

bureau désespoir

maría alcaide



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

INICIARTE

bureau désespoir

maría alcaide

septiembre - noviembre 2017
Espacio INICIARTE. Córdoba



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura
Marta Alonso Lappí

Secretaria General de Cultura
María Cristina Saucedo Baro

Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte
en Córdoba
Francisco Alcalde Moya

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Comisión de Valoración de Proyectos 2016:
Antonio José Lucas Sánchez, Eva González Lezcano,
Jesús Alcaide (IAC), Antonio Collados, Óscar
Fernández, Gloria Martín (UAVA) e Inmaculada
Salinas

EXPOSICIÓN

Espacio INICIARTE Córdoba
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco Fernández Cervantes
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo
Isabel Villanueva Romero

MONTAJE MANMAKU

CATÁLOGO

EDITA
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

TEXTOS
Jose Iglesias G^a-Arenal

TRADUCCIÓN
Deirdre B. Jerry

FOTÓGRAFO
Juan López

DISEÑO EDITORIAL
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco José Romero Romero

DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO
María José Rodríguez Bisquert

PRODUCCIÓN
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales




IMPRIME
Servigraf Artes Gráficas, S.L.

© de los textos: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-253-4
Depósito legal: SE 1254-2017

ecoedición  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental por producto impreso	 Agotamiento de recursos fósiles 0,46 kg petróleo eq	 Huella de carbono 1,39 Kg CO ₂ eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO reg. n.º: 2017/91 Más información en www.ecoedicion.eu
por 100 g de producto	0,07 kg petróleo eq	0,21 Kg CO ₂ eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	10,17 %	4,55 %	

Presentación

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
Consejero de Cultura 5

Todo es susceptible de cambio

Jose Iglesias G^a-Arenal 8

Obras

Orgánica motivacional 24

Tragedia, transparencia 30

Sección salmón, imparcialidad dudosa 35

Pídele a San Pancrancio 40

Bureau désespoir 46

Biografía 59

Traducciones 63

María Alcaide plantea en *bureau désespoir* un proyecto de investigación acerca de los procesos que tienen hoy lugar de forma global en torno al trabajo en oficinas y su precarización por lo digital. Una búsqueda de la metáfora, la poesía y el azar para poner de relieve una realidad económica inestable vinculada a lo laboral.

Esta propuesta expositiva ha sido seleccionada dentro del Programa Iniciararte, que apoya a la creación joven andaluza mediante la producción de obras nuevas y su exhibición en espacios de la Consejería de Cultura. El programa selecciona anualmente, mediante profesionales de reconocido prestigio y diferentes colectivos artísticos, los mejores proyectos artísticos de jóvenes artistas visuales andaluces.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
Consejero de Cultura. JUNTA DE ANDALUCÍA

Canon

12 digits
TS-1200TCG



123456789000

+43210F

RECALL

5/47



CA

C/C

María Alcaide*

El texto que estás leyendo —estas letras impresas en estas páginas satinadas de este catálogo de formato cuadrado, tapa blanda, fotografías de calidad a color, los logos correspondientes, su introducción institucional, las traducciones al inglés... todas esas características que nos dicen: sí, este es un catálogo de un pequeño pero importante proyecto, una apuesta segura y fresca—, este texto que estás leyendo debe ser una defensa y análisis del trabajo de uno de los artistas seleccionados por el programa *Iniciarte* de la Junta de Andalucía, dedicado al “apoyo a la creación contemporánea y al tejido de las industrias culturales en nuestra comunidad”.

En este caso, el texto debe estar dedicado a María Alcaide, artista seleccionada en la cuarta edición de dicho programa. Su inclusión en *Iniciarte* es parte de una intensa ola de convocatorias que lleva ganadas desde hace, aproximadamente, un año. En estos últimos meses, convocatoria a la que se presenta, convocatoria que gana. Proyectos certeros, claros, divertidos, críticos y resueltos estéticamente de forma impecable. Visto desde la distancia, su desarrollo, desde que entró en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, ha sido seguro y sin rodeos. Un movimiento potente, casi mecánico.

Esa es la apariencia, que, como es lógico, se distancia bastante de la realidad cotidiana de su vida. Sólo conocemos los proyectos que se ganan, nadie pone en el currículum las convocatorias a las que se ha presentado y dónde no le han seleccionado. Además, dudas siempre hay, especialmente cuando no existe un tiempo de pausa y reflexión. No hay ningún proceso artístico que no tantee el error y se base en la duda. Aquí debo hablar como artista y como amigo de María (voy a bajarme por un segundo de ese puesto que debería estar ocupando: una figura comisarial que ofrece aplomo y confianza).

Como artista joven, de la misma generación que Alcaide y con una situación económica muy similar, sé que uno de los mayores problemas, para alguien que quiere empezar una carrera en el mundo del arte, es la falta de un espacio y un tiempo propio, un paréntesis para asimilar ideas, aprender a situarse, tomar distancia —muchas veces en un sentido literal, hacer algo más que un dibujo de medio formato en una habitación individual que tienes que compartir con mil objetos no es nada fácil—, perder el tiempo, leer por placer, descansar... En resumen: el problema está en la necesidad de combinar el trabajo artístico con

****Todo es susceptible de cambio***

Jose Iglesias G^a-Arenal

dos, tres o más trabajos alimenticios; el problema es la precariedad violenta que sufrimos.

Como amigo de María lo tengo que decir de forma clara: María lo está pasando muy mal. Sí, tiene un ojo increíble para analizar convocatorias y saber ganarlas; así como para producir imágenes llenas de energía y equilibrio. Sí, se le da muy bien ganar convocatorias, pero otra cosa es realizar un trabajo coherente dentro de un proceso largo, ser capaz de tomar distancia suficiente para ser crítico con el trabajo propio. Hay dudas, y las dudas ni dejan dormir ni disfrutar del trabajo realizado. Lo está pasando mal, y lo que mejor revela lo mal que lo está pasando es la distancia entre esa línea estelar que va atravesando premios y convocatorias y la realidad de la práctica artística.

Que hay una distancia entre la creación artística y los tiempos de las instituciones no debería sorprender a nadie. Un vacío incómodo de sortear y de mencionar en público. En este momento no me refiero a una posible falta de apoyo económico o institucional a la creación artística, sino a la velocidad que un régimen de autonomía y competitividad produce.

Hay que ganar. Alcaide lo tiene claro: si quiere vivir de esto, ahora mismo lo que tiene que hacer es ganar. Así que tomó la decisión de ir a por cada convocatoria que le compensase. Es un proceso muy analítico: estudiar las bases, ediciones precedentes y diseñar un dossier certero. Hay que desarrollar una serie de habilidades particulares y aprender a afinar mucho el ojo. Para ganar las convocatorias hay que hacer un proyecto específico, que se ajuste a las características particulares de la convocatoria pero que también responda a la construcción del rol social que uno se está construyendo en tanto que artista. Se crea una división entre un personaje público que se construye según se adapta a las convocatorias ganadas y un proceso privado que tiene un eco en la imagen del artista moderno, encerrado en un estudio a la búsqueda de la expresión de uno mismo.

El modelo de artista que surge de esta división es una forma totalmente externa, epidérmica. Un sujeto que se define en la esfera pública gracias a una alta capacidad de flexibilidad y de velocidad de respuesta. Son un tipo de artista que debe responder a las exigencias técnicas de nuestro presente; la inserción en la mecánica de un mundo

maría alcaide **es** *artista de t*

(y suele trabajar en tiendas como vendedora)

ZARA

الأحذية ومستحضرات التجميل

صرف
العملات

[compra ahora](#)



raca

EN

للملابس و

*capitalístico*¹ es absoluta. No hay un proceso de absorción de la obra del artista por parte un sistema externo a él, sino la adaptación del artista a un sistema veloz que exige una profesionalización total, saber encajar de un modo redondo. Es difícil dibujar una separación clara entre el sujeto artista, la obra producida y el espacio donde esta se distribuye; no está claro que estos tres elementos se encuentren en tres espacios diferentes ni que se sucedan linealmente el tiempo, sino que se van superponiendo y son dependientes el uno del otro. Como ejemplo tenemos esta exposición, donde casi todas las obras han sido producidas en la sala de exposiciones durante el proceso de instalación, respondiendo a unos ritmos de producción a los cuales Alcaide ha tenido que adaptar su ritmo personal, un proceso a partir de un proyecto que ha formulado adaptándose a las características de *Iniciarte*.

Lo interesante del proceso de Alcaide no es tanto lo que produce dentro de esta cadena, sino el modo en que intenta jugar con ella y tomar distancia crítica. Su decisión de enfocarse más en ganar proyectos que en una producción artística “de estudio” es tanto un modo de supervivencia como un giro en la mirada; es la decisión de entrar en el juego y aceptar unas reglas para estudiar las posibilidades que se camuflan en ellas, en una actitud profundamente *aceleracionista*². Hay un doble proceso de producción de contenidos y de atención a la distribución de estos, sin el ánimo de transformar dicha distribución: un saber encontrarse trabajando dentro de un sistema y la necesidad de trabajar con el sistema mismo. Alcaide produce obras y trabaja con imágenes, objetos, colores, formas, texturas... pero cuando termina un proceso (o el proceso consigue sus frutos y queda relegado durante un tiempo) estos restos materiales parecen desvanecerse y el proyecto se resume mejor ha-

¹ Utilizamos “capitalístico” frente a “capitalismo” para recuperar el término que Felix Guattari utiliza para referirse tanto a las sociedades capitalistas como a sector “periféricos” (que en los años 80 identificaba en el llamado Tercer Mundo o en las economías socialistas de países del Este). Con “capitalístico”, Guattari pretendía hablar no solo de sistemas económicos, sino de una política del deseo y producción de subjetividades, donde, tanto estando dentro como fuera de un sistema, siempre se crea una dependencia con *lo interior*.

² El *aceleracionismo* consiste en la idea de que cualquier posible cambio social radical dentro del régimen *capitalístico* solo puede ser dado a través de una aceleración o expansión de las condiciones actuales. Presupone que cualquier posibilidad para superar el capitalismo reside en el interior del sistema, es decir, que este solo puede romperse llegando a sus propios extremos, elimina la posibilidad de un cambio desde fuera.

Siguiendo a Benjamin Noys, la estrategia del aceleracionismo fue teorizada por primera vez de forma explícita en 1972, con la publicación del libro de Gilles Deleuze y Felix Guattari *Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, donde se plantea que quizá los fluidos (económicos, subjetivos...) no están “suficientemente deterritorializados”, que hay que “acelerar el proceso”, rompiendo con las restricciones de la familia edípica y la economía capitalista, lo que nos llevaría a la aparición del sujeto “schizo” (que no esquizofrénico), una subjetividad capaz de enlazarse con fluidos incontenibles de información y flujos acelerados de deterritorialización; una figura que nos ayudará a comprender los procesos creativos y productivos de Alcaide.

blando de las relaciones que se crearon. El trabajo se ha dirigido hacia una esfera relacional³, donde lo reificado no es tanto una serie de objetos auráticos, como una narrativa del espacio de relaciones del artista. A través de la acumulación de estas narrativas se va dibujando el perfil de Alcaide como artista, creando un joven corpus artístico que funciona también como autobiografía.

Me parece notable como hace poco, en su web, Alcaide sustituyó el apartado de “obras” o “proyectos” por “objetos y personas”, donde muestra breves relatos de proyectos en curso, intervenciones o performances. En “objetos y personas” los objetos actúan atrayendo la mirada y, con sus superficies brillantes, revelan el sistema que, por un instante, atraviesan. Al igual que las superficies bruñidas de las esculturas de Jeff Koons nos revelan casas de subastas, grandes salas de museos privados o las casas millonarias que decoran, los objetos temporales de Alcaide muestran una naturaleza doméstica frágil e inestable.

También en su web, Alcaide termina su *personal statement* (un texto concreto y seguro donde se muestra como una artista-antropóloga capaz de manejar cualquier técnica y dedicada a “elevar a una categoría superior aquello que es banal”, precario

aclara más adelante) con un asterisco que lleva a un aviso:

**Todo es susceptible de cambio, He asumido que no tengo futuro y esto me encanta, porque no tengo que caer en la reproducción en bucle de patrones anteriores. Mi producción es heterogénea, nómada y precaria.*

Parece que la única forma de no repetir patrones anteriores dentro del sistema arte-contemporáneo es el suicidio, dejar de pensar en la supervivencia de uno mismo en el futuro. ¿La única forma de no reproducirse a uno mismo es destruyéndose dentro del sistema-arte? En una entrevista reciente, Evaristo Páramos (cantante de la mítica banda punk La Polla Records) reflexionaba:

Lo hicimos todo mal, decíamos que no hay futuro y pensábamos que no había. No pensábamos en el futuro, así que lo hicimos todo mal.

En “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, Hito Steyerl observa como una falta de fundamentos, de horizonte a partir del cual situarnos, oculta una caída libre, y, cuando todo cae, todo parece permanecer inmóvil. Lo que parece un tiempo de estabilidad es en realidad un avance imparable contra una colisión inminente, no podremos saber cuánto dura la caída hasta el momento

³ Con “relacional” nos referimos a la esfera de las relaciones humanas y mercantiles, pero puede ser de ayuda retomar el término de Estética Relacional, acuñado por el francés Nicolas Bourriaud en su libro homónimo publicado en 1998, un libro discutible pero una gran herramienta para entender el interés de artistas, fundamentalmente del ámbito francés, por cuestionar el formato de la exposición como soporte neutro y utilizarlo como un medio donde desarrollar procesos colectivos. Es oportuno, tras leer a Bourriaud, tomar distancia crítica frente a “lo relacional”, pues lo que a la larga se plantea es una mercantilización de las relaciones más que una ruptura con la mercancía.



en que nos estrellemos. Debemos leer las palabras de Alcaide y ver su trabajo en este marco, como una serie de pequeñas transformaciones estéticas —objetos comprados por internet que son mínimamente alterados o acompañados de otros para formar esculturas, objetos propios intervenidos o simplemente sacados de su entorno privado para ser expuestos, frágiles construcciones temporales...— intercaladas con un movimiento corporal extenuante —norte-sur, este-oeste, de una ciudad a otra, cruzando continuamente con gente con la que intercambiar información, momentos de intensidad y continuar— que sucede en un espacio abstracto, fracturado.

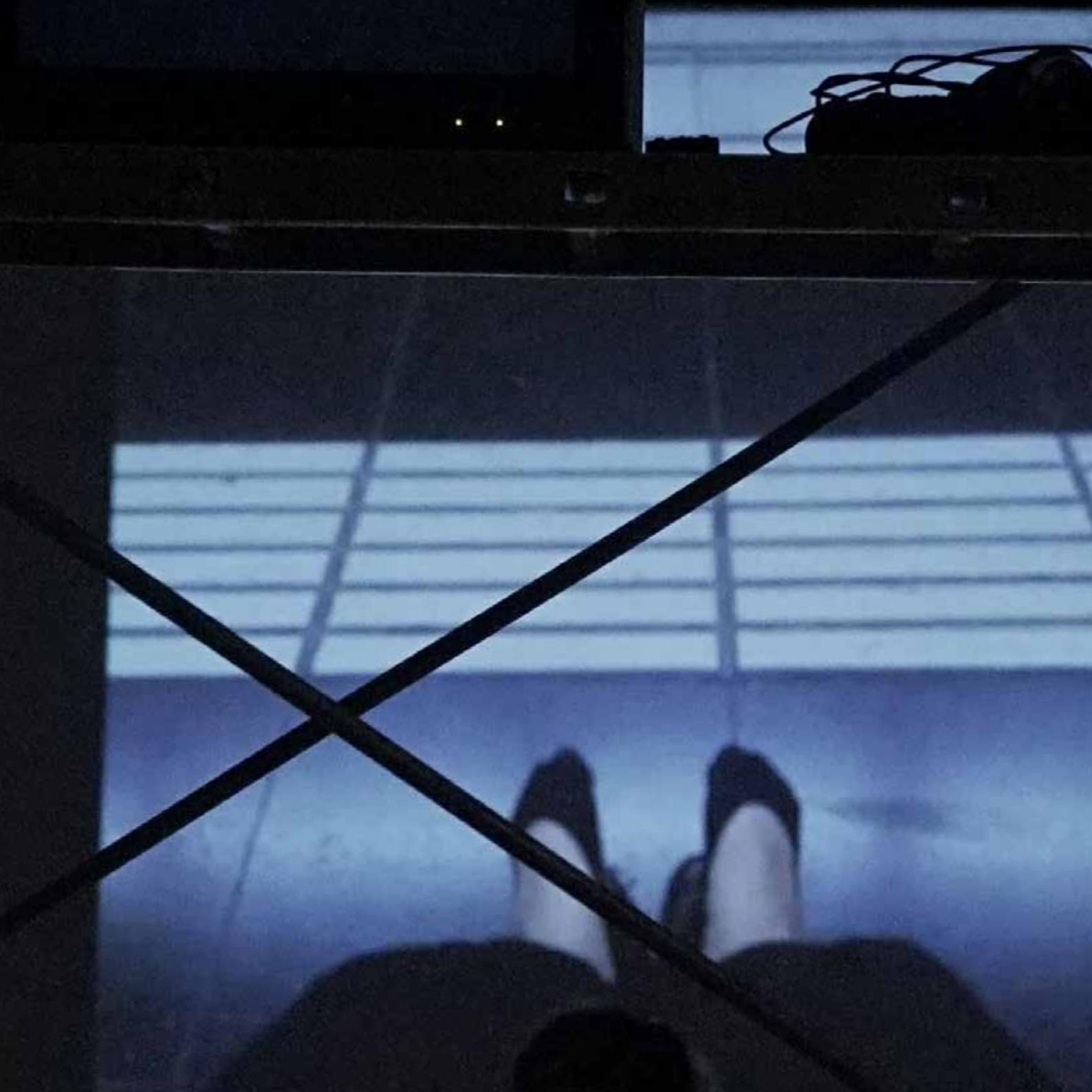
La mecánica del proyecto —que Alcaide abraza decididamente, pero a la que todos estamos forzados a obedecer— nos sitúa, dice Boris Groys, en un futuro continuo que nunca alcanzamos. Es un modo de trabajo que obliga a trabajar permanentemente nuevas ideas que desarrollar en un futuro hipotético. Tener que situarnos mentalmente en este futuro virtual crea una situación que nos aleja del presente y de la fase de resolución de los proyectos que finalmente podremos llevar a cabo (siempre un porcentaje minúsculo frente a los proyectos planteados). Hay artistas que se han especializado en ir encabalgando residencias y becas, dedicando el tiempo de desarrollo a diseñar el proyecto siguiente. Alcaide diseñó *bureau désespoir* hace meses, pero cuando llega el momento de efectuarlo, su producción es simultánea al diseño de dos o tres proyectos futuros, lo que crea una superposición de tiempos que producen auténticos cortocircuitos cerebrales y una distancia con las condiciones materiales reales

del día a día, es decir, una precarización del presente bajo la promesa de un futuro mejor.

Nos estamos ciñendo exclusivamente al lugar del artista, pero la mecánica de proyectos se extiende a cualquier sector de las industrias culturales, a lo que se suma, bajo la excusa de la transparencia, una *violencia burocrática*. Un aumento kafkiano de intercambio de papeles con instituciones que ralentiza hasta límites demenciales cualquier proyecto, creando situaciones surrealistas donde hay que realizar, al mismo tiempo, la memoria final de proyectos aún no realizados y rellenar papeles para subvenciones de proyectos ya terminados.

El doble trabajo de Alcaide —produciendo artefactos y jugando con la forma en la que estos existen— podemos entroncarlo dentro de la tradición de la crítica institucional (aunque sumándole un toque escéptico y profundamente nihilista). En 1974 Michael Asher eliminó el muro que separaba el espacio expositivo de las oficinas de la galería Claire S. Copley en Los Angeles, ofreciendo una exposición diáfana, física y conceptualmente. Un gesto mínimo del artista revelaba los mecanismos económicos donde se inserta su práctica.

En *bureau désespoir*, Alcaide realiza el gesto opuesto, no vacía el espacio, sino que lo llena de objetos, pero el objetivo es el mismo. La diferencia no reside tanto en el gesto realizado sino a lo que este responde: una economía-sistema-mundo que se ha retorcido como una botella de Klein infinita, haciendo indivisibles fronteras entre interior y exterior —y que podríamos definir como *economía barroca*, siguiendo





Durante la exposición, la artista robaba tiempo a la compañía dejando por hacer las tareas mecánicas que se le asignaban. La pausa para el cigarro, el tiempo en el almacén o la ralentización de cualquier movimiento como estrategias de resistencia del cuerpo frente a la magnitud esclavizante del trabajo. La acción fue retransmitida en directo a la galería durante toda la jornada laboral.

a Verónica Gago—. En este proceso, las esculturas que Alcaide sitúa en la sala expositiva funcionan como una escenografía donde se mueven fuerzas confusas y donde su personaje público dialoga con la institución. Como ya hemos dicho antes, e insistiendo en la importancia de las prácticas conceptuales americanas de los años 70 o los trabajos de artistas como Philippe Parreno o Liam Gillick a principios de los 90, no podemos limitar el trabajo del artista a los objetos acompañados de cartela explicativa, sino que debemos ampliarlo a todos los dispositivos que entran en juego, entre los que tenemos que incluir, por supuesto, este catálogo.

La propuesta que plantea la convocatoria *Iniciarte* consiste en la producción de una exposición y un catálogo para un artista menor de 35 años. Incluye una “tutorización” al “artista emergente” por parte de un profesional con trayectoria, y un texto para el catálogo. Son herramientas básicas para ofrecer seguridad al trabajo de un artista que se encuentra en su primera etapa. El autor del texto suele ser elegido por el artista, para la misma convocatoria que Alcaide ha ganado han escrito personalidades como Mar Villaespesa o Berta Sichel, profesionales con una larguísima trayectoria que respalda su trabajo y, por ende, el trabajo de los artistas a los que defienden. El catálogo funciona como una herramienta para legitimar el trabajo de un artista

dentro de un paisaje competitivo donde, como ya hemos dicho antes, es fundamental la construcción de una identidad pública como artista. No podemos separar el espacio del catálogo del de la exposición —y me atrevería a decir que el gesto de Alcaide de invitarme a escribir a mí, y no a alguien menos *emergente*, debe entenderse como un gesto estético—. El hecho artístico sucede en todas partes, la falta de horizontes, de perspectiva estables, y la complejidad del sistema *capitalístico* hacen que el trabajo artístico parezca desaparecer y volverse omnipresente en la realización de la fantasía moderna de unión entre arte y vida.

En ese proceso de desvanecimiento es donde Alcaide sitúa *bureau désespoir*, un proyecto que habla del trabajo mediante su espacialización. Retoma la imagen de la oficina a partir de referentes populares como *Ally MacBeal*, *The office*, *Ley y orden* o cierto género de cine *yuppie*.

La oficina aparece a partir de los años 70 como el lugar donde se construye el poder. El 15 de Agosto de 1971, Richard Nixon ordena abandonar el patrón oro, por lo que el dólar pasa a sostenerse únicamente por la confianza que le dan sus poseedores. Se inaugura de este modo una nueva virtualidad del dinero y del trabajo paralela al desarrollo de una economía *postfordista*⁴. Las oficinas

⁴ El *postfordismo* es un sistema de producción que comienza a delinearse durante la segunda mitad del s.XX en oposición al fordismo, marcado por el modo de producción en línea característico de las industrias automovilísticas Ford. Frente a la producción masiva de productos materiales del fordismo, el *postfordismo* se caracteriza por un alto grado de especialización, tanto de las mercancías producidas como de los trabajadores necesarios, así como un aumento del sector servicios y de las nuevas tecnologías de información.

divididas en cubículos y sin referencias a un espacio exterior se convierten en el lugar por donde fluyen cadenas ingentes de información que aceleran las transacciones económicas virtuales hasta límites que conocemos muy bien desde 2008⁵.

El cuerpo del trabajador pasa a transformarse, siguiendo al filósofo y poeta italiano Franco 'Bifo' Berardi, en un dispositivo más dentro de una cadena técnica. Su cerebro no es un órgano independiente, sino una pieza de un constructor mayor situado en la *infoesfera*, un plano virtual formado por corrientes psicoquímicas de datos. Pero nuestros cerebros no son capaces de adaptarse a la aceleración de este intercambio de información propio de un capitalismo cognitivo, lo que produce tensiones, dolores y contracciones del campo de la sensibilidad (la relación con el mundo) en el cuerpo del trabajador contemporáneo, al que, siguiendo todavía a Bifo, ya deberíamos llamar *cognitariado*⁶. El cuerpo del *cognitariado* se define por una falta de ligue con otros cuerpos

y con el contexto físico que habita. Obligado a un permanente cambio (de trabajo, ciudad, contactos...) y a una constante conexión (debemos ver el móvil como un enlace imposible de soltar, que nos mantiene unidos constantemente a la *infoesfera*) descubre una nueva precariedad para la cual hay que desarrollar nuevas sensibilidades para superar el peor de los efectos que se producen sobre estos cuerpos contraídos: la depresión, que bloquea la capacidad para el contacto y la imaginación de otros mundos posibles.

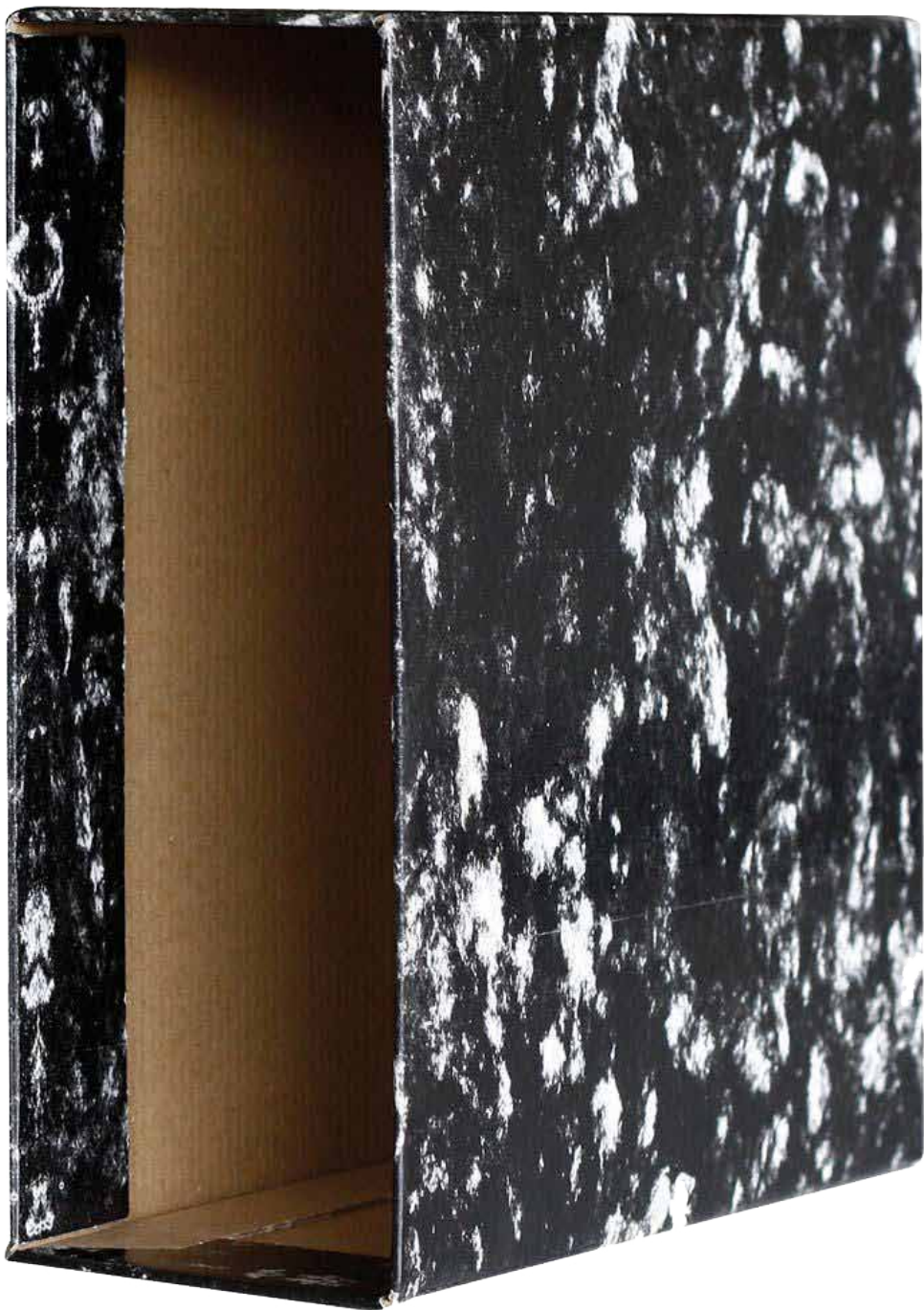
Alcaide recoge la imagen de la oficina realizando casi una arqueología en unas ruinas anteriores a esta virtualidad, para intentar comprender los efectos que se dan en la esfera de las relaciones personales. Hay una vinculación directa entre las transformaciones del espacio y el cuerpo, una fragmentación y digitalización de los entornos laborales que actúa del mismo modo sobre nuestra piel.

⁵ No hace falta decir que la Gran Recesión de 2008 estuvo marcada por la caída del banco estadounidense Lehman Brothers, pero quizá si remarcar que fue precedida por la crisis de las hipotecas subprime, consecuencia del distanciamiento entre un sistema financiero y el precio *real* de la vivienda, y provocada por una falta de confianza en estos valores virtuales.

⁶ *Cognitariado* es un término formado por la suma de *cognitivo* (del conocimiento o relacionado con él) y *proletariado*. Bifo lo utiliza para definir una nueva clase social que, debido al aumento del sector servicios y una economía basada en los intercambios de información, ha sustituido, en número y capacidades, al proletariado tradicional de los sectores primarios o secundarios. El *cognitariado* engloba muy diferentes tipos de trabajadores, desde telefonistas u informáticos hasta arquitectos o periodistas, forma cierta clase social transversal a diferentes sectores que terminan caracterizándose por una alta necesidad de flexibilidad y nomadismo y una falta de tejido solidario entre ellos. Si el proletariado tenía la fábrica como lugar común central desde donde construir una solidaridad de clase, el *cognitariado* aparece fracturado, y el mayor reto es encontrar las herramientas y fórmulas que permitan verse como parte de un grupo mayor. Bifo señala la *infoesfera* como posible espacio común.

Las esculturas que componen *bureau désespoir* responden a la búsqueda de una nueva sensibilidad estética que surge de collages precarios entre objetos manufacturados al otro lado de la pantalla (todas las obras incluyen material comprado a través de eBay). Una estética *kitsch* y “fácil”, claramente superficial, pues lo que importa no es la composición de las formas, sino los medios de producción que en ellas se acumulan, desde las maquiladoras invisibles en otros continentes hasta los procesos exclusivamente informacionales que componen la práctica artística.

Bureau désespoir recrea las ruinas estilizadas —con una visión romántica que recuerda al modo en que durante el s.XVII se iban a visitar las ruinas clásicas de Italia para ser testigos del esplendor y la decadencia— de un espacio paradigmático de los comienzos del capitalismo cognitivo para hablarnos de otro: de los espacios del arte como lugares de producción, acumulación y explotación.








*bureau
désespoir*





una oficina es un lugar donde
los sueños se hacen realidad



He leído en diferentes medios que su empresa "INDUSTRIAS XXX, S.A." está en proceso de reestructuración y ampliación y que precisan profesionales relacionados con las nuevas tecnologías para digitalizar la compañía. Estoy seguro que, por mi perfil laboral, y los trabajos que he desempeñado en los últimos años, podría serles muy útil en esta nueva etapa.

Desde hace 8 años trabajo en el sector del marketing digital y tengo muchísima experiencia en la venta on line, imagen de marca en la red y posicionamiento en buscadores, todas ellas estrategias que probablemente deberá emprender en este proceso de digitalización que empieza.

Me gustaría tener la oportunidad de conversar con ustedes en una entrevista para comentarles mis conocimientos, experiencia y algunas ideas que pueden ayudarles.

Espero su respuesta. Atentamente.



*bureau
désespoir*





*bureau
désespoir*

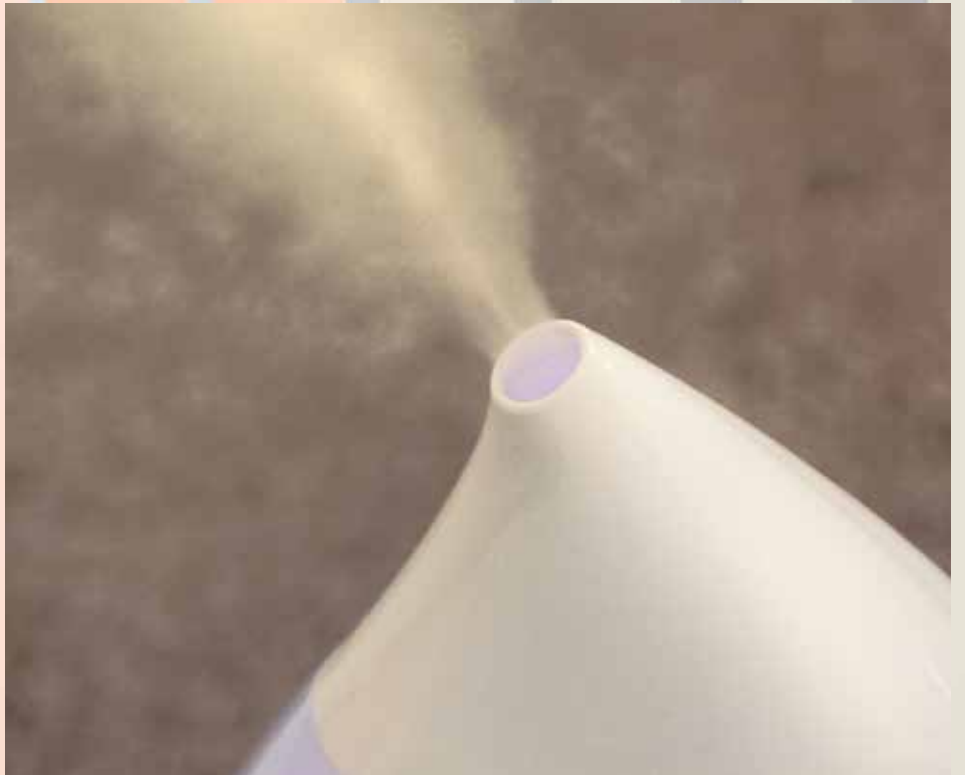




















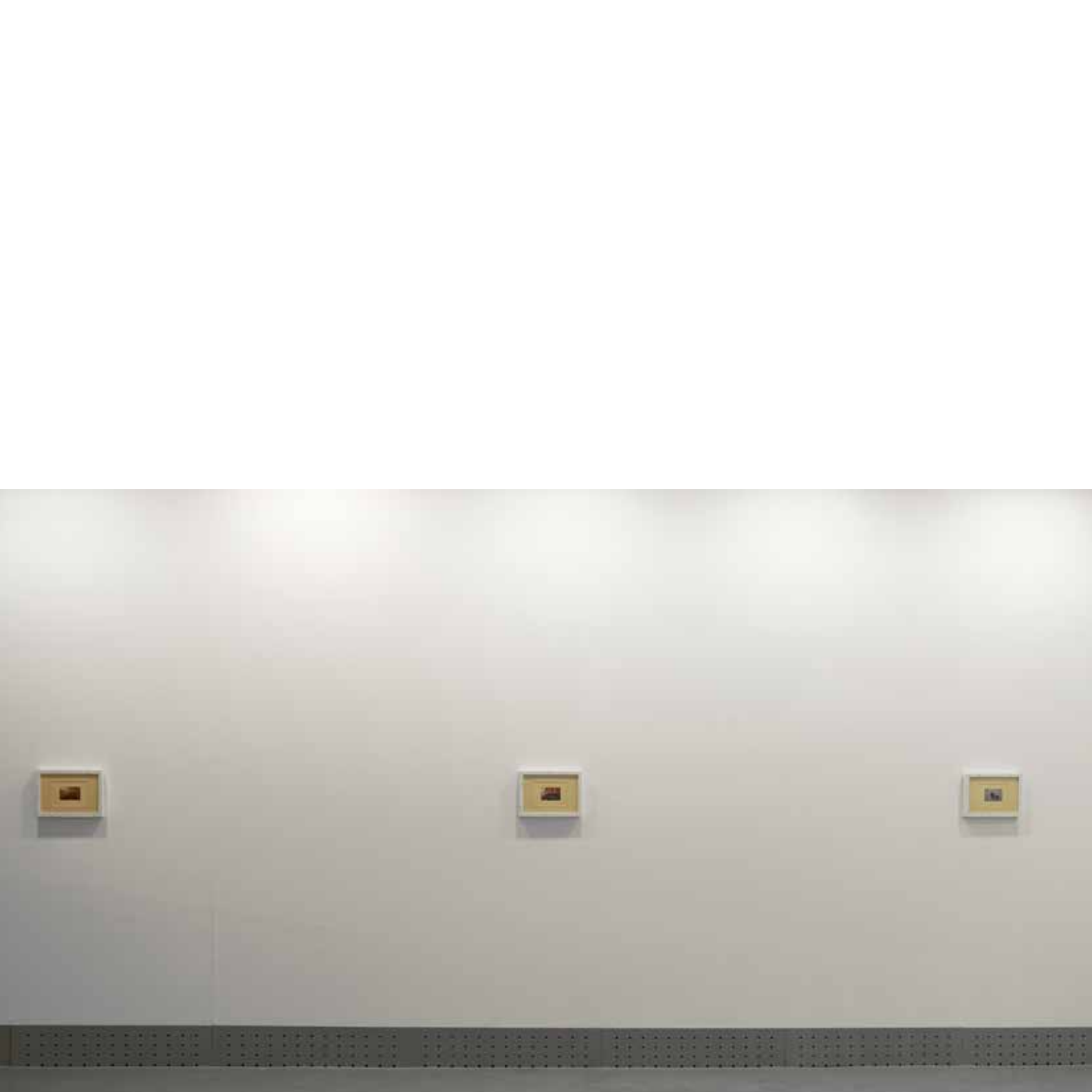
cuerpos, levantaos





cueros, levantaos























Información de obras

Todas las obras forman parte de una instalación que funciona como escenografía.

Todas las piezas son susceptibles de adaptación a otros espacios.

Orgánica motivacional

Impresión plotter sobre papel brillo, maletín marca 'Gladiator' rescatado de una oficina, cartas de motivación sacadas de Internet, libro 'La aldea global, McLuhan y Powers, 1989'.

80 x 150 x 50 cm

Tragedia, transparencia

Cortina

320 x 210 cm

Sección salmón, imparcialidad dudosa

Publicación, moqueta, humidificador ultrasónico con forma de lágrima.

190 x 200 x 35 cm

Pídele a San Pancraccio

Figura, perejil artificial, pintura, vinilo y dos sillas modelo Leifarne.

175 x 310 x 7 cm

Bureau désespoir

Fotografías

29 x 21 cm (cada pieza)





biografía



María Alcaide

María Alcaide (Aracena, 1992) es graduada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, cursó la Licence en Arts Plastiques en la Université Paris VIII y tiene un Máster de Investigación en Arte y Diseño por Eina-UAB en Barcelona.

Desde que finalizó sus estudios se ha centrado en investigar las relaciones estéticas y de poder que se dan en su entorno, dando visibilidad a objetos y personas que en su naturaleza son precarios, materializándolo a través de medios como la instalación o la performance. Su metodología se acerca a la antropología pues parte del extrañamiento para llegar a la solución plástica, pero lejos de tomar una posición de observadora, introduce su cuerpo como eje central de su trabajo, añadiendo casi siempre un tono de ironía a sus piezas.

A pesar de su juventud, ha obtenido varios premios como el XVII Certamen de Arte Contemporáneo Dmencia o la convocatoria de producción de FAR (Córdoba) y ha participado en diversas exposiciones, entre ellas 'La guerra desaparece' en CICUS (Sevilla), 'La ventana indiscreta' en el festival LOOP Barcelona junto a Espai Colona o 'Laboratorio del no hacer' en BlueProject Foundation (Barcelona). A nivel internacional cabe destacar su aportación a la muestra 'Translations' en Emergent Art Space (San Francisco), 'Twelve thirty minutes solo show' en Agora collective (Berlín), 'Trashplotation' en La Capela (París). Su trabajo ha sido presentado en entornos académicos de investigación como l'École des hautes études en sciences sociales (París) o la Fundación Tapies (Barcelona). También ha disfrutado de varias becas de residencia y ha figurado como artista invitada en la X Edición de Artifariti, Festival de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental. Este año ha recibido el premio de creación de la Sala d'Art Jove de Barcelona.

En la actualidad sobrevive en Barcelona (hasta que decida mudarse de nuevo), donde combina la producción artística con trabajos precarios como el de dependienta en zapaterías, tiendas de moda de lujo abordable, así como vendiendo ropa interior o diseñando webs para despedidas de soltero. Nunca ha trabajado en una oficina.





***traducciones/
translations***

María Alcaide*

The text you are reading—these letters printed on the glossy pages of this square, soft-cover catalogue with its high-resolution colour photographs and corresponding logos, its institutional foreword, the original texts in Spanish, all the things that tell us yes, this is the catalogue of a small but important project, a fresh, confident initiative—is supposed to be a defence and analysis of the work of one of the artists selected for the Regional Government of Andalusia's *Iniciarte* programme, dedicated to “supporting contemporary creativity and the fabric of cultural industries in our region”.

This particular essay is supposed to be about María Alcaide, an artist chosen to participate in the programme's fourth edition. But *Iniciarte* is just the latest triumph in an impressive year-long winning streak. In recent months, in fact, she's won every competition she decided to enter, thanks to her clear, well-aimed, entertaining, critical and aesthetically impeccable projects. Viewed from a distance, her career path since beginning her BFA studies seems to be one of straight, sure-footed progress, a powerful and almost mechanical forward motion.

However, as we might expect, there is a significant difference between how we view her

progress and the reality of her everyday life. We only see the successes: no one lists the competitions they entered and didn't win on their CV. And, of course, doubts are inevitable, especially when there is no time to pause and reflect. Mistakes and uncertainty are part and parcel of every artistic process. At this point I must speak as an artist and María's friend, deviating for a moment from my appointed role as the confident, self-assured voice of curatorial wisdom.

As a young artist of Alcaide's generation with a very similar financial situation, I know that one of the biggest problems for people trying to launch a career in the art world is the lack of independent space and free time, a quiet interlude to internalise ideas, find a good fit, step back and get some perspective (often literally, because making anything more than a mid-sized drawing when all you have is a single room cluttered with thousands of objects is no mean feat), waste time, read for pleasure, rest... In short, the problem we face is the need to combine our creative work with two, three or more jobs that actually put food on the table; the problem is the dramatically precarious quality of our existence.

As María's friend, I must speak plainly: María is in a tight spot right now. Yes, she has an amazing

****Everything changes. Jose Iglesias G^a-Arenal***

eye for picking the right competitions and winning them, and for creating images full of energy and balance. Yes, she has a knack for winning contests, but it's quite another thing to produce a consistent body of work as part of a long-term project, to get enough perspective and detachment to be critical of her own work. There are doubts, and doubts don't let her sleep or enjoy what she's accomplished. Things are hard for her, and the clearest indication of just how bad things are is the gulf between that stellar trajectory of awards and distinctions and the naked truth of artistic practice.

It should come as no surprise that there is a gap between artistic creation and institutional timelines, an empty space that's awkward to get over or even mention in public. I am not talking about the potential lack of financial or institutional support for artistic production, but about the rapid pace imposed by a regime of autonomy and rivalry.

Winning is a necessity. Alcaide knows it all too well: if she wants to make a living as an artist,

what she must do right now is win. So she decided to go for every competition worth her while. It's a very analytical process: she studies the rules, reviews previous editions and puts together the right package for each contest. This job requires a particular set of skills and a very keen eye. In order to win competitions, she must devise a specific project tailored to the peculiar characteristics of each contest, but that project must also reflect the social character she is writing for herself as an artist. A line is drawn between the public persona, a construct that evolves and adapts with each new victory, and the private process which has its reflection in the image of the modern artist, sequestered in the studio on a quest for self-expression.

The type of artist that emerges from this division is a wholly external, epidermal form, a subject defined in the public sphere by a high degree of flexibility and rapid response time. Such artists must react to and satisfy the technical demands of our time; their immersion in the mechanics of a *capitalistic*¹ world is absolute. The artist's work is

¹ I use "capitalistic" rather than "capitalist" in the sense that Felix Guattari employs it, as referring to both capitalist societies and "peripheral" zones (associated with what was called the Third World in the 1980s or the socialist economies of eastern countries). For Guattari, the term "capitalistic" does not just apply to economic systems; it can also describe a politics of desire and subjectivity production where, regardless of whether one is outside or inside a system, a dependency on *the inside* is always created.

not absorbed by an external system; rather, the artist must keep up with a fast-paced system that demands total professionalism, an unflappable ability to take everything in stride. It is hard to make a clear distinction between the artist-subject, the produced work and the space in which it is distributed; it isn't clear that these three elements are in three different spaces or even that they march single-file along a linear timeline, for they seem to overlap and depend on each other. This exhibition is a case in point. Nearly all of the works in this show were made in the gallery during the setup process, following a production schedule to which Alcaide has had to adapt her personal pace in a process based on a project she devised with Iniciarte's specific characteristics in mind.

The interesting thing about Alcaide's process is not so much what she produces within this sequence but how she tries to play with it and adopt a stance of critical detachment. Her decision to focus on winning contests rather than on "studio" work is both a means of survival and a shift in perspective; she decides to play the game and accepts its rules in order to study the

possibilities concealed within them, exhibiting a profoundly *accelerationist* attitude.² There is a dual process of content production and attention to content distribution, with no intention of altering that distribution: knowing how to find oneself by working within a system and the need to work with the system itself. Alcaide produces pieces and works with images, objects, colours, forms, textures... but when she finishes a process (or the process bears its fruit and is set aside for a time), these material vestiges seem to fade away and the project is best revisited by talking about the relationships that were forged. Her work has headed towards a relational sphere,³ where what materialises is not so much a series of auratic objects as a narrative of the artist's relational space. As these narratives pile up, we begin to fill in the details of Alcaide's artistic personality, creating a young body of work that doubles as an autobiography.

I find it remarkable that Alcaide recently chose to replace the "works" or "projects" section of her website with another titled "objects and persons", which contains brief accounts of projects in progress, interventions or performances. In

² Accelerationism is the idea that, within the "capitalistic" system, radical social change can only be achieved by expanding or accelerating current conditions. This theory holds that the sole means of overcoming capitalism lies within the system itself; in other words, capitalism can only be broken by pushing it past its own limits, precluding the possibility of change from without.

According to Benjamin Noys, the strategy of accelerationism was first explicitly theorised in 1972 when Gilles Deleuze and Felix Guattari published their book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, in which they suggested that perhaps the flows (economic, subjective, etc.) "are not yet deterritorialised enough" and that we need to "accelerate the process", casting off the constraints of the Oedipal family and of capitalist economy. This would lead to the appearance of the "schizo" (not schizophrenic) subject, a kind of relay for the uncontainable flows of information and accelerating flows of deterritorialisation—and this figure can help us to comprehend Alcaide's creative and productive processes.

³ "Relational" in the sense of that pertaining to the sphere of human and mercantile relations. Here it may be helpful to recall the phrase "relational aesthetics", coined by French author Nicolas Bourriaud in his eponymous book from 1998: a debatable work, yet very useful for understanding why artists, particularly in France, are so interested in challenging the exhibition format as a neutral support and using it as a medium in which to develop collective processes. After reading Bourriaud, I would advise stepping back to analyse "the relational" from a purely critical perspective, for what he ultimately posits is a commodification of relations rather than a break with commodities.

“objects and persons” the objects act by drawing the eye and, with their shiny surfaces, reveal the system they transect for a fleeting instant. Just as the polished surfaces of Jeff Koons’s sculptures show us auction houses, grand galleries in private museums or the millionaires’ mansions they adorn, so Alcaide’s temporary objects display a fragile, unstable domesticity.

On her website, Alcaide concludes her “personal statement” (a concrete, confident text that shows her to be an artist-anthropologist capable of working with any medium and determined to “elevate to a higher plane that which is banal” or precarious, as she later clarifies) with an asterisk that draws our attention to a disclaimer below:

**Everything changes. I have accepted that I have no future, and I love that, because it means I don’t have to be stuck in a loop, constantly repeating old patterns. My production is heterogeneous, nomadic and precarious.*

It seems that the only sure way to avoid repeating old patterns within the contemporary art system is to commit suicide, to stop thinking of your own survival in the future. The only way to avoid repeating yourself is by destroying yourself within the art system? In a recent interview, Evaristo Páramos (lead singer of the legendary punk rock band La Polla Records) admitted:

We did it all wrong, we said there’s no future and we thought there wasn’t. We didn’t think about the future, so we did everything wrong.

In her essay “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, Hito Steyerl observes that the lack of solid ground, of a horizon line to help us get our bearings, denotes that we are in a concealed free fall, and when the whole world is falling, everything seems to stand still. What seems like a moment of stability is actually an unstoppable rush towards an imminent collision, and we cannot know how long the fall is until we crash. We should read Alcaide’s words and view her work in this context, as a series of small aesthetic transformations—objects purchased online and minimally altered or combined with others to form sculptures, or the artist’s own possessions, manipulated or simply plucked from her private domain to be put on display, fragile temporary constructions, etc.—interwoven with an extenuating bodily motion—north-south, east-west, from one city to another, constantly running into people with whom to exchange information, moments of intensity and continuity—that transpires in an abstract, fractured space.

The mechanics of the project (which Alcaide embraces decisively while we are all forced to obey) situates us, as Boris Groys says, in a future continuum we will never reach. This method entails an obligation to constantly come up with new ideas to flesh out in some hypothetical future. Having to situate ourselves mentally in that virtual future creates a situation that distances us from the present and from the moment of conclusion of the projects we are ultimately able to carry out (which are always a small fraction of the projects we dream up). Some artists have become experts at stringing together residencies and grants, using

the development time for one to start designing the next. Alcaide designed *bureau désespoir* months ago, but when the time came to implement it, she ended up juggling production work with designs for two or three future projects. These overlapping times often trigger mental short-circuits and create a distraction from the real physical conditions of daily life—in other words, destabilising the present for the promise of a better future.

Our discussion is limited to the artist's space, but the mechanics of projects has seeped into every sector of the culture industry and, using transparency as a pretext, is exacerbated by *bureaucratic* violence. That violence takes the form of a Kafkaian increase in the amount of paperwork exchanged by institutions, capable of slowing any project to a maddening crawl and creating surreal situations where an artist is expected to simultaneously submit final reports on as-yet unrealised projects and fill out grant applications for projects already done and delivered.

Both facets of Alcaide's work—creating artefacts and playing with the forms in which they exist—can be linked to the tradition of institutional critique (although she adds a sceptical, profoundly nihilistic note). In 1974, Michael Asher removed the wall that divided the exhibition space from the back office at the Claire S. Copley Gallery in Los Angeles, creating a physically and conceptually diaphanous show. By this simple act, the artist unveiled the economic mechanisms in which his practice was inserted.

In *bureau désespoir* Alcaide does the exact opposite: instead of emptying the space, she fills it with objects, but the intention is the same. The difference does not lie in the nature of the act but in the thing that triggered it: an economy-system-world that has been twisted like an infinite Klein bottle, rendering the boundaries between inside and outside invisible—what we might call a “baroque” economy, as defined by Verónica Gago. In this process, the sculptures that Alcaide place in the gallery create a kind of stage set through which blurred forces move and where her public persona strikes up a dialogue with the institution. As I have already said, and insisting on the importance of American conceptual practices in the 1970s or the work of artists like Philippe Parreno and Liam Gillick in the early 1990s, we cannot limit the artist's work to a series of objects accompanied by an explanatory label; the boundaries must be extended to encompass all of the devices in play, including, of course, this catalogue.

The Iniciarte program offers young artists under age 35 the possibility of producing an exhibition of their work and a catalogue to go with it. The “emerging artist” also receives “mentoring” from an experienced professional and a critical essay for the catalogue. These basic tools create a safe, protected working environment for artists in the early stages of their career. The author of the essay is usually picked by the artist. Texts for the same competition that Alcaide won have been written by prominent personalities like Mar Villaespesa and Berta Sichel, respected professionals whose long and prolific careers vouch for the quality of their work

and, by extension, that of the artists they defend. An exhibition catalogue is a tool that serves to validate an artist's work in a competitive world where, as I said before, constructing a public professional persona is essential. We cannot separate the catalogue space from the exhibition space, and I would dare to say that Alcaide's decision to ask me to write her essay, instead of someone less "emerging", can be interpreted as an aesthetic gesture. The artistic act occurs everywhere, and the lack of horizons, of reliable prospects, and the complexity of the *capitalistic* system make artistic work seem to vanish and become omnipresent in the fabrication of the modern fantasy of art united with life.

It is in this fading process that Alcaide situates *bureau désespoir*, a project that explores work through its spatial manifestation, drawing on the image of the office forged by popular shows such as *Ally McBeal*, *The Office* and *Law & Order* as well as a certain subgenre of "yuppie" films.

Since the 1970s, the office has been portrayed as the setting where power structures are built. On

15 August 1971, Richard Nixon announced that the US would abandon the gold standard; thereafter, the dollar's worth was entirely dependent on the confidence of its possessor. This ushered in a new era of virtual money and virtual labour, accompanied by the rise and growth of a post-Fordist economy.⁴ Offices divided into cubicles and cut off from the outside world became the channels through which massive data streams flowed, swiftly driving virtual financial transactions to extremes with which we are all too familiar since 2008.⁵

The worker's body has been transformed, according to Italian poet and philosopher Franco "Bifo" Berardi, into just another device, another link in a technical chain. Rather than an independent organ, the worker's brain is part of a larger builder located in the *infosphere*, a virtual plane made of psychochemical data streams. Yet our brains are incapable of adapting to the acceleration of this information exchange typical of cognitive capitalism, creating tensions, pains and contractions of the field of sensibility (the relationship with the world) in the bodies of contemporary workers which, according to Bifo once again, should now be called

⁴ Post-Fordism is a production system that began to take shape in the second half of the 20th century as opposed to Fordism, the assembly-line production system typical of Henry Ford's automotive factories. In contrast to Fordism's mass production of material products, post-Fordism is characterised by the high specialisation of manufactured commodities and of the workers needed to produce them, as well as the rise of the service industry and the new IT sector.

⁵ By now everyone knows that the Great Recession of 2008 was triggered by the collapse of the American financial firm Lehman Brothers, but we should also remember that it was preceded by the subprime mortgage crisis, a consequence of a financial system that had lost touch with *real* housing prices and a loss of confidence in those virtual values.

the *cognitariat*.⁶ The body of the cognitariat is defined by a lack of connection with other bodies and with the physical context it inhabits. Forced to live in a state of continual change (new job, new city, new contacts, etc.) and permanent connectivity (seeing the mobile phone as our constant link to the infosphere, a lifeline impossible to sever), the cognitariat has discovered a new precarious existence in which it must develop new sensibilities to palliate the worst of the effects on these contracted bodies: depression, which blocks the ability to engage and imagine other possible worlds.

Alcaide composes the image of the office by pseudo-archaeological means, excavating ruins that predate this virtuality in an attempt to understand its effects on the sphere of personal relations. There is a direct link between transformations of the body and of space, a fragmentation and digitisation of workplaces that operates on our skin in the same way.

The sculptures that comprise *bureau désespoir* are the product of a quest for a new aesthetic sensibility derived from precarious collages of goods manufactured on the other side of the screen (all of the pieces include materials purchased on eBay). That aesthetic is kitsch, “facile” and patently superficial, because what matters is not the composition of forms but the means of production accumulated in them, from invisible factories on other continents to the exclusively informational processes that make up artistic practice.

Bureau désespoir recreates the stylised ruins—with a romantic vision that recalls the 17th-century custom of visiting Italy’s classical ruins to witness the splendour and decadence of the past—of a paradigmatic space from the dawn of cognitive capitalism in order to talk about another setting: the spaces of art as places of production, accumulation and exploitation.

⁶ *Cognitariat* is a portmanteau of *cognitive* (of or relating to knowledge) and *proletariat*. Bifo uses this word to define a new social class which, due to the rise of the services industry and an economy based on the exchange of information, has surpassed the traditional proletariat of the primary or secondary economies in both number and capacity. The cognitariat encompasses a wide variety of workers, from telephone operators and computer technicians to architects and journalists; it is a special social class that cuts across different sectors, all of which are ultimately characterised by a high degree of flexibility and mobility and a lack of empathetic cohesion. While the proletariat had the factory as a central common ground on which to construct a sense of class solidarity, the cognitariat is splintered, and its greatest challenge is finding the tools and formulas that allow its members to see themselves as part of a larger group. Bifo posits the infosphere as that possible common ground.

María Alcaide

María Alcaide (b. Aracena, 1992) graduated from the University of Seville with a BFA, took a Visual Arts degree at the University of Paris VIII and has an MA in Art and Design Research from EINA-University of Barcelona.

Since completing her studies, Alcaide has focused on investigating the aesthetic and power relationships that exist around her, visibilising objects and people that are precarious by nature and materialising them with media such as installation and performance. Her method is similar to that of an anthropologist because it uses defamiliarisation to reach a visual solution, but instead of taking the detached observer's position, she has made her body the focal point of her work, almost always adding a hint of irony to her pieces.

Despite her youth, she has won various awards, including the 17th Dmencia Contemporary Art Competition and the FAR production grant (Córdoba), and has participated in numerous exhibitions, most notably *La guerra desaparece* at CICUS (Seville), *La ventana indiscreta* at the LOOP Barcelona Festival with Espai Colona, and *Laboratorio del no hacer* at the BlueProject Foundation (Barcelona). She has also exhibited internationally, appearing in shows like *Translations* at the Emergent Art Space (San Francisco), *Twelve Thirty-Minute Solo Shows* at Agora Collective (Berlin) and *Trashploitation* at La Capela (Paris). Alcaide's work has been presented in academic research contexts such as the School for Advanced Studies in Social Sciences (Paris) and Fundació Tapiès (Barcelona). She has also been awarded several residencies and was a guest artist at Artifariti, the 10th International Arts and Human Rights Festival in Western Sahara. This year she received the award for artistic creation from Sala d'Art Jove, Barcelona.

Alcaide is currently surviving in Barcelona (until she decides to move again), juggling her artistic production with precarious employment as a salesgirl in shoe shops and affordable designer apparel outlets, or selling lingerie and designing websites for stag parties. She has never worked in an office.

