

DOSSIER

La festivalización de la experiencia

The Festivalization of Experience

Desirée Vidal Juncal

Recibido: septiembre 2018

Aprobado: diciembre 2018

Resumen

La digitalización de la información y su circulación en espiral por Internet han transformado radicalmente los métodos de trabajo en museos, estudios y prácticas culturales. Hoy día, las visitas a museos e instituciones culturales pasan por la actualización y resignificación de la colección y la obra de arte en relación con las y los visitantes, replanteando la labor del comisariado y su extensión a entornos mediales digitales. En el desplazamiento del objeto material al sujeto digital, las prácticas comisariales adoptan formas y códigos donde lo festivo parece actuar como el medio idóneo hacia un nuevo paradigma. Este proceso global de festivalización de la cultura se ha venido desarrollando desde mediados de los años 90 en sociedades urbanas y neoliberales donde el ocio, el consumo y las experiencias extraordinarias resultan particularmente relevantes en la construcción de la identidad individual y la generación de micro-comunidades. Cabría preguntarse, entonces, qué requieren estas prácticas de nuevo, de desconocido, qué temporalidad las delimita, cómo son sus espacios y, especialmente, qué relaciones establecen con sus públicos. Este texto propone el proyecto OKAY CONFIDANCE de la artista francesa Anne Lise Le Gac como ejemplo de posibilidad abierta frente a este fenómeno.

Palabras clave: Comisariado, Festivales, Post-digital.

Abstract

The digitization of information and its circulation in spiral through the Internet have radically transformed the working methods in museums, cultural practices and studies. Nowadays, visiting museums and art institutions demands the updating and resignification of the collection and the work of art in relation to visitors, rethinking the curatorship and its extension to digital media environments. In the displacement from the material object to the digital subject, curatorial practices adopt forms and codes where the festive seems to act as the ideal condition towards a new paradigm. This global process of festivalization of culture has been taking place since the mid-1990s in urban and neoliberal societies where leisure, consumption and extraordinary experiences are particularly relevant for the construction of individual identity and the generation of micro-communities. We could therefore ask ourselves what are the new, unknown requirements these practices ask for, what temporality demarcates them, and, especially, what relations do they establish with their publics. This text proposes French artist Anne Lise Le Gac's project OKAY CONFIDANCE as an open possibility against this phenomenon.

Key Words: Curatorship, Festivals, Post-digital.



Cómo citar: Vidal Juncal, D. (2018). La festivalización de la experiencia. *Sin Objeto*, 01, 26-34. Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.02

1. De la celebración a la festivalización

Remind yourself that entertainment is not reality. If you replace reality with entertainment, you will become unreal.
Yoko Ono

Los festivales son eventos públicos de carácter lúdico y social que se celebran periódicamente para conmemorar hechos pasados (históricos, religiosos) o celebrar futuribles logros (cosechas, competiciones, innovaciones, reencuentros). Desde su origen, documentado ya en la Grecia Antigua con el ejemplo de las Panateneas, los festivales se han caracterizado por reunir en un período corto de tiempo una gran cantidad y diversidad de eventos y manifestaciones artísticas, por lo general al aire libre, en espacios urbanos o naturales. Además se caracterizan por su intensidad, concentración y variedad de propuestas, ya sea por la propia presentación pública de obras (poesía, teatro, música, danza, plásticas), ya por la necesaria creación y puesta en escena del evento (indumentaria, iluminación, escultura, artes suntuarias y ornamentales o el actual *video mapping*). Durante el Barroco europeo, monarcas y papas hacían un manifiesto uso político de los festivales y muchas de las artes plásticas se beneficiaron de su carácter lujoso y exagerado para desarrollar programas iconográficos y escenografías ricas en detalles e innovaciones técnicas (Figura 1). Propaganda política, fenómeno mediático, temporalidad periódica pero efímera, socialización hedonista, programación y contenidos multidisciplinares, sensualismo escénico, todos estos elementos son denominadores comunes en la historia de los festivales.



Figura 1. Bredael, A. van (1697), *El Ommegang en Meir, Amberes*. Óleo sobre lienzo

Los festivales contemporáneos, a diferencia de otros eventos culturales –como exposiciones, charlas o talleres donde los públicos son muy especializados–, tienen la capacidad de comunicar y de influir en públicos numerosos y diversos directamente generando debates, modelando identidades y creando micro-comunidades. Existen muchos tipos de festivales, desde los más comerciales y mediáticos a los más alternativos y autogestionados, así como especializados por temas, géneros, estilos, nacionalidades. Las posibilidades son infinitas. El festival es un formato de difusión y presentación del trabajo artístico idóneo por su flexibilidad y adaptabilidad a todo tipo de circunstancias, fines, necesidades y recursos. Lo que a este artículo concierne es atender y entender el cambio que su irrupción en museos y centros de arte supone en las prácticas comisariales, donde la crisis económica ha impactado en las programaciones de dichas instituciones y donde el fenómeno de la festivalización de la cultura ha ido en aumento. Entre las preguntas que quiero plantear se encuentran: ¿Qué desafíos plantea introducir el festival en el museo? ¿Qué posibilidades abre a la labor del comisariado? ¿Cómo se podría evitar la precarización del trabajo artístico y la banalización de nuestras experiencias? ¿Cómo escribimos el relato histórico plural? ¿Qué relectura podemos hacer de las colecciones de los museos? ¿Cómo afecta nuestra experiencia lo digital media? ¿Cuándo deja el festival de ser una fiesta?

Desde las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo tenemos ejemplos de eventos periódicos en los que la creación contemporánea, los públicos diversos y la fiesta han dado cita a artistas y público en tiempo y forma. El Trips Festival (San Francisco, 1966), Fluxfests (Alemania, 1962), Glastonbury (Somerset, 1970) o los Encuentros de Pamplona (Pamplona, 1972), por mencionar solo algunos. En estas décadas, los festivales y eventos culturales estaban más próximos a prácticas artísticas como el *happening* y la *performance*. Posteriormente el mapa artístico de la Europa de los noventa empieza a llenarse de prácticas artísticas y comisariales que involucran a sus públicos con intervenciones *site-specific*, procesos relacionales, proyectos *new media* a través de dispositivos electrónicos y/o digitales, *raves* clandestinas y festivales de arte y música electrónica. La escala local, la intensidad del momento y la experiencia *in situ* forman parte del carácter singular de estos eventos. En los noventa, al imaginario de una nueva sociedad conectada, informada, interrelacionada en el ilusionante proyecto europeísta se sumaron políticas culturales ambiciosas que acompañaron este proyecto en forma de museos, centros culturales, festivales, grandes eventos y bienales. Así, la eventificación de la cultura se convirtió en un proceso de creación de valor de marca y económico de las ciudades (Richards y Colombo, 2017), dando paso a un fenómeno económico y geopolítico de carácter globalizado. Es el mapa de la era pre-Internet, pre-Smartphone y pre-digital. En España los casos paradigmáticos de las Olimpiadas de Barcelona, las Conmemoraciones por el 500 Aniversario del Descubrimiento de América, Madrid Capital Europea de la Cultura en 1992

y la inauguración del Festival Sónar un par de años después ejemplifican esta estrategia de festivalización donde las políticas culturales públicas promovieron públicos consumidores de dichos eventos locales (Häusserman and Siebel, 1993). Posteriormente, festivales grandes y pequeños, como Sónar, Loop, Mira, Mutek y Ús en Barcelona, Rizoma, PhotoEspaña, Princesas y Darthvaders y Puwerty en Madrid, han logrado crear y desarrollar su propia audiencia, posicionarse en mapas y agendas internacionales, e incluso en algunos casos, desarrollar un modelo de gestión y negocio propio que les permite mantener cierta autonomía de las instituciones públicas.

La crisis económica del 2008 dinamitó el Estado del bienestar. Sin embargo, desde entonces, el número y tipo de festivales no ha hecho más que crecer. El impacto de la crisis en la programación cultural se dejó notar en museos y centros culturales, pero sobre todo en la precarización laboral del trabajo artístico. La red de valor que construyen los festivales en las ciudades (Colombo, 2017) ha resultado ser la red de sostén para el trabajo artístico y la creación contemporánea. Así es que diez años después, estamos viviendo un escenario global donde, en palabras de Ryan Bishop, la transmedialidad atraviesa cualquier intento de relato histórico: “It has become impossible to separate the study of technological materiality from that of networked global capitalism and environmental changes on a planetary scale” (Bishop, 2017). Podríamos preguntarnos entonces si los festivales evidencian la obsolescencia en el modo de entrega para las artes en la era post-digital y la brecha entre la medialidad y la transmedialidad. Hoy día, la producción de subjetividad está en el núcleo de los métodos de producción y de los procesos de trabajo contemporáneos. Las visitas a museos e instituciones culturales pasan por la contemporaneización y resignificación de la colección y la obra de arte, siempre en relación al visitante, lo que obliga a replantear la labor del comisariado y su extensión a entornos mediales digitales. En palabras de Bojana Kunst: “The live event therefore becomes a unique field for testing the effects of radical consumption, a field for practicing intersubjectivity, exchange and testing live communicative situations, for a rivet between the body and its expression (gesture, language, movement)” (Kunst, 2015). Kunst introduce aquí un elemento novedoso en la festivalización de la experiencia y la eventificación cultural: su performatividad. En estas prácticas, como muestran Transmediale Festival en Berlín, Kunstencentrum Buda’s Festival en Bélgica, The Parliament of Bodies en la Documenta 14 de Kassel, Digital Feminism Festival en Dresde, The Influencers Festival en Barcelona o Transeuropa Festival en Madrid, las preocupaciones políticas y sociales adoptan la forma de charlas, conferencias, debates y foros. El festival actúa como foro para nuevas voces, fragmentando discursos monolíticos y posibilitando encuentros cara a cara entre artistas-creadores y público-seguidores.

2. OKAY CONFIANCE o cómo desarticular la “red de valor”

Los festivales posibilitan crear escenarios flexibles y plásticos para contener situaciones diversas. Se trata de un espacio político y hedonista para los cuerpos en la era post digital, un momento para hablar, bailar, verse, descubrir e intercambiar. Su ejecución, sin embargo, responde a un trabajo previo concienzudo de diseño y planificación de intensidades y flujos: la programación artística, su distribución temporal y espacial, la comunicación y relación con los públicos, los protocolos de seguridad, la puesta en escena, la dirección técnica o la administración de los recursos. Su producción y ejecución consume en gran medida los esfuerzos y recursos del propósito artístico. Cuando todo el proceso y toma de decisiones se incorpora con/como un propósito artístico, el festival se concibe como práctica artística. Explorar sus posibilidades es a lo que se ha dedicado en los últimos tres años la artista Anne Lise Le Gac (Marsella, 1985), en colaboración con otros artistas.

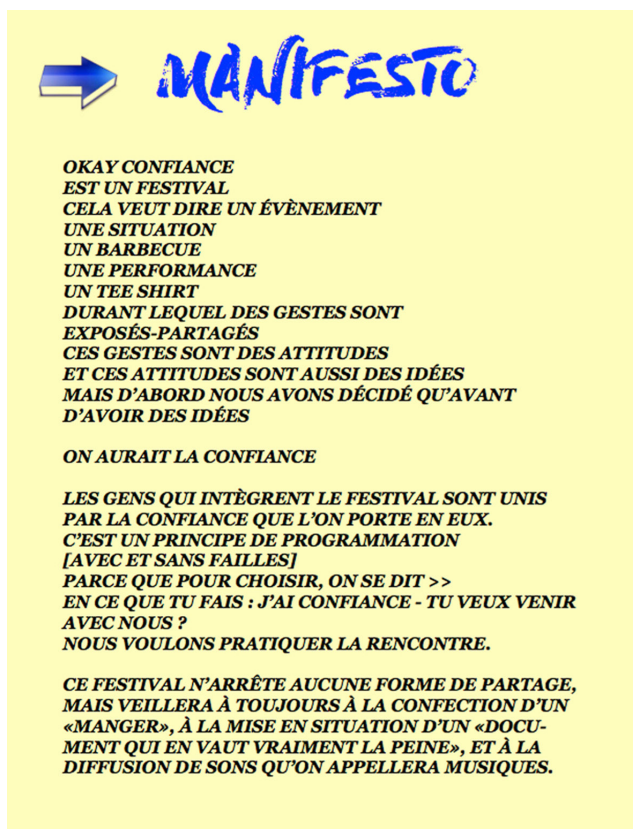


Figura 2. Le Gac, A. L. y Carrion, E. (2015), *Manifesto OK*

OKAY CONFIANCE FESTIVAL se gestó alrededor de un juego de palabras, “Bitume-Kiwi-Confiance”, y a una idea: “La confiance c’est la base” (Le Gac, 2017). La artista explica: “À Marseille ou dans le Sud en général, il y a cette attitude, tu deals une affaire, tu marchandes. Pour rassembler des gens sans être dans un système de collectif, la base, c’est cette confiance. Dire «Okay confiance» ça peut sembler un peu débile ou un peu naïf, mais c’est une vraie question. La relation de confiance n’est pas une évidence, elle est remise en doute, c’est un mot beaucoup utilisé par les politiciens... et par Darty”. La inquietud de la artista tenía que ver con cómo armar una coreografía colectiva donde la música que hiciera bailar al mismo son no fuera el dinero. Con el fin de crear un sistema colectivo basado en la confianza, la artista ideó un festival con una serie de normas descritas en un manifiesto (Figura 2) que bautizó como OKAY CONFIANCE. Se trata de un evento efímero que “podría ser una barbacoa como cualquier otra cosa” y que adopta la forma flexible de un festival. El primer evento se celebró el 11 de abril de 2015 en el estudio de Marsella de Le Gac. El planteamiento inicial del festival fue reunir personas, establecer tiempos para el diálogo y la creación, experimentar formas de autogestión, co-creación y pirateo del sistema de validación institucional. El OKAY CONFIANCE es la obra de Anne Lise Le Gac que, a su vez, es una práctica de comisariado que, a su vez, es una performance de un festival. Un “esto no es un festival” que se representa como tal.

En la realización de cada edición participan diferentes artistas (Figura 3), pero no son un colectivo, no hacen un trabajo común. Simplemente reúnen individuos para disponer varias visiones en un grupo. La selección de invitados es abierta a todo tipo de perfiles y no necesariamente vinculados con el entorno artístico. Durante cinco días, todos los invitados conviven para conocerse y configurar juntos el festival, forman una comunidad efímera. No hay un tema ni se impone una forma, sí se privilegia “la simplicidad de la realización y la claridad de la presentación” y la conversación con el contexto. Ningún artista invitado recibe dinero por su trabajo ni por su tiempo. Operan con muy pocos medios financieros, como se declara en su manifiesto. Siendo conocedores del paradójico exceso de producción de conocimiento y de experiencias en el sistema neoliberal, reclaman para sí la práctica de una ÉCONOMIE DE LA BIDOUILLABILITÉ, traducido al inglés como “hackability” y al castellano como “economía pirata”. Es decir, se trata de una economía creativa y alegal basada en la capacidad de desviar un sistema de su propósito original a nuevos usos sin considerar la legalidad. La OKAY ECONOMY inventa una economía local y coherente para cada evento. Desde la primera edición en 2015 hasta la actualidad se han ejecutado ocho programas en diferentes ciudades, entre ellas, Marsella, París, Barcelona, Ámsterdam y Viena, en colaboración con diferentes artistas, en un proceso no necesariamente progresivo ni con un calendario y contexto estables.



Figura 3. Le Gac, A. L. (2015), OK CONFIANCE #2, Marsella. Página web.

El núcleo de OKAY CONFIANCE podría entenderse desde la teoría desarrollada por la mencionada Bojana Kunst en *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* (2015). Si, como señala esta autora, la producción de la subjetividad está en el núcleo del capitalismo contemporáneo, este festival podría entenderse como una forma de transgresión y resistencia a la mercantilización de la sociabilidad humana en la era post-digital, como el signo del consumo radical de la subjetividad, y, además, al ser un trabajo que no se puede delegar en otros, que no se puede reproducir y no se puede comercializar, se alinearía con la economía *hacker*, cortando cables y conectando otros nuevos. El festival queda parcialmente documentado y retratado en el sitio web homónimo hecho a imagen y semejanza de la web de la artista, un espacio de culto al gif, a la superposición de capas y a la transmedialidad. Una exposición digital que no es una exposición, otra vez. El anti-festival, la anti-exposición sin una definición mejor hasta nuevo aviso. En su séptima edición, el OKAY CONFIANCE se celebró en La Ferme du Buisson, una “infiltración suave” en la institución. Lo que OKAY CONFIANCE supone de revelador y excitante para la posibilidad de un cambio hacia un nuevo modelo de mostrar y de recibir las artes en los museos es, desde mi punto de vista, que confirma “la transición”, que algo está cambiando, aunque tal vez no sea perfecto. Pero es algo que está pasando y está respondiendo con agilidad al contexto. Es arte, pero sin eventificación ni festivalización. Propuestas como las de Le Gac abren una vía de exploración hacia prácticas híbridas que, de manera respetuosa con su medio, reivindican para sí lo mejor de ser festival.

Referencias bibliográficas

- Bennet, A., Taylor, J., y Woodward, I. (2016). *The festivalization of culture*. Nueva York: Routledge.
- Bishop, R., Gansing, K., Parikka, J., y Wilk, E. (2016). *Across & Beyond. A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*. Berlín: Sternberg Press and transmediale e.V.
- Browne, V. (2014). *Feminism, Time, and Nonlinear History*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Graham, B., y Cook, S. (2010). *Rethinking curating. Art after New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Kunst, Kunst, B. (2015). *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK: Zero Books.
- Newbold, C., Maughan, C., Jordan, J., y Bianchini, F. (Eds.). (2015). *Focus on festivals. Contemporary European case studies and perspectives*. Oxford: Goodfellow Publishers Ltd.
- [OKAY CONFIANCE FESTIVAL]. (s.f.). Recuperado de: <https://okayconfiance.hotglue.me/>
- Richards, G. (2007). The festivalization of society or the socialization of festivals? The Case of Catalunya. En G. Richards, *Cultural Tourism. Global and local perspectives* (pp. 229-252). Binghampton: Haworth Press.
- Richards, G., y Colombo, A. (2017). Creating network value: Sónar Festival Barcelona as a global events hub. En J. Armbrecht, E. Lundberg, T. Andersson, y D. Getz (Eds.), *The Value of Events* (pp. 73-86). London: Routledge.

Biografía

Desirée Vidal Juncal

Universidad Autónoma de Madrid
mariad.vidal@estudiante.uam.es

Desirée Vidal Juncal es historiadora del arte, doctoranda por la UAM en festivales, transmedialidad y nuevas prácticas de comisariado. Recientemente se ha incorporado al cuerpo de profesoras de artes plásticas y diseño de la Junta de Andalucía donde ejerce como profesora de Historia del Arte en la Escuela de Arte San Telmo, Málaga. Durante los últimos quince años ha trabajado en diseño, gestión y producción cultural.

Obtuvo la beca Cultutex con residencia en la Fundación Serralves de Oporto, la beca MAEC-AECID en el Centro Cultural Parque de España en Rosario. Ha comisariado exposiciones en muestras colectivas como “As rúas contan que” y ha dirigido su propia empresa, Offmuseum, de proyectos e itinerarios culturales, el Antitour, en Santiago de Compostela.