrar a la gente en el «proceso creativo», Güell muestra una gran preocupación y un compromiso directo con los asuntos en los que trabaja. Para poder hablar del rol de Güell como artista, me gustaría citar el texto de Marina Garcés «La honestidad con lo real». Al introducir la pregunta sobre la honestidad, Garcés sugiere que:

«La *honestidad con lo real* es la perspectiva con la que la teología de la liberación inscribe su mirada en un mundo que es a la vez de sufrimiento y lucha, en el que las víctimas son la clave de lectura y el índice de verdad de una realidad que construye su poder de dominación sobre su olvido y su inexistencia. Tratar honestamente con lo real sería, por tanto, conjurar este olvido para combatir el poder. Esto no implica hablar de las víctimas, hacer de ellas un tema, sino tratar con lo real de tal manera que incluya su posición y su clamor. No se trata de añadir la visión de las víctimas a la imagen del mundo, sino de alterar de raíz nuestra forma de mirarlo y de comprenderlo.»

Al enfrentarse con honradez a lo real, de acuerdo con Garcés, hay una violencia que circula en doble dirección –hacia una misma y hacia lo real. Hacia una misma porque una necesita «dejarse afectar», y hacia lo real, porque «una tiene que entrar en escena». Dejarse afectar, señala Garcés, es «aprender a escuchar, en sus innumerables sentidos, el clamor de la realidad y la incodificable riqueza de sus voces»; y «entrar en la escena» es «exponerse a una misma e implicarse.»

Es desde esta perspectiva desde la que me gustaría analizar la manera en que Güell opera. Aunque tiene una

serie de pautas a través de las cuales desarrolla sus proyectos, como comprometer a instituciones y cuestionar sus respectivos roles, su trabajo muchas veces implica colaboraciones externas. Su punto de partida es escuchar y exponerse a la realidad de los asuntos que tiene entre manos. Realidades como el sufrimiento y la lucha son dos temas que afectan profundamente a la artista. Así, durante el proceso, Güell pasa invariablemente por múltiples y agudos dilemas, y muchas dudas. En la mayoría de ocasiones, después de largos diálogos y discusiones, invita a personas que sufren algún tipo de abuso de poder para que colaboren con ella y así exponer la situación. Se redactan contratos de trabajo y se contratan personas temporalmente en el marco del proyecto. En teoría, se les puede emplear para hacer lo que sea, pero en realidad no es así. A los colaboradores se les pide llevar a cabo tareas específicas que de alguna manera denotan (o exponen o incluso suspenden temporalmente) la dinámica de poder bajo la que normalmente se encuentran. Y esto es lo que generalmente provoca indignación hacia sus proyectos: el hecho de que personas en posiciones sociales vulnerables y expuestas –en otras palabras, víctimas– participen en un proyecto artístico. En muchas ocasiones esto se ve como una propuesta éticamente problemática –aunque en esencia es un asunto moral– que lo único que consigue es reforzar el *statu quo* de las relaciones de poder que intenta desafiar, o sea, el artista (occidental) utilizando a «los otros, los expuestos, las víctimas» para su proyecto artístico. Dado que ya he argumentado anteriormente que este es exactamente el lugar donde Güell sitúa su trabajo, quisiera centrarme ahora en este debate y analizarlo.

Me gustaría empezar reflexionando sobre el conocimiento que tenemos de algunos de los términos a los que recurrimos cuando hablamos de posiciones asumidas dentro de los proyectos artísticos. Es importante que nos centremos en los conceptos persona-como-sujeto y víctima –que constituyen el proceso de representación de la otredad. En los debates que acompañan los proyectos de Güell, estas nociones vienen acompañadas generalmente por el elemento «explotación» o «uso» en el contexto artístico –una posición éticamente (o moralmente) problemática. Esta afirmación presupone dos cosas: que aquellos a quienes se contrata en el marco del proyecto artístico son sujetos en una posición social expuesta –en otras palabras, víctimas–, vulnerables a las relaciones de poder dominantes y que, como tales, están siendo utilizados, lo que significa que se están reforzando las relaciones de poder.

El simple acto de contratar a personas para que participen en el proyecto no puede, en sí mismo, utilizarse para legitimarlo. Esto se debe a que, aparte de la relación formal establecida a nivel simbólico, hay también un elemento de uso. Güell es consciente de su posición y de perpetuar las relaciones de poder en el acto de contratarlas. Sin embargo, es importante anotar que está usando la posición de los sujetos expuestos, o en otras palabras, la posición de las personas-como-víctimas. Antes de entrar en las implicaciones éticas de un acto como ese, deberíamos considerar esta posición como relacional, una posición construida a través del discurso, y no algo con lo que estas personas hayan nacido. El hecho de que sea una posición relacional significa que les ha sido asigna-

da a través del discurso. Es esta construcción particular –la de alguien a quien ya se le ha asignado la posición de víctima– de la que Güell hace uso. Ella no pretende «dar voz» a los «silenciados» u otorgarles «agenciamientos», o cambiarles permanentemente la vida –a pesar de que en algunos casos han tenido lugar acontecimientos que han cambiado vidas y voces potentes se han alzado con claridad. Los proyectos artísticos de Güell hacen uso de la posición mencionada anteriormente, de personas-como-víctimas, para exponerla como una posición falsa. Primero, Güell necesita reproducir las relaciones de poder para subvertirlas, o para decirlo en sus propias palabras, «para crear una réplica analítica» del conjunto de relaciones que forman parte de la raíz del problema. Al colaborar precisamente con esas personas que encarnan a las personas-como-víctimas, el proyecto elimina momentáneamente la distancia entre «nosotros» y «ellos», consiguiendo así abrir un espacio de encuentro con el individuo. A gran escala, las relaciones de poder aún están presentes, porque es la artista quien les encarga el trabajo o que representen un guión. Tales actuaciones solo son posibles a través de un acto de fe, a través de la confianza y la colaboración entre las dos partes, y el contrato solo sirve como garantía para esa nueva relación. Solo de esa manera se puede crear y mantener el espacio mínimo necesario para que el encuentro con la persona suceda, mientras que la distancia necesaria para el mecanismo de la mirada se suspende brevemente. Mediante la implicación directa y específica en los contextos de los que parten sus proyectos, Güell evita que sus operaciones caigan en una aproximación generalizada o esencialista de la ya mencionada posición

de persona-como-víctima. Sus proyectos no son siempre exitosos: a veces se desarman. En algunos casos, el proceso en sí mismo es objeto de abuso. Pero como mencioné antes, la intención de Güell no es crear fórmulas de aproximación universales, ni aportar soluciones para sentirnos bien frente a los profundos problemas sociales. Esta diferencia contextual y el carácter no resolutivo de sus proyectos refleja un acercamiento honesto hacia esa «incodificable riqueza de voces de lo real» a la que Garcés se refería.

Desde esta perspectiva, pienso que es importante que reconsideremos la complejidad ética de los proyectos de Güell. El texto de Rosi Braidotti «Afirmación versus vulnerabilidad: Sobre los debates éticos contemporáneos», puede ayudarnos a interpretarlos correctamente. Cuando hablamos de identificar el objeto de la investigación ética, Braidotti escribe que, «El propio objeto de la investigación ética no es la intencionalidad del sujeto moral, o la conciencia racional, sino los efectos de verdad y poder que sus acciones puedan tener sobre otros en el mundo. (...) La ética, por lo tanto, es el discurso sobre las fuerzas, los deseos y los valores que actúan como empoderamientos de modos de estar, mientras que la moralidad es el conjunto de reglas establecidas.»

Güell no se intimida por la complejidad ética derivada de la «exposición» o el «uso» de posiciones sociales vulnerables. Sus proyectos se desarrollan con la condición de que la artista «entre en escena» y sobre una base de confianza y colaboración estrecha con la(s) persona(s) involucradas. En sus palabras, «No estoy segura de cuál será el término adecuado, pero yo entiendo mis proyec-

tos como algo parecido a practicar una contra-violencia simbólica en el público. Son como historias de vida, en las que adoptamos un guión –que no un rol– y lo vivimos durante un periodo de tiempo. Casi todos los proyectos modifican mi vida personal y tienen un impacto sobre la misma.» Sus operaciones artísticas eliminan la distancia simbólica al implicar y poner en el punto de mira, como parte del problema, tanto al espectador como a ella misma. La artista señala la buena moral como protección del *statu quo* –en otras palabras, ella apunta a desestabilizar las reglas establecidas. Su trabajo permanece éticamente complejo y sin resolver, pero eso es porque la realidad de los asuntos con los que trata son igualmente complejos y están también sin resolver. Güell nos recuerda que el arte aún puede suponer un horizonte para la re-politización de la vida, a través de la invocación del olvido y la no-existencia en la que muchos de nosotros nos encontramos hoy.

SHINING A SPOTLIGHT.

by Edi Muka

Núria Güell in practice and related projects

How would it feel should a woman approach you in the street and ask if you want to play hide-and-peek with her? Who, as a child, hasn't played that game, or who hasn't hid from someone either out of a sense of mischief, or out of fear or even to exact a measure of revenge towards parental reprehension. Yet, as we grow older, it feels awkward to be approached by a stranger with such a request. It's as though someone shines a spotlight on you, setting you on stage, and that's uncomfortable. At the same time it feels awkward to simply answer "no, thanks" to the offer. One feels obliged to say something more and try to be receptive to anything else that the person might suggest, as though one doesn't want to upset the innocent make-believe, all the while still feeling uncomfortable. And before long you find yourself engaged in conversation with that woman, sharing her life-story, the story of an *illegalized* immigrant, who day in day out has to play hide-and-peek for real, as she finds her way about the city...

Imagine the surprise that you, as a regular museum goer, would receive in Medellin, Colombia, when visiting the Botero room to stumble upon a guided tour led by a couple of very young girls. Initially, puzzled by their age and appearance you stop to hear with some curiosity what they're saying about the great master's paintings, renowned for depicting daily life on the streets and the society in which he lived. Slowly you're drawn into their account, following them through the works they have chosen to talk about. And again, before long a realization comes upon you: the girls are neither specialists in art history, nor are they Botero experts. What you are hearing

is their personal accounts, stories of two young, very young sex slaves, woven through the imagery of Botero's paintings and sculptures, laid bare in front of you. They are talking about one of the darkest aspects of Colombian reality –the sexual slavery of minors– and doing so by speaking from first-hand experience, and odd as it may sound, you can see that story unfold within Botero's paintings. They speak with passion and commitment; there's no feeling of shame for what they've gone through. They bravely denounce what everybody knows, but many refuse to see. What you're hearing is harsh, leaving you exposed to a difficult, yet simple choice: either leave the room and continue keeping your eyes and ears shut, or succumb to the experience by sharing fully in the pain and life stories unfolding right in front of you, although somehow they make you feel complicit...

This feeling of being under the spotlight pervades many of Núria Güell's projects. Her artistic practice is distinguished by an attempt to rethink the ethics of those large institutions that govern our society and organize our lives, suggesting alternative methodologies. Whether she employs an *illegalized* immigrant to play hide-and-peek with visitors at an art biennial, or Romani beggars in the streets of Stockholm to fundraise for Swedish culture, or marries a Cuban guy to provide him with Spanish citizenship, Güell is constantly taking aim at hegemonic power relationships and its related abuse, trying to subvert entrenched positions and destabilize set conventions.

At the core of those methods Güell puts into practice a direct, one-to-one encounter between subjects. It would seem that for Güell eliminating the distance between the

public and the “artwork” is crucial. She goes into minute detail to set the stage for these encounters, dismantling or subverting institutional mechanisms created to uphold the necessary distance for our gaze to function. Yet, it is exactly this unprotected space of the encounter and the assumed positions within it that is the most controversial aspect in her works. Güell projects often involve collaborations; she has cultural institutions hire people to perform or to act out agreed scripts. Sensitive issues regarding the role of institutions then arise, as well as the role and place of the artist and people-as-subjects within the framework of an art project. A heated debate and reaction ensues, encompassing everyone that comes across the work, be they politicians, institutions, curators, art critics, cultural personalities and even the general public. For Güell, this polemical division is not merely the intended result of her work; it is the place where she locates her work, aiming to provoke engagement by all actors concerned, including the artist herself.

Let’s take a closer look at the issues at hand in Güell’s artistic operations. Although often involving others and herself in her works, Güell’s projects are not what one would label as “participatory” or “relational”. Rather than being interested in certain topical issues and involving people in the “creative process”, Güell shows a keen concern and a direct engagement with the issues she’s working with. To help me speak about Güell’s role as an artist, I’d like to quote from Marina Garcés’ text, “Honesty with the Real”. When introducing the question of honesty, Garcés suggests that:

“Honesty with the real” is the standpoint from which

the theology of liberation inscribes its gaze on a world of both suffering and struggle in which the victims are the key to reading, and index of the truth of a reality that constructs its power of domination on their relegation to oblivion and non-existence. Dealing honestly with the real would be, then, invoking this oblivion in order to combat power. This does not mean speaking *of* victims, turning them into a theme, but dealing with the real in such a way that includes their position and their *outcry*. It is not a matter of adding the vision of victims to the image of the world but changing at root our way of looking at it and understanding it.”

When dealing honestly with the real, according to Garcés, there’s a twofold kind of violence –towards one self and towards the real. Towards oneself, because one needs to “let oneself be affected”, and towards the real, because “one has to enter on to the scene”. To be affected, Garcés remarks, is to “learn how to listen to the innumerable senses of the outcry of reality and to the impossible-to-codify richness of its voices”; and “to enter on to the scene” is to “expose oneself and be involved”.

It is from this perspective that I would like to analyze how Güell operates. Although she has a set of references of how to work on her projects, such as engaging institutions and questioning their respective roles, her work often involves collaboration with others. Her starting point is to listen and expose herself to the reality of the issues at hand, realities such as suffering and struggle, both of which deeply affect the artist. So, the process invariably goes through multiple and sharp dilemmas and a lot of questioning. More often than not after lengthy discussions

and dialogue, Güell invites people who themselves are subjected to the abuse of power to collaborate with her in addressing these issues. Regular working contracts are drafted and people are temporarily employed within the framework of the project. In theory, they can be employed to do anything, but in reality they are not. The collaborators are asked to perform specific tasks that in some way refer to, or temporarily expose or even suspend, the power dynamic under which they normally find themselves. And, this is what usually provokes the outrage towards her projects –the fact that people in exposed and vulnerable social positions– in other words, victims –partake in an art project. This has often been challenged as an ethically problematic proposition –even though in essence it’s a moral issue– that reinforces the status quo of the power relationships that it aims to challenge, namely, the (western) artist using “the others, the exposed, the victims” for her project. Since I have argued above that this is exactly the locus where Güell situates her work, I would like to focus on this debate and analyze it.

I would like to begin by reflecting on our understanding of some of the terms we resort to when talking about assumed positions within the art projects. It is important to focus on the notions of *people-as-subject* and *victim* –which constitute the process of the representation of *otherness*. In the debates accompanying Güell’s projects, these notions are often connected to the element of “exploitation” or “use” in the context of the artwork –an ethically (or morally) problematic stance. This claim presupposes two things: that those employed

within the framework of the art project are *subjects in an exposed social position* –in other words, *victims*–vulnerable to dominating power relationships; and, that they as such are being *used* –meaning the power structure is being reinforced.

The mere act of employing people to partake in the project cannot in itself be used to legitimize it. This is because, aside from the formal relationship established with them on a symbolical level, there is an element of *use*. Güell is aware of her position and of perpetuating the power relationships in the act of employing them. Yet, it is important to note that she is making use of the *position* of the exposed subjects, or in other words, *the position of people-as-victims*. Before engaging in the ethical implications of such an act, we should consider this *position* as a relational one, a discursively constructed position, and not something these people are born into. The fact that it is a relational position means that it has been discursively assigned to them. It is this particular construct –of someone who is already assigned the position of victim– that Güell makes use of. She doesn’t pretend “to give voice” to the “silenced”, or to invest these people with “agency”, or to permanently change their lives –despite the fact that in some cases life-changing events have taken place and a strong voice has clearly articulated issues. Güell’s art projects make *use* of the above-mentioned *position* of people-as-victims so as to expose it as a fake posture. Güell first needs to re-enact the power relationships in order to subvert them, or to put it in her words, “to create an analytical replica” of the set of relationships that stand at the root of the problem.

By collaborating with those very persons embodying people-as-victims, the project momentarily eliminates that distance between “us” and “them”, thereby opening up a space for an encounter with the individual. In the larger scheme of things, the power relationships are still present, because it is the artist who is commissioning them to do a job or perform a script. Such performances only become possible through a leap of faith, through trust and collaboration between both parties, and the act of employment serves as a guarantee of this new relationship. Only in this way can the minimal space needed for meeting with the person be created and maintained, while the distance needed for the mechanics of the gaze be briefly suspended. By engaging directly and specifically with each given context in which the projects are created, Güell’s operations avoid a generalizing or an essentialist approach of the aforementioned position of *people-as-victim*. Her projects do not always succeed; some times they fall apart and at other times the process itself has been abused. But as mentioned above, Güell’s intention is neither to create universal formulas of approach, nor to provide ready-made, feel-good solutions for deeply rooted social problems. This contextual difference and the non-resolute character of her projects reflects an honest approach to that “impossible to codify richness of voices of the real” that Garcés refers to.

From this point of view, I think it’s critical that we reconsider the ethical complexity of Güell’s projects. Rosi Braidotti’s text “Affirmation versus Vulnerability : On Contemporary Ethical Debates” might help us to interpret them fairly. When talking about identifying

the object of ethical inquiry, Braidotti writes that, “The proper object of ethical enquiry is not the subject’s moral intentionality, or rational consciousness, as much as the effects of truth and power that his/her actions are likely to have upon others in the world. (...) Ethics is therefore the discourse about forces, desires, and values that act as empowering modes of being, whereas morality is the established sets of rules.”

Güell doesn’t shy away from difficult ethical issues dealing with the “exposure” or “use” of vulnerable social positions. Her projects are developed on the condition that the artist “enters onto the scene”, and on a basis of trust and close collaboration with the person(s) involved. In her own words, “I’m not sure what the adequate term would be but I understand my projects as something akin to exercising a symbolic counter-violence on the public. They are as life stories. We adopt a script (not a role) and we live it for a period of time. Most of the projects have a strong impact on my personal life, they change it.” As such, her artistic operations eliminate the symbolic distance by “shining a spotlight” and by implicating both the visitor and herself as part of the problem. Good morality as protector of the status quo –in other words, she’s aiming to destabilize the established set of rules. Her work remains ethically complex and unresolved, but that’s because the reality of the issues she’s dealing with are equally complex and unresolved. It reminds us that art might still present a horizon for the re-politicization of life by invoking that oblivion and non-existence where many of us find ourselves today.