

(los)

# USOS DEL ARTE

**1as. JORNADAS**

*(los) Usos del arte  
Usos de ida y vuelta*

**Grupo de Investigación**

Grado en Bellas Artes

FCSH, Teruel



**Universidad  
Zaragoza**



# ÍNDICE

1. Usos del arte: desde el individuo a la institución y viceversa. Tácticas y Estrategias. **1-5**  
**Silvia Martí Marí.**
2. Los usos del arte en el espacio público. **6-10**  
**José Luis Pérez Pont.**
3. Propuestas de utilidad en la crítica espacial (Architectural art). **11-15**  
**Duarte Miguel Encarnaçao.**

## (EN TORNO AL) USO INSTITUCIONAL/SOCIAL DEL ARTE

4. Releer la historia: de usos, abusos, desusos de la ida y vuelta de los usuarios. **16-20**  
**Miguel Molina.**
5. Preguntas sin respuesta o la construcción de un “nosotros” fuera de la exposición. **21-24**  
**Pepe Miralles.**
6. Fundaciones, Instituciones y recursos para el arte. **25-29**  
**Diego Arribas.**
7. Spaces Between Places. Espacios entre lugares. Prohibido dar instrucciones. **30-34**  
**Gloria G. Durán, Silvia Martí Marí.**

## (EN TORNO AL) USO INTERNO

8. Relato de la producción de 8 cos engantxat. **35-39**  
**Álex Francés.**
9. Natura artis magistra. **40-42**  
**Monique Bastiaans.**
10. Palabras de ida y vuelta, pensamientos que vienen y van. **43-46**  
**Holga Méndez.**



---

ISBN-84-697-0430-3

Imprime: Perruca INDUSTRIA GRÁFICA, Teruel

Primeras Jornadas

**(Los) Usos del arte\_Usos de ida y vuelta**

7/11/2013

Grupo de Investigación (Los) Usos del arte  
Octubre, 2014

# USOS DEL ARTE: DESDE EL INDIVIDUO A LA INSTITUCIÓN Y VICEVERSA. TÁCTICAS Y ESTRATEGIAS



## SILVIA MARTÍ MARÍ

Universidad de Zaragoza

Investigadora principal del Grupo H-70 (los) Usos del Arte, del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel. Doctora y Licenciada en Bellas Artes por la UPV y en Psicología por la Universitat de València. Su obra artística y sus producciones teóricas exploran las relaciones entre lo público y lo privado, entrelazando lo personal y lo político,

abarcando, entre otras, cuestiones de arte público, de género o de movilidad. Ha participado en diferentes grupos I + D y proyectos de investigación concernientes a estas temáticas. En 2014 está prevista la publicación del libro "Lo emocional es político. Representaciones de la intimidad en la fotografía de los noventa" en la editorial del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

## EL GRUPO DE INVESTIGACIÓN (LOS) USOS DEL ARTE

El grupo (los) usos del arte investiga/trabaja sobre la forma de conocimiento que la sociedad extrae, o puede extraer, del arte, así como la forma de conocimiento que el arte incorpora, o podría incorporar, desde el tejido social, con el objetivo de producir un enriquecimiento, visibilización y ampliación de ambas esferas.

Así, las diferentes actividades del grupo se articulan en dos vías principales, por un lado, (a) intervenir en el flujo de influencias e incorporaciones mutuas entre distintos modos de conocimiento: en los usos que la sociedad (el tejido empresarial, social, educativo, productivo... y/u otras disciplinas) hace o puede hacer del arte (diferentes modos en que se sirve de él), y, por otro, (b) intervenir en los usos que el arte hace, o podría hacer, de "tácticas" o modos que provienen de lo social (del tejido empresarial, social, educativo, productivo... de otras disciplinas).

En el primer caso, se englobarían las líneas de investigación en torno al arte y la educación, así como a la implicación del arte en el territorio y el espacio público -ya sea natural, rural o urbano- realizando intervenciones en ámbitos del tejido social, así como en procesos de transformación o contextos en conflicto. El segundo caso, englobaría la línea de investigación de prácticas y

búsquedas creativas artísticas inter disciplinares. Y, de modo más englobador, otra línea de investigación del grupo se ocupa de los debates actuales en torno a los usos críticos del arte y a la investigación en bellas artes.

El objetivo principal sería triple, por un lado (1) actualizar las reflexiones acerca de los usos posibles del arte (en definitiva plantearse nuevamente la pregunta ¿para qué sirve o puede servir el arte hoy?, ¿qué uso/se se hace o puede hacerse de él?, ¿se deben perseguir los objetivos de la democracia cultural (acercar la 'alta cultura' a todos) o los de la cultura democrática (todos 'producen' cultura)?, ¿cómo se podrían combinar ambos?); (2) llevar a la práctica algunos de estos usos posibles, en un intento de acercar el conocimiento propio del arte y sus procesos a la sociedad de modo contextual, revitalizando y fortaleciendo de este modo el tejido empresarial, social, educativo, imaginario, simbólico, identitario, productivo..., y, por último, como consecuencia de estos intercambios e influencias, (3) reforzar y ampliar la riqueza conceptual, tecnológica, material y creativa de los resultados ético-estéticos en las producciones artísticas resultantes.

En innumerables ocasiones hemos escuchado mencionar la "muerte del arte" (Hegel!) habitualmente

desde el marco del propio campo del arte (Bourdieu), así como la “inutilidad del arte”<sup>2</sup>, habitualmente, en este caso, desde un marco social más amplio. En definitiva, parecería que el arte fuera un aditamento, un añadido prescindible, un *resto* de tiempos pasados donde verdaderamente éste era importante y cumplía sus funciones.

La “muerte del arte” anunciada desde el propio campo responde, o bien a necesidades o intentos interesados de avivar el propio campo, o bien a una confusión entre los términos muerte y transformación. De modo que, desde un enfoque *apocalíptico*, se habla de la muerte del arte como si hubiera una única concepción del arte -la buena-, que sería la que ‘ha muerto’. Un enfoque *integrado* plantearía, en su lugar, un análisis de las transformaciones del arte que puedan estar teniendo lugar: así, se plantea que hay múltiples *usos* del arte. Este sigue siendo *usado*, pero cómo, cuándo, en qué contexto, por quién, por qué, para qué, etc., serían las preguntas. Es decir, el foco no se pone en la esencia, definición o función (predeterminada) del Arte sino en los *usuarios* del arte (dentro y fuera del campo del arte), los *usos* que de él se hacen (tradicionales y nuevos) y los contextos en que estos *usuarios* y estos *usos* operan.

El grupo de investigación H70 “(los) Usos del arte” explora las posibilidades que ofrecen las transformaciones de estos *usos* y *usuarios* del arte. El grupo se plantea cuatro líneas principales de investigación.

Es desde el planteamiento de la primera línea de investigación, que pretende centrarse en el estudio y análisis de los debates actuales en torno a los *usos* críticos del arte y uno de cuyos objetivos es actualizar las reflexiones acerca de los *usos* posibles del arte, así cómo plantear la cuestión de qué *uso/s* se hacen, o pueden hacerse, del arte, y sondear el estado de la cuestión, que se propone el desarrollo de las Primeras Jornadas sobre “(los) Usos del arte\_Usos de ida y vuelta”, que tuvieron lugar el jueves 7 de noviembre, en el Salón de actos del Vicerrectorado del Campus de Teruel.

La segunda línea se interesa por las intervenciones en el territorio, el contexto y el espacio público que se llevan a cabo desde el arte. Así, se trata de llevar a la práctica algunos de los *usos* del arte, intervenir desde el conocimiento propio del arte en ámbitos interdisciplinares, en procesos de producción, o de transformación o conflicto social de modo contextual, revitalizando y fortaleciendo de este modo el tejido empresarial, social, educativo, imaginario, simbólico, identitario o productivo.

La tercera tiene por objeto el arte como creación y, desde esa perspectiva, se trata de llevar a cabo

experiencias y búsquedas creativas interdisciplinares en las prácticas artísticas. Así, se pretende renovar el flujo de información, las temáticas, los sistemas de producción, etc., que, proviniendo de otros ámbitos de la sociedad, confluyan hacia el arte, llevando a término una actualización de una de las principales premisas heredadas de las vanguardias en el sentido de la unión entre arte y vida.

La cuarta línea pone el foco sobre las múltiples y diversas conexiones que pueden establecerse en torno al arte y la educación. Así, por una parte, pretende investigar modos de acercar de manera actualizada el conocimiento propio del arte y sus procesos al ámbito educativo. Y, por otra, pretende equiparar y poner en valor el conocimiento artístico -y sus saberes y modos de hacer- respecto de la forma de conocimiento científico y reivindicar su importancia y posibilidades de transformar, tanto a los sujetos como a la sociedad.

Pensemos en distintas situaciones que se relacionan con el arte, sus instituciones o sus diferentes usos y usuarios: un niño pinta en su cuaderno; una coleccionista compra unas obras de arte; un jubilado asiste a un curso de pintura; un ayuntamiento subvenciona a colectivos de artistas para regenerar un barrio de modo participativo con la comunidad; una estudiante es impactada por un artista en la visita a un museo; un enfermo de cáncer es ayudado a expresarse mediante el arte; una artista da forma a sus ideas en su estudio; dinero negro es invertido en arte... ¿Ha muerto el arte? (¿cuál?) ¿Es inútil el arte? (¿para quién?)...

Lo que todos estos ejemplos muestran es que no existe una pretendida esfera del arte separada, pura y ajena al resto del sistema en el que estamos inmersos. Además, todas esas diferentes actitudes, *usos* y usuarios acontecen o actúan sincrónicamente de modo que, con respecto al arte, múltiples visiones, acciones y vivencias, usos y usuarios, que pertenecen a concepciones y periodos históricos diferentes, tienen lugar en un mismo momento. Se tratará de ser capaces de generar una “poética de los usos” (*usos* de ida y vuelta).

## PRIMERAS JORNADAS “USOS DE IDA Y VUELTA”

### USOS DEL ARTE:

#### DESDE EL INDIVIDUO A LA INSTITUCIÓN Y VICEVERSA. TÁCTICAS Y ESTRATEGIAS.

Las Primeras Jornadas “Usos de ida y vuelta” tienen como objetivo actualizar algunas reflexiones acerca de los usos posibles del arte, plantear la cuestión de qué uso/s se hacen o pueden hacerse del arte y sondear el estado de la cuestión. En definitiva, plantearse nuevamente las preguntas: *¿para qué sirve o puede*

7/11/13\_



GRUPO DE INVESTIGACIÓN

(usos de ida y vuelta)  
7/11/13  
Salón de actos  
Vicerrectorado de Teruel  
Ciudad Escolar S/N  
44003

<http://usosdelarte.unizar.es>

(los)



GRUPO DE INVESTIGACIÓN

# USOS DEL ARTE

## 1as. JORNADAS

(usos de ida y vuelta)



Universidad Zaragoza



Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades - Teruel Universidad Zaragoza



UNIÓN EUROPEA



GOBIERNO DE ARAGON



GRUPO DE INVESTIGACIÓN

(usos de ida y vuelta)

**10.30h\_PRESENTACIÓN.**  
Grupo de investigación H70 (los) Usos del arte. Departamento EMPC. Universidad de Zaragoza.

**11.00h\_CONFERENCIA.**  
"Los usos del arte en el espacio público". José Luis Pérez Pont. Comisario y crítico independiente.

\_descanso\_

**12.30h\_MESA 1.**  
(en torno al) USO SOCIAL/INSTITUCIONAL.  
**Miguel Molina\_**  
Catedrático de escultura de la UPV.  
**Pepe Miralles\_**  
Director de la Cátedra "Arte y Enfermedades" y profesor de la UPV.  
**Diego Arribas\_**  
Director del Museo Salvador Victoria y Profesor de la UZ.  
**Gloria G. Durán\_**  
Investigadora Dep. Antropología de la UNED y crítica independiente.  
**Silvia Martí Marí\_**  
Profesora de la UZ.

**17.00h\_MESA 2.**  
(en torno al) USO INTERNO.  
**Alex Francés\_**  
Artista.  
**Monique Bastiaans\_**  
Artista.  
**Holga Méndez\_**  
Artista y Profesora de la UZ.



EL ARTE DE (los) USOS (los) DEL ARTE USOS

táctica En la institución En lo social En lo emocional estrategia interno y externo

1/ Imágenes del díptico de las Primeras Jornadas "Usos de ida y vuelta", 2013.

*servir el arte hoy?, ¿qué uso se hace o puede hacerse de él?, ¿se deben perseguir los objetivos de la democracia cultural (acercar la 'alta cultura' a todos) o los de la cultura democrática (todos 'producen' cultura)?, ¿cómo se podrían combinar ambos?*

En ese sentido, ante las preguntas: *¿para qué sirve o puede servir el arte hoy? o ¿qué uso se hace o puede hacerse de él?* resulta interesante traer a colación los conceptos de 'táctica' y 'estrategia' tal y como los utiliza Michel de Certeau, y ponerlos en relación con el campo del arte y sus usuarios. Así, Michel de Certeau habla de las *estrategias* (herramientas del fuerte) -que en este caso podrían estar representadas por la institución o instituciones relacionadas con los ámbitos del arte- ya que las *estrategias* pertenecen a la estructura, que es fija, y es impuesta desde el poder. Las *tácticas* (herramientas del débil), por el contrario, no tendrían un lugar fijado, serían cambiantes, móviles y se adaptarían a lo dado/impuesto para servirse de ello, apropiárselo o conducirlo a su propio terreno. En el gráfico ejemplo arquitectónico que utiliza de Certeau, la *estrategia* sería la estructura arquitectónica dada e impuesta (los materiales de construcción del piso, el número y disposición de puertas, ventanas, etc.) y la *táctica* sería lo que cada inquilino hace a partir de esos elementos dados para hacérselo habitable. Por este procedimiento, de Certeau devuelve algo de agencia al débil, frente a la asumida pasividad del consumidor.

Así, se trataría más bien de poner el énfasis en la "ida y vuelta" de los usos del arte, dado que según quién, cómo, dónde o para qué *usa* el arte, pues, tanto las instituciones *-estrategias-* se sirven del arte de diversos modos y en diversos grados, como el arte/los artistas *-tácticas-* pueden servirse de la institución -de diversos modos y en diversos grados-. Así mismo, las instituciones adoptan o se apropian de las *tácticas* del arte y de los artistas, y, tanto estos como el propio campo del arte, incorporan también *estrategias*, anquilosando sus estructuras.

A partir de estos usos de ida y vuelta se han establecido las diferentes Mesas de estas jornadas. En este sentido, se plantea una primera conferencia del crítico y comisario independiente José Luís Pérez Pont, sobre los "Los usos del arte en el espacio público", en la cual se evidencian con claridad esas "idas y vueltas" desde las *tácticas* a las *estrategias* y sus mecanismos de legitimación, poniendo Pérez Pont diversos ejemplos de *usos del arte* que hace la institución hasta llegar usos posibles del arte en el espacio público que sean críticos y participativos.

Tras esta conferencia que introduce la problemática de los usos del arte en el espacio público se han dividido

las Jornadas en dos mesas, estando la Mesa 1 relacionada con el USO SOCIAL/INSTITUCIONAL del arte, y la Mesa 2 con el USO INTERNO del arte, desde el punto de vista del proceso de trabajo y creación de los artistas.

En la Mesa 1 (en torno al) USO SOCIAL/INSTITUCIONAL, Miguel Molina habló de "Releer la historia: de usos, abusos, desusos de la ida y vuelta de los usuarios" haciendo un recorrido tanto por los cambios que los usos y funciones del arte y los artistas han sufrido, sobre todo a partir del establecimiento de la burguesía, y recorriendo también ejemplos de proyectos artísticos personales de intervención social.

José Miralles en su contribución "¿Uso social del arte?" se extendió sobre las posibles relaciones entre las *tácticas* empleadas en las luchas y reivindicaciones del sida (Act-up) y el arte.

Diego Arribas, en su aportación "Fundaciones, Instituciones y recursos para el arte", reivindicó estos últimos frente a otros macro-modelos internacionales como los que se están llevando a cabo en Abu Dhabi.

El texto de Gloria G. Durán y Silvia Martí Marí es una crónica vía e-mail -en directo- que reflexiona sobre la 'utilidad' (o no) del arte, así como sobre el modo de experimentar el espacio y el tiempo que producen las tecnologías actuales, mientras llevaba a cabo un recorrido como etnógrafa del arte por diversas exposiciones de Los Ángeles y Nueva York.

En la Mesa 2 (en torno al) USO INTERNO, Holga Méndez, llevó a cabo una lectura/acción caminando ("ida y vuelta") mientras leía un texto escrito para la ocasión que relacionaba la búsqueda de la/s palabra/s y el proceso creativo.

Monique Bastiaans presentó algunos de sus trabajos y habló de los procesos creativos en su relación con el arte. Así mismo, habló de la importancia de la naturaleza en su trabajo y del tiempo lento necesario.

Alex Francés partió de la lectura de un texto propio para adentrarse en sus modos de trabajo y cómo se van relacionando diversos elementos en el proceso de creación.

Se estableció un debate entre los diversos acercamientos y planteamientos artísticos, de uso más directamente social frente al uso interno, el proceso interno. En todo caso, se corroboró que también desde el enfoque 'interno', desde los procesos de los propios artistas, hay múltiples enfoques y usos posibles del arte y que, a menudo, también se trata de usos de "ida y vuelta".



2/ Imágenes de las Primeras Jornadas “Usos de ida y vuelta”, 2013.

Notas:

1/ Hegel habla de que el arte, para nosotros, es una cosa del pasado, en el sentido de que no parece estar ya relacionado con alguna clase de trascendencia.

2/ Particularmente se observa esa actitud, en comentarios del tipo “las firmas artísticas no son importantes” o en recortes en asuntos ‘prescindibles’ (educación y cultura...).

# LOS USOS DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO



## JOSÉ LUIS PÉREZ PONT

Crítico y comisario independiente

Crítico de arte, comisario y abogado. Co-director de MAKMA Revista de artes visuales y cultura contemporánea: [www.makma.net](http://www.makma.net). Presidente de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA). En 2010 se incorporó como Vocal al Patronato Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València. Desde 2011 es miembro de la Comisión Asesora del Departamento de Arte del Instituto Alicantino de Cultura. Entre 2011 y 2013 fue presidente del Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales de España. Desarrolla proyectos de edición y comisariado desde un enfoque de análisis y prospección social, con instituciones públicas y privadas. En el ámbito del arte público, trabaja en diferentes convocatorias de intervención en el espacio público urbano.

Es una opinión muy extendida la que entiende que el arte es, tan solo, un vehículo para el placer estético y que la función de la escultura pública es la de ornamento, devaluando su misión a la de mera “decoración” de exteriores. Da la sensación de que un buen número de arquitectos y urbanistas echan mano del arte en el espacio público al modo en el que alguien coloca una figurita de porcelana para amenizar visualmente una estantería cargada de libros. Marc Augé, al desarrollar el concepto de “no lugar”<sup>1</sup>, designó dos realidades complementarias pero distintas: los espacios construidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso, pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines, creando una especie de contractualidad solitaria. Por su parte, las grandes ciudades del mundo desarrollado entraron, y ahí siguen, en una carrera sin fin por elaborar y difundir su imagen pública como reclamo publicitario, tratando de crear “marca” y poner en práctica la generación de un valor que se añade al potencial de negocio que

la urbe es capaz de propiciar. En ese objetivo se han centrado importantes esfuerzos económicos desde los sectores público y privado. Para lograrlo se han valido de un renovado interés por el fomento y la realización de grandes y espectaculares obras públicas, capaces de atraer el interés de inversiones, prensa y turismo.

Una fórmula que mundialmente se repite una y otra vez con la misma expectativa de rentabilidad, aunque no siempre con igual fortuna. La proliferación ha sido tal que, tratando de huir de la homogeneidad que conduce a la desidentidad de la urbe contemporánea, se persiguen proyectos que sirvan para dar forma a la imagen de una ciudad que se quiere reinventar a sí misma, con la celeridad con la que los mensajes publicitarios pasan ante los ojos del telespectador, bajo la lógica del incesante consumo que pretende garantizarnos el acceso a una felicidad de la que supuestamente no podremos disfrutar por otra vía. Según Gilles Lipovetsky<sup>2</sup>, es innegable que una parte del universo hiperconsumidor es un espectáculo que parece una bacanal de lujo.

El amontonamiento de artículos, los carros de compra repletos, las incitaciones sin fin, todo contribuye a crear una sensación de vértigo, un intento cada vez más infructuoso de negación de la escasez que poco a poco

se va poniendo de manifiesto. Esa especie de ambiente de desenfreno festivo impregna los lugares y los tiempos del consumo sobreexcitado, haciendo que los cascos urbanos evoquen igualmente una especie de Edad de Oro exuberante y festiva, transformados ya en espacios de distracción, de actividad y de espectáculo. Seducción publicitaria, ciudad ludificada, fiebre de diversiones, cuerpos de aspecto sensualizado, manía de vacaciones y otros rasgos apuntan a un modelo de felicidad ultramaterializada que se caracteriza por la abundancia, los placeres y la despreocupación. Mientras, la ausencia de trabajo y la precarización de las condiciones laborales y los derechos sociales va haciendo crecer la brecha que la desigualdad entre ciudadanos de las mismas urbes y regiones. Recurriendo a la definición de Frank Lechner, “la globalización es la difusión mundial de prácticas, la expansión de relaciones a través de los continentes, la organización de la vida social a una escala global y el crecimiento de una conciencia mundial compartida”. La globalización ha sido naturalmente de gran interés para los hombres de negocios, y sobre todo la eclosión de nuevos mercados globales y de las ideologías que los acompañan. En el seno de la ciudad global se desarrolla el concepto de “ciudad genérica”, apuntado por Rem Koolhaas<sup>3</sup>, en el que la idea que conocíamos de la calle ha muerto mientras que “el arte público está por todas partes: como si dos muertes hiciesen una vida”.

Esa es en parte la confusa realidad de nuestro tiempo, de algún modo se elabora una pomposa oda que monumentaliza el entorno a la vez que se generan estructuras, incluso mentales, que lo hacen inhabitable; proliferan espacios para el ocio y el consumo mientras los individuos cada vez disponen en menor cantidad de un tiempo permanentemente engullido por lo laboral o, a la inversa, disponen de un tiempo desposeído de recursos y conducente a la marginación; se impulsan políticas para crear ciudades con una identidad pública reconocible mediante emblemas arquitectónicos, pero

se relega a un lugar secundario la dignidad de buena parte de las infraestructuras y de los centros asistenciales, educativos y sanitarios de los que hacen uso cotidiano los residentes.

A pesar del catálogo de expolios, la imagen de los fastos vence y convence a la masa. Satisface a propios y a ajenos, produciendo un efecto placebo que hace desvanecer momentáneamente las preocupaciones individuales para redirigir la atención colectiva hacia lo que podríamos considerar como una cortina de humo. Esa forma de comunicación pública, diseñada desde el poder para comunicarse con el público y dictar consignas al pueblo, podríamos enmarcarla en lo que George Ritzer<sup>4</sup> ha denominado globalización de la nada. “La nada” denota una forma social que está centralmente concebida, controlada y comparativamente desprovista de contenido sustancial distintivo. El hábito a convivir con las formas de la nada contribuye al incremento de un acomodamiento general en la sociedad, que como colectividad exige cada vez menos para el crecimiento personal de sus individuos.

Lo que hacemos y lo que no hacemos tiene consecuencias. Es fácil, a la vista de algunos acontecimientos, caer en una dinámica de pesadumbre que, si bien podría parecer justificada, no haría más que incrementar el ya abundante peso en uno de los lados de la balanza. Por ello nos valdremos de estas y otras opiniones para escanear una visión crítica del mundo, inevitablemente enlazada con su repercusión cultural en la sociedad, a partir de la que poder incentivar la opción de alternativas.

A modo de ley de compensación figurada, frente al vacío creciente, aumenta el deseo por la sobredimensión y el culto a todo aquello que represente “más” (altura, volumen, peso o coste económico), invirtiendo la norma de “menos es más”, ahora, cuando todo es Light, lo que las sociedades demandan en términos formales es



1/ Imágenes del Proyecto Calle. Francesc Vidal. Dir2.0., 2005.

“más”, queriendo llenar a golpe de records el espacio progresivamente arrebatado a los contenidos. Los arquitectos han reclamado así durante las últimas décadas su hueco en el star system, ocupando en parte el espacio de otros creadores y contagiando a su vez a los artistas que, al ser invitados a realizar trabajos de intervención en el espacio público encuentran unos planteamientos teóricos que reclaman exclusivamente el recurso del arte como sublimación del objeto. También los artistas tienen una responsabilidad en esto. Con el arte ocurre como con el resto de cosas, es decir, que puede llegar a engancharse al reflejo de la actualidad y ser aspirado por el vacío de los acontecimientos<sup>5</sup>.

Esos modos de representación del arte en el espacio público conservan parte de la función totémica empleada en las sociedades primitivas a la vez que pretende generar señas visuales de identidad colectiva. Sigue presente la necesidad de producir claves de autorreconocimiento que infundan orgullo a los miembros pertenecientes a una colectividad, en este caso habitantes de una urbe, de una región o de un estado. Esa misma lógica ha sido la empleada para el implacable desarrollo de la cultura de consumo<sup>6</sup>, en ella el proceso de autoidentificación es algo buscado y sus resultados son exhibidos con la ayuda de “marcas de pertenencia” visibles, por lo general asequibles en los comercios. Una imagen que puede ser perfectamente extrapolada a las dinámicas que buscan hacer de la ciudad un bonito puñado de postales.

Tiene razón Neil Postman cuando postula que, si bien hemos logrado obviar un mundo dominado por el fascismo temido por Orwell, estamos sin embargo inmersos en el peligro real de deslizarnos hacia un mundo, entrevisto por Aldous Huxley, en el que predomina el olvido y la irrelevancia. Orwell temía a quienes podían prohibir los libros, privarnos de información y alejarnos de la verdad, secuestrando nuestra cultura<sup>7</sup>. Huxley, sin embargo, temía que no hubiera razón para prohibir los libros, porque nadie quisiera ya leerlos, temía que tuviéramos tanta aparente libertad, que nos convirtiéramos en seres pasivos y egoístas; temía que la verdad se ahogara en un mar de asuntos irrelevantes; temía que nos convirtiéramos en una cultura trivial.

El uso más común del arte en el espacio público obedece a la misión de generar una figuración homogénea, una escenografía libre de aristas en la que el ciudadano, el espectador o el turista no resulte inducido a una cuestión más allá de la forma evocadora, emblemática, jugando un papel importante por lo general el uso de la gran escala, la monumentalidad, como justificación del (falso) valor simbólico y patrimonial que pretende representar. El modelo de intervención del arte en el espacio público que, a mi

parecer, resulta más enriquecedor y sensato es aquel que es planteado como una herramienta de análisis del entorno, de reapropiación de la calle como espacio abierto en el que pueda darse la convivencia además del tránsito, que tiene en cuenta a sus usuarios y posibilita el cuestionamiento de las circunstancias que condicionan su tiempo. Se trata de un instrumento puesto a disposición del público para colaborar en el fomento del pensamiento y la activación de la consciencia colectiva a partir de la voluntad individual. ¿Puede el arte hacer todo eso? El arte, la literatura, el cine o la poesía son vehículos culturales capaces de influir en la sociedad, de contribuir a su evolución, de ahí el peligro que representa su vaciamiento de contenidos.

Erich Fromm sostenía hace medio siglo que el Estado estaba interesado en crear individuos deprimidos porque



2/ Imágenes del Proyecto Calle. Francesc Vidal. Dir2.0., 2005.

governar a ciudadanos mustios siempre sería más fácil a efectos de su manipulación. Al ciudadano decaído o macilento se le suponía menos dispuesto a protestar. Pero, ¿qué decir de aquellos que se sientan divertidos y alegres? Lo cierto es que sería impreciso hacer

responsable al estado, estaríamos destilando cierto regusto por localizar y señalar el origen de toda culpa, cuando son tantos los frentes e intereses involucrados. El resultado de esa suma es una gran maquinaria destinada a la producción de realidad. Una segunda realidad o realidad de ficción<sup>8</sup>, más pueril, antitrágica y simple, expurgada de sentido y de destino, convertida en cultura de la distracción, logrando alzarse en un sistema de naturaleza transparente, difícil de aislar, de distinguir y de combatir. En el actual estado de las cosas todo llega a parecer igual que lo contrario, y es en esa dificultosa distinción donde el individuo renuncia a su autonomía para dejarse mecer hasta alcanzar una elaborada ensoñación, desarrollándose un espejismo que filtra y condiciona la imagen de la realidad.

La repercusión de la situación en el ámbito del arte, de su administración social, y especialmente en el arte público, es evidente. Si partimos de la base de que para buena parte de la población no es habitual la visita a museos y centros culturales y que su contacto más próximo con el arte contemporáneo se produce a través de las esculturas instaladas en el espacio público, no es de extrañar que, a la falta de información general, se sume el recelo ante la desafortunada experiencia que suele resultar de las mismas. Su ubicación en la vía pública es entendida en numerosos casos como una imposición arbitraria emanada del poder. La falta de consulta, la indiferencia por el entorno y sus usuarios y, la mayor parte de las veces, la falta de procesos de selección integrados por especialistas que avalen la idoneidad de las mismas, produce un efecto boomerang que devuelve rechazo y descrédito, contribuyendo a alejar más si cabe a la población de los lenguajes contemporáneos del arte. Otros modos de hacer son posibles, aquí y ahora. Modos que, cuando se ponen en práctica, ofrecen resultados en progresión geométrica.

Como ejemplo podemos citar una experiencia llevada a cabo entre 2001 y 2004 en Peralta (Navarra), una población de unos cinco mil quinientos habitantes en la que, a modo de tubo de ensayo, se desarrolló Proyecto Calle<sup>9</sup>. Mediante una convocatoria pública, con objeto de seleccionar un proyecto de arte público de carácter permanente para ser instalado en Peralta, por un periodo de tiempo revisable y sujeto a la negociación entre Ayuntamiento, vecinos y artista para garantizar la integración y función social del proyecto instalado. Como espacio de transición, lugar de todos, la percepción de “calle” de la que partía esta propuesta aunaba los elementos sociales y comunicativos a los estéticos y funcionales a la hora de plantear una intervención artística no monumental en el ámbito público, atendiendo tanto a los ritmos y características propias de la población como a los usos preexistentes del lugar o medio intervenido. Esa aproximación a la idea de arte público, desde un planteamiento de convivencia e integración de estímulos, marca como destinatarios del mismo al conjunto de ciudadanos, no necesariamente especialistas, habitantes de ese entorno. Proyecto Calle incidía en la recuperación del espacio público, de su carácter dinámico y la significación no agotada de sus caracteres y posibilidades, invitando a su reformulación. La razón de ser de este tipo de apuestas viene determinada por la necesidad de establecer cauces para la crítica constructiva, por medio de proyectos artísticos capaces de generar dinámicas de proximidad para la revisión del espacio público, como gran contenedor simbólico de las relaciones sociales y políticas de una comunidad.

Hace no demasiado, los esfuerzos culturales perseguían conseguir la plena alfabetización de la población. Al final de ese trayecto, prácticamente resuelto en nuestro entorno, descubrimos que necesitamos ahora aprender y enseñar a pensar.

#### Notas:

- 1/ AUGÉ, Marc. Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa, Barcelona, 1993.
- 2/ LIPOVETSKY, Gilles. La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo. Anagrama, Barcelona, 2007.
- 3/ KOOLHAAS, Rem. La ciudad genérica. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- 4/ RITZER, George. La globalización de la nada. Popular, Madrid, 2006.
- 5/ AUGÉ, Marc. Ficciones de fin de siglo. Gedisa, Barcelona, 2001.
- 6/ BAUMAN, Zygmunt. Vida de consumo. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007.
- 7/ GARCÍA NOBLEJAS, Juan José. Medios de conspiración social. EUNSA, Pamplona, 1997.
- 8/ VERDÚ, Vicente. El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción. Anagrama, Barcelona, 2003.
- 9/ VV.AA. Proyecto Calle. Ayuntamiento de Peralta, Peralta, 2005. Dir\_2.0 es un proyecto del artista Francesc Vidal, seleccionado en la segunda edición de Proyecto Calle, consistente en una pantalla electrónica programable de texto móvil ubicada en la fachada del polideportivo municipal de Peralta. La pieza móvil es un teclado que permite accionar los mecanismos de funcionamiento de la pantalla, depositado en la biblioteca municipal y a disposición del público con unas sencillas instrucciones de uso. Provisto con un cable que conecta el dispositivo a la pantalla, los usuarios tienen a su disposición un canal de comunicación local que pretende la generación de contenidos autóctonos, como barómetro de los gustos, de los intereses y de las preocupaciones del conjunto de habitantes de esta ciudad.



3/ Imágenes del Proyecto Calle. Francesc Vidal. Dir2.0., 2005.



4/ Imágenes del Proyecto Calle. Francesc Vidal. Dir2.0., 2005.

# PROPUESTAS DE UTILIDAD EN LA CRÍTICA ESPACIAL (ARCHITECTURAL ART)

## **DUARTE ENCARNAÇÃO**

CCA/Universidade da Madeira, Portugal.

Artista Visual y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Ha desarrollado un trabajo artístico de carácter híbrido entre la escultura, arquitectura y el dibujo, reflexionando sobre el espacio público con aportaciones de proyectos de carácter utópico. Actualmente, realiza una serie de dibujos con el título: riots panorama, que ilustran las manifestaciones globales como medio de expresión y ocupación de la ciudad, señalando la plaza como lugar de la revolución.

En muchos proyectos públicos, se espera que el arte desempeñe “funciones” de la misma forma que la arquitectura, por ejemplo, en la resolución de problemas sociales, en el cumplimiento, de requisitos de salud y seguridad, o que esté accesible a diversas audiencias y grupos de usuarios<sup>1</sup>.

El marco extendido sobre las posibilidades utilitarias del arte público ha contribuido con la intuitiva cualidad de reflexionar sobre los aspectos sociales, en la actualidad, construir en el espacio público aporta necesariamente una relación de auto-reflexión y necesidad para una aportación del diálogo hacia el efectivo compromiso con la sociedad. Desde este entorno, las manifestaciones insertadas en el género arch art<sup>2</sup>, resultan contextuales y relacionales, provocando interferencias en los sistemas de legalidad que permiten un cuestionar sobre el derecho a la construcción alternativa, poniendo la tónica en los aspectos éticos y estéticos, visibles en la desprotección hacia los “sin techo”<sup>3</sup> y las minorías eclipsadas por la omnipotencia de la ciudad moderna, en su afán higiénico y progresista, un esquema que persiste hasta nuestros días.

Contra este desarrollo deshumano, las obras de aportación crítica reflexionan sobre la insatisfacción



1/ SANAA (Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa), Serpentine Pavilion, 2009.



2/ SANAA (Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa), *Serpentine Pavilion*, 2009.

de los modos de vida en el contexto urbano, tratan de la justicia social, la exclusión y limitaciones del propio espacio, creando un estado de conciencia y vigilancia basadas en un posmodernismo crítico y dialéctico opuesto a la teoría formalista. El hilo conductor que nos lleva al arte público en su vertiente crítica, nos ha sido indicado, entre otras contribuciones, por el manifiesto sistematizado del artista Siah Armajani, que en su tarea de anular la distinción entre bellas artes y artes útiles, propone una clara oposición a la idea de tradición kantiana, y que define por su vez, una nueva función del artista (el artista público): “los filósofos kantianos creen que el arte es bueno porque es inútil. Nosotros pensamos que el arte es bueno porque es útil y cumple una función social”<sup>4</sup>. En esta oposición, reside la principal separación entre arte público y arte en el espacio público, algunos artistas reclaman la recuperación de una estética con fines ideológicos muy claros, que corresponden a su vez, a los principios de utilidad sin demostrar las evidencias egocéntricas de un autor, “el artista es un ciudadano más”<sup>5</sup>.

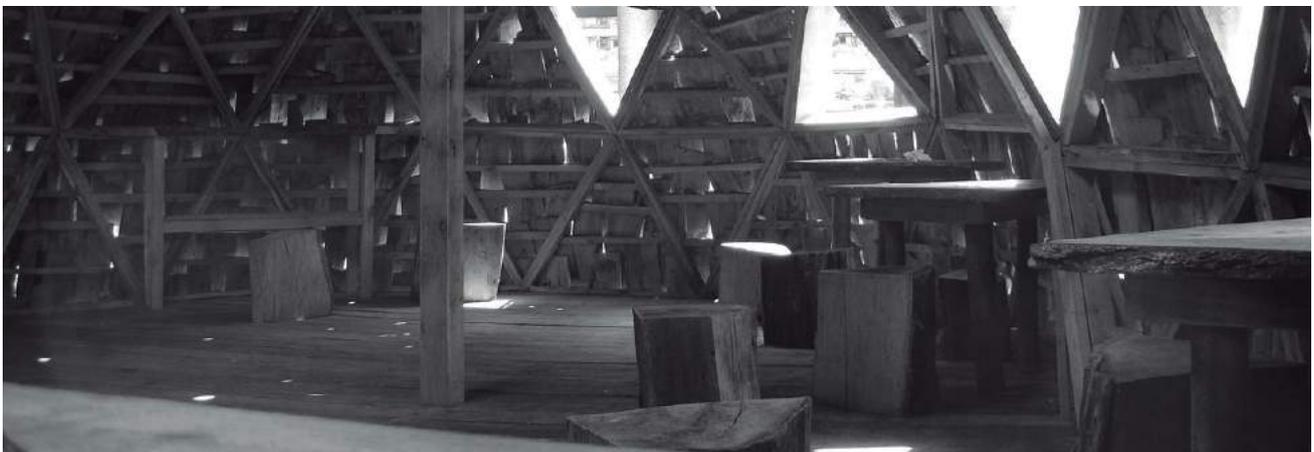
Las obras de Armajani se basan en construcciones casi arquitectónicas, expresan una idea de colectividad en constante reflexión, su denominador común destaca por colocar en evidencia la necesidad estructural del diálogo y la presencia, una propuesta interactiva entre los intervinientes. El artista declara que realiza sus obras para una utilización pragmática, donde está explícita una analogía con el programa de la vanguardia rusa. Sus obras cumplen objetivos concretos: sala de lectura, puente, mesa... creando situaciones ambiguas entre utilización y simbología. Armajani realizó de forma clara sus intentos por crear un arte de operaciones reales, una declaración de utilidad pública que coloca al artista como un miembro activo en el seno de la sociedad, exponiendo la doctrina de un arte altruista y anti-monumental, basado en la revelación de las fracturas sociales, “desde este punto de vista cabe diferenciar el “arte público”, del arte que se produce en los lugares públicos sin atender al factor “social” del contexto”<sup>6</sup>, de este modo, el factor-crítico es considerado como factor-utilidad. Este síntoma, está basado en el discurso experimental sobre las intersecciones entre arte y arquitectura, el artista

Dan Graham ha desarrollado una obra de reflexión continua y analítica, donde enfatiza sobre el fenómeno de la transparencia, analizando como punto referencial la arquitectura de estilo internacional generada por el movimiento moderno y ampliamente diseminado por el arquitecto Mies Van Der Rohe. Graham cruza elementos sobre público y privado, interior y exterior, familiar y corporativo, transparencia u opacidad, en las adopciones materiales y simbólicas sobre la habitación familiar y el edificio-empresa, el resultado es clínico y asertivo.

La transparencia es sólo visual: el vidrio separa lo visual de lo verbal, aislado a los intrusos del lugar de toma de decisiones y de lo visible, a excepción de las verdaderas conexiones entre las operaciones de la empresa y la sociedad<sup>7</sup>.

Estas metáforas cobran un realismo social y difuso en la obra de artistas como Marjetica Potrc, que nos hace ver a través de sus escenarios de precariedad, la advertencia y denuncia sobre los aspectos de inestabilidad social y política, construyendo arquitecturas de frágiles instalaciones-simulacro que demuestran la fuerza de la creatividad ante la adversidad, estos modelos reales representan la calidad de vida de los usuarios urbanos con recursos mínimos, un estado crítico que atiende sobretodo a la injusticia y el acceso a la naturaleza y la tecnología. En el ámbito de reflexión e inquietud sobre el espacio crítico de la ciudad, se ha pensado un renacer, adoptando un pulso de activación e innovación: "La ciudad contemporánea necesita de espacios de intercambio entre los ámbitos nómadas y sedentarios. Zonas francas en las que se pueda hacer cosas no permitidas en otras partes de la ciudad"<sup>8</sup>, en esta aportación, y contraria a la visión realista, pasamos hacia la vertiente alternativa, un cambio de ruta dado a través de las estrategias de transgresión. Sobre ello, uno de los más representativos ejemplos contemporáneos, está presente en la obra del arquitecto Santiago Cirujeda, relacionada con

el concepto de construcción real y alternativa de consistencia efímera, conectada al espacio como un "virus" indeseable a la ley y normativa más ortodoxas. Cirujeda rompe desde dentro las convenciones, sus habitaciones surgen como prótesis desmontables, por lo tanto, en una época prolífica de necesidades y cuestiones sobre la ciudad como contenedor asocial, declara el derecho de autoconstrucción, un "hágalo usted mismo", necesario para combatir el problema de la habitación a través del bajo coste, mediante la invención y el ingenio, disponiendo de forma libre sus planos y proyectos a través de Internet. Ante esta posibilidad se expande el pleno derecho, planteando los espacios y su pertenencia, "(...) propuestas insurgentes en una perspectiva literalmente micro política. En efecto, al comprender la arquitectura como una agencia generadora de unas prácticas individuales, no sólo la disciplina en sí misma se agita como renovado mecanismo de sociabilidad"<sup>9</sup>. Cirujeda representa la ubicación de una arquitectura reactiva y reversible, participante en el reformular del espacio urbano, interrogando el sistema a través de sus "recetas urbanas", el arquitecto, entre otros creativos con aspiraciones sociales, es heredero de Hakim Bey y su teoría TAZ (Zonas Temporalmente Autónomas - 1985), que propone la intermitente instalación de la creatividad mediante el recurso de autoorganización social, anticipado por el Situacionismo de Constant, uniendo juego y arte, contrastando con la ortodoxia de la vivienda y la comunidad modernas<sup>10</sup>. Cirujeda explota esos huecos de la ortodoxia, proponiendo soluciones, como: "¡Construye tu casa en una azotea!" (2008), planteando la escasez de la vivienda como problema en el espacio urbano, y proponiendo la extensión en fachadas o azoteas de edificios existentes como solución de alquiler. Esta actitud podría ubicarse en una senda experimental que sobrepasa la visión romántica<sup>11</sup> y que exige pragmatismo social, operando el espacio para ofrecer cambio y emancipación poniendo en práctica



3/ IVAN AND HEATHER MORISON\_ I Am So Sorry. Goodbye\_ Barbican Art Centre, 2009.

una crítica determinada y consistente para combatir el paradigma de la actualidad.

Este tipo de arte público está empeñado críticamente; funciona en relación a las ideologías dominantes, al mismo tiempo que las cuestiona; y explora las operaciones de procedimientos disciplinares particulares –arte y arquitectura– simultáneamente llamando la atención sobre problemas sociales y políticos más latos. Justamente, lo mejor será calificarlo como una práctica de crítica espacial<sup>12</sup>.

En esta compleja esfera pública contemporánea, con matices entre lo real y lo virtual, podemos dibujar con precisión un territorio de “crítica espacial”, inscrito en un escenario de orden aparente en la alegórica ciudad posmoderna. Esta cualidad latente de un arte que abre grietas a partir de construcciones atípicas y anormales,

pertenecen al legítimo desarrollo de arte público de vertiente crítica, ante ello, Josep Maria Montaner, describirá estas actividades de construcción alternativa, donde se insertan precisamente los proyectos de Cirujeda, como propuestas experimentales que enfrentan un mundo sistematizado y reglado, “(...) en ellos predominan las formas antijerárquicas y antiacadémicas, orgánicas y crecederas, dispersas y autoconstruibles; en definitiva, aquellas formas que favorecen que la arquitectura se desarrolle como proceso y no como resultado objetual”<sup>13</sup>.

Este es el marco posible de la efectividad utilitaria que opera desde la estratégica transgresión, definida por un proceso de proximidad y contextualización orgánica sobre espacio y lugar, continuando la senda del artista público como agente de reflexión y cambio para las necesidades más puras e incuestionables de los ciudadanos.

#### Notas:

1/ RENDELL, Jane: *Critical Spatial Practice*, (ensayo) Art Incorporated, Kunstmuseet Koge Skitsesamling, Dinamarca, 2008. [En línea]. Disponible en : <http://www.janerendell.co.uk/essays/critical-spatial-practice> [Consulta 2 abril 2014].

2/ El término arch-art (architectural art) referido ocasionalmente por Javier Maderuelo y Martí Peran, ha sido por primera vez utilizado como marco híbrido (escultura, arquitectura y diseño) por Debra Burchett en el catálogo “Architectural:Sculpture” (1980). Se podrán considerar aproximaciones como: abstract architecture, quasi-architecture, built environments, anarchitecture (Gordon Matta Clark), o sculp-architectures. El empleo del término arch-art, reúne las nuevas prácticas artísticas híbridas, vinculadas con los planteamientos del arte público de vertiente crítica, para profundizar sobre el tema véase: ENCARNAÇÃO, Duarte: *Expansiones del híbrido escultura/arquitectura: Cartografías de un Arch-art como respuesta al arte público crítico* (tesis doctoral) Universidad Politécnica de Valencia, 2010. [En línea]. Disponible en: <http://riunet.upv.es/handle/10251/8442> [Consulta 27 abril 2014].

3/ El fenómeno profundizado por artistas como: John Fekner, Tehching Hsieh, Marta Rosler, Krzysztof Wodiczko, Sean Godsell entre otros.

4/ ARMAJANI, Siah, *Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia*, Espacios de Lectura, MACBA, 1995, Barcelona.

5/ en íbid.

6/ ARMAJANI, Siah, *Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia*, Espacios de Lectura, MACBA, 1995, Barcelona.

7/ GRAHAM, Dan: *El Arte con relación a la Arquitectura – La Arquitectura con relación al Arte*: en *Art Forum*, (Artforum Vol 17, 6 1979), Gustavo Gili, Barcelona, 2009. pp. 19-20.

8/ Francesco Careri en entrevista por Jorge García de la Cámara, contexto de la exposición “Fronteras” en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) 2007.

9/ PERAN Martí: *Recetas urbanas*, 2008. [En línea]. Disponible en : <http://www.martiperan.net/print.php?id=23> [Consulta 18 abril 2014].

10/ Véase, por ejemplo, la obra “Sostener el palacio de la utopía” (2003/05) del artista catalán Domènec.

11/ Entre el enclave hippie de Drop City (heredera de la tecnología sobre estructuras geodésicas de Buckminster Fuller) y las propuestas lúdicas del colectivo Ant Farm que propone un recetario (inflatocookbook) publicado en 1971.

12/ RENDEL, Jane: *Critical Spatial Practice*. op.cit. s/n”.

13/ MONTANER, Josep, Maria: *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, op.cit. p. 145.

#### Bibliografía:

ARMAJANI, Siah: *La escultura pública en el contexto de la democracia*, (Manifiesto), Espacios de Lectura, MACBA, Barcelona, 1995.

MONTANER, Josep Maria: *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

RENDELL, Jane: *Critical Spatial Practice*, (ensayo) Art Incorporated, Kunstmuseet Koge Skitsesamling, Dinamarca, 2008.

PERAN, Martí: *Recetas urbanas*, 2008.

GRAHAM, Dan: *El Arte con relación a la Arquitectura – La Arquitectura con relación al Arte*: en *Art Forum*, (Artforum Vol 17, 6 1979), Gustavo Gili, Barcelona, 2009.



4/ IVAN AND HEATHER MORISON\_ *I Am So Sorry. Goodbye*\_Barbican Art Centre, 2009.



5/ DAN GRAHAM\_ *Waterloo Sunset Pavilion*, (Hayward Gallery), 2009.

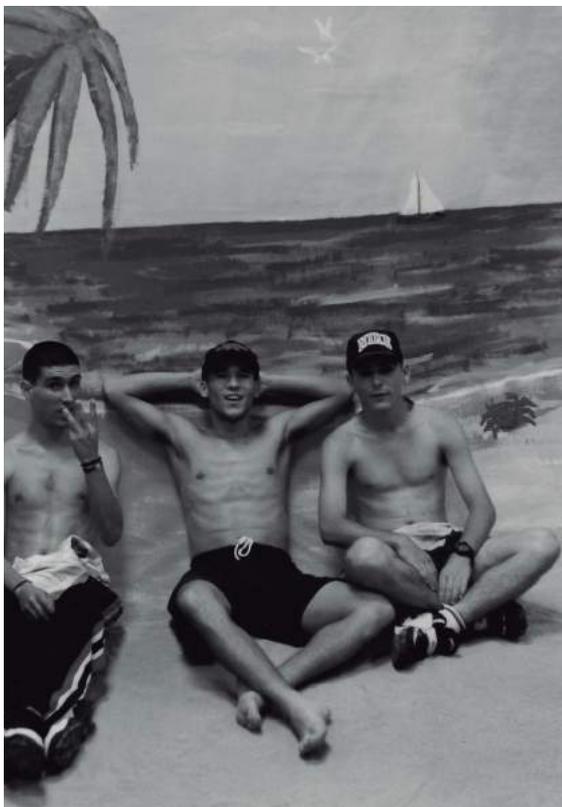
# RELEER LA HISTORIA: DE USOS, ABUSOS, DESUSOS DE LA IDA Y LA VUELTA DE LOS USUARIOS DEL ARTE



## **MIGUEL MOLINA ALARCÓN**

Universitat Politècnica de València.

Actualmente Catedrático del Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia (UPV). Su trayectoria de investigación artística comenzó en 1989 con la relación interdisciplinar de la escultura con el cine, fotografía, vídeo y música electroacústica. Posteriormente, en los años noventa desarrolló su trabajo creativo y docente en el arte público, con intervenciones en espacios urbanos, rurales e industriales, perteneciendo en varios grupos artísticos de espacios independientes. Desde 1998 hasta la actualidad, comienza a interesarse en el arte sonoro, desarrollando este trabajo en la docencia y la investigación, a través de varios proyectos I+D sobre los antecedentes del arte sonoro en la vanguardia histórica internacional y española.



1/ Acciones participativas de los presos y presas en la cárcel de Picassent (1997).

## **¿POR QUÉ AHORA PREGUNTARSE EL USO DEL ARTE?**

Quando en la actualidad nos preguntamos el uso o los usos del arte, implica en si misma ya una duda de su utilidad. Una duda que no se cuestiona si habláramos de un hospital, un parlamento, un automóvil o de un ordenador, a excepción si dejan de cumplir su función a la que estaban destinados, de ahí que se cuestionen el mal uso de parlamentos o aeropuertos. La función se ha relacionado en la sociedad actual de liberalismo económico con el uso instrumental, de las cosas, de lo material, de su rentabilidad ganancial. Aunque existe un reconocimiento de un valor económico de la obra de arte, incluso un valor cultural del arte del pasado en los museos, si que su valor de uso en lo cotidiano queda cuestionado o relegado a una necesidad secundaria frente a otras. Pero si releemos la historia, esa pregunta de su uso pocas veces se cuestionaba, porque ha tenido una función imprescindible en el desarrollo de las civilizaciones. Entonces ¿por qué ahora preguntarse?, quizá su función del pasado lo esté cumpliendo ahora los medios de comunicación y lo que llamamos arte (pintura, escultura e incluso los nuevos medios) se ha limitado a su valor cultural o valor de cambio. Pero incluso así, el

uso del arte es mayor del que creemos, y que la supuesta inutilidad del arte es muy útil, tanto antes como ahora. Para ello vamos a releer la historia, desde dos visiones, una general de cómo ha sido útil esa inutilidad del arte, y otra desde la historia personal en mi propio hacer artístico, de la experiencia que he vivido con el uso del arte y la relación que ha mantenido con los usuarios, los que hacen, en última estancia, que de sentido a su uso.

## USOS Y ABUSOS DEL ARTE EN SU HISTORIA:

### DE LA POSESIÓN Y CELEBRACIÓN A LA OSTENTACIÓN Y VALOR DE CAMBIO.

Desde las primeras manifestaciones llamadas artísticas, más allá que existiera esta denominación para ellas, nadie duda que su uso haya sido necesario, aunque su función concreta quede todavía en conjeturas. La representación (ya sea visual o sonora) ha sido importante siempre en el devenir del desarrollo humano. Incluso el mismo concepto de “representación” no era válido en las manifestaciones plásticas del arte rupestre, si son ciertas las hipótesis de la influencia mágico-simpática de las imágenes y sonidos sobre la realidad. Tal vez no existiera esa dualidad representación-realidad que tenemos ahora, ya que la imagen era realidad, de ahí su valor útil era equivalente a un acto de caza o procreación. Poseer la imagen, era poseer la realidad, imprescindible para ayudar a cubrir las necesidades más básicas de supervivencia.

Pero cuando los grupos humanos se asientan en un lugar, dejan de ser nómadas, y se crean las primeras civilizaciones agrarias, se determinan nuevos usos del arte, ya no tienen ese valor pragmático de apropiación de la realidad misma con la imagen, sino que se hace simbólica y metafórica (desplazan significados), como regulador ya no solo al entorno natural (soportar las inclemencias que pueden producir cuatro estaciones en el mismo lugar), sino también en un regulador social (al haber más personas exige una organización político-social-económica mayor de convivencia). Y la producción de arte en esta época, curiosamente se multiplica, ya que tendrá un valor de uso, aunque no tan pragmático, si como mediador del entorno social y natural, con el fin de permitir la supervivencia del grupo entre sí y con el entorno natural o frente a otros grupos. Al hacerse el arte simbólico, crea una dualidad de sustituir la realidad con el arte para regularla y dominarla, se convierte en un valor inmaterial, por lo que tiene de propiciatoria. Aunque la palabra arte no existirá, se identificará en uno solo concepto de “bueno-bello” (como Dios y sus representantes en la tierra), que servirá como elemento de regulador e integrador social y natural, donde todo acto artístico será un acto celebración y adoración de ese orden.

Será con la Grecia clásica donde curiosamente aparece la palabra arte (*techné*), cuando se separa su función del rito, de ese acto de culto y celebración, para adoptar nuevos valores no necesariamente religiosos. El acto de crear ya nos es de Dios, sino del artista que produce una realidad que antes no existía. Ese *techné* o “buen hacer” revalorizó al artista, donde creaba su propio ideal de belleza surgido de un ideal mítico. Ya empezó el propio comercio del arte como posesión de ese ideal de belleza, que con el ascenso cada vez mayor de la burguesía en el s. XV (y su ascenso definitivo en el s. XVIII), se potenció, donde el centro de la obra ya no era Dios (como en la Edad Media), sino que el centro pasó a ser el propio artista. Como diría Jean Gimpel: “En ese momento la obra de arte ya no es un medio de acción sino un fin en sí”<sup>1</sup>. Aunque este fin no será en sí, sino que se desplazará su uso social o religioso, a una sola clase social burguesa. De esta manera, la burguesía recogerá el valor de uso del arte a sus propias necesidades, que como reciente subida al poder económico y social, adoptará el arte como símbolo de ostentación hacia el exterior y el interior, de ahí podemos entender esas fachadas arquitectónicas cada vez más barroquizantes y los interiores de casas burguesas con colecciones de arte, donde la obra del artista se convierte en una *rara avis* del gabinete de curiosidades. El artista empieza a producir casi en exclusividad al mecenazgo de la burguesía, lo que le separa de una función pública generalizada, aunque seguirá representada con monumentos ecuestres de esa grandeza de los nacionalismos y su extensión sin límite en los imperialismos. En el momento que el artista se convierte en el tema de sí mismo, comienza en el s. XIX, a cuestionarse su función, y el carácter “usurero” de oferta y demanda de la obra de arte y por extensión del mismo artista que ha pasado de “sujeto” del arte a ser “objeto”. De ahí que surgen posiciones polares, una defendiendo el “arte por el arte” o la “inutilidad del arte” como diría Óscar Wilde, para alejarlo de esa instrumentalización y crear su propia autonomía del arte, o por el contrario el “arte como regenerador social”, como el escritor Víctor Hugo o el pintor Gustave Courbet, para ser “abanderados” de la lucha social y de la libertad. Ambas posiciones buscan una autonomía del arte que pudiera adoptar nuevas funciones, que la exclusivamente marcada por la oferta y la demanda de sus ideas en un salón burgués.

Será con la Primera Guerra Mundial, donde ese enfrentamiento entre imperios surgido de esos nacionalismos burgueses, donde el artista adoptará un papel de protagonismo y rechazo, ya sea de voluntario en la primera fila en las trincheras, como hicieron los futuristas italianos o la disidencia de los dadaístas en un Zurich neutral. Lo que era la guerra para los futuristas

de eliminación rápida de lo caduco y viejas formas burguesas, para proponer un cambio no solo en el arte, sino también en el propio vestir, comer y de cada aspecto de la vida cotidiana; para otros vanguardistas como los dadaístas era llevar al absurdo las costumbres para recuperar otras formas de lenguaje nihilistas no contaminadas de convenciones burguesas. A ellos hay que añadir los constructivistas rusos o la Bauhaus alemana, que pretendían ese valor de uso creativo del arte en cada objeto de la vida cotidiana, innovando forma y uso en un todo y para todos, no solo para una clase social.

La vanguardia histórica ha sido considerada un proyecto inconcluso, que con la Segunda Guerra Mundial, quedó sin materializar ese ideal de transformar la vida a través del arte. Aunque la vanguardia continuó, se desplazó a Estados Unidos en la posguerra, donde se empieza a institucionalizar dentro de un Federal Project, donde la imagen del arte contemporáneo empieza convertirse en un símbolo de grandeza y modernidad de un país y de una política económica. Se empiezan a crear los primeros museos de arte contemporáneo, como símbolo de una ciudad moderna y se exporta esa contemporaneidad hacia el exterior, como cualquier producto, a la vez que el museo se convierte en legitimador de los artistas en el mercado galerístico del arte. Esta institucionalización de arte y del artista, también es contestada desde los mismos artistas proponiendo propuestas alternativas de acercamiento de arte-vida y a las problemáticas de esta época. Surgen grupos artísticos como Fluxus, de carácter internacional (paralelos a ellos fue Zaj en España), donde proponen acciones que intervengan en la vida cotidiana sin saber los usuarios que es arte, y generar nuevas experiencias que ayuden a vivenciar de otra manera el entorno y posicionarse críticamente sobre él. Aspecto desarrollado también en la derivas situacionistas y por otros artistas dentro del arte de acción y del arte público, que desplazan su atención de la obra material al espectador, cuestionando la obra como objeto de consumo, sino como acto de vivencia colectiva, ya sea lúdica o crítica, de retroalimentación co-creativa.

Estos usos del arte, siguen abiertos hoy en día, donde continúa el valor de mercado del arte que convive con su valor cultural en los museos. También ese debate de valor de uso se encuentra en la institución académica de las universidades, basadas en principios científicos y profesionales, donde poco a poco se va reconociendo la investigación artística y sus múltiples aplicaciones como en el diseño, defensa del patrimonio cultural, arte-terapia, arte público, medios de comunicación, etc. Todo ello, en paralelo a todas esas iniciativas personales y colectivas de espacios alternativos, arte comunitario y activista, o inclusive desde la misma soledad de un

estudio, que proyectan al exterior un nuevo poder del arte, no solo por lo que ostenta, sino por lo que es capaz de hacerse a través de él.

## USO(S) DEL ARTE DESDE LA PROPIA HISTORIA PERSONAL:

### DEL DESUSO A NUEVOS USOS DEL USUARIO.

Mi primera exposición individual la realicé en 1989 en el Centro Social y Juvenil de Mislata (Valencia) y la llamé "Esculpe, payaso, esculpe o ¿por qué lo hacemos tan bien?". Precisamente me planteé la función de artista (escultor en mi caso), como si de un payaso se tratara, que cumple la función de hacer reír muy bien, sin ser consciente de la función a la que es destinado. Una miopía, donde planteaba no solo el uso del arte, sino como el artista es "usado" para una función, creyendo que lo hace estupendo. Me serví tanto de la escultura, como de la fotografía, donde en el cartel, a modo de díptico, puse dos autoretratos donde aparecía como escultor en el taller, en dos momentos de la historia: una como fraile esculpiendo cruces de distintas creencias religiosas, mientras un obispo me lee la Biblia; y otra como obrero con mono azul esculpiendo logotipos de multinacionales, mientras un capitalista se me acerca con un maletín. Con esta doble visión pretendía meter al artista dentro de la obra como objeto que ha sido utilizado para una función determinada de construcción de símbolos destinados a mantener un orden de creencias.



2/ Fragmento del cartel de la exposición "Esculpe, payaso, esculpe o ¿por qué lo hacemos tan bien?" (Mislata, 1989).

Esta visión autocrítica de mis inicios no me daba satisfacción, aunque evidenciaba una función, sentía por el contrario que este nihilismo estaba legitimando una función del artista con la que no compartía y que te exige dar otras respuestas a las ya dadas en la historia y que si el arte ha estado al servicio del poder, significaba

que el arte tiene poder para realizar otras funciones a las ya dadas. De ahí, que mi experiencia posterior en el arte público me permitió llevar a la práctica otras funciones de mi trabajo, que no fuera simplemente el cuestionamiento crítico.

Fue en un pueblo pequeño de La Rioja, en 1993, donde tuve mi primera experiencia de arte en el espacio público, en la muestra “ante portas” junto a Klaus Berends y Javier Camarasa. Se intervinieron varios de los espacios exteriores, inclusive los edificios, pero quisiera detenerme en una sola de las obras, no por la importancia que le di, sino precisamente por lo contrario, por la que le dieron los usuarios. Dispuse varias obras en el espacio, pero una de ellas no supe donde ponerla, había trasferido varias imágenes del pueblo en losas medio rotas de mármol. Finalmente encontré un edificio derruido en la ribera del río y las puse sobre los escombros, sin esperanza que se viera la intervención, ya que no estaba señalizado y en la periferia del pueblo. Contrariamente a lo que pensé, se corrió la voz de que estaba mi obra en ese lugar y que curiosamente el interés no fue tanto la pieza, sino su situación, que era el antiguo lavadero abandonado del pueblo. Eso despertó los recuerdos de ese lugar, de las mujeres que lo usaban y cuando iban a lavar, que animó a recuperar el edificio, que un año después de la muestra se había ya reconstruido el lavadero por los propios habitantes del pueblo. El valor de uso de mi obra, fue algo tan insignificante como señalar un edificio olvidado, pero fue suficiente para despertar su memoria, lo que les hizo pasar de la percepción a la acción de recuperarlo.

En otras ocasiones ese nuevo valor de uso ha sido contrario al que se pretendía, como me ocurrió en una iniciativa colectiva denominada “Memoria Industrial” (1994), que fue realizada para preservar la antigua fábrica Cros de Valencia. Era un lugar ya destinado a ser destruido por su desuso, pero pretendimos a través del arte realizar intervenciones in situ de instalaciones, danza, performances, etc., que permitiera llamar la atención de su valor como patrimonio cultural y destinarlo a un centro de arte contemporáneo. Tuvo su proyección en las páginas culturales de los periódicos

y en la televisión, pero no fue suficiente, tuvimos que proponer una moción al Ayuntamiento a través de un partido político, que finalmente conseguimos que al menos una nave salvarla de la destrucción. Para esta nave, hablábamos metafóricamente como las “catedrales del siglo XX” y finalmente esta metáfora pasó a ser, no un centro de arte, sino una iglesia “a los mártires”, que para nosotros eran los trabajadores de la fábrica que fueron despedidos sin pagar. Pasado el tiempo, al menos, seguimos contemplando este edificio, aunque modificado su uso, sigue en pie como memoria de nuestro esfuerzo y del poder del arte que, unida a la acción política, fue posible preservarlo.

Finalmente, señalar una última propuesta colectiva titulada “Escucha pequeño hombrecito” (1997), donde pude participar en la organización de unas acciones e intervenciones participativas en la cárcel de Picassent (Valencia) como parte de la celebración del Centenario de Wilhelm Reich (1897-1997). La primera dificultad era proponer manifestaciones artísticas actuales, como era la performance y arte participativo, a unos usuarios que eran los presos y presas de una cárcel, que habitualmente son de clase social baja y difícilmente conocen estas formas de hacer. Anteriormente se nos comunicó que muchas veces los presos habían rechazado, por ejemplo a grupos musicales, porque no les gustaba. Por suerte, el resultado fue todo lo contrario, siendo muy aceptadas las acciones que se propusieron, donde debían participar y se volcaron creativamente. Así por ejemplo, una acción era un telón pintado de una playa donde ellos se debían quitar la camiseta y se les fotografiaba como si estuvieran, no ya en la cárcel, sino en una playa lejana de vacaciones. Las fotos eran polaroid y se les daba en mano, que curiosamente nos comunicaron que su uso era para enviarlas posteriormente a sus familiares, para darles una imagen de su estancia, no ya en la cárcel, sino en una supuesta playa. Finalmente, cuando acabaron las acciones, una presa nos dijo “nos habéis alegrado el día”. Eso me hizo pensar, la utilidad de lo inútil, que al menos el arte es capaz de alegrar un día a alguien que no tenga razones para ello.

#### Notas:

- 1/ GIMPEL, Jean: *Contra el Arte y los Artistas o el nacimiento de una religión*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1979, p. 48.



*3/ Intervención en el antiguo lavadero de Sajazarra (1993) y su posterior reconstrucción (1994).*



*4/ Acciones participativas de los presos y presas en la cárcel de Picassent (1997).*

# PREGUNTAS SIN RESPUESTA O LA CONSTRUCCIÓN DE UN “NOSOTROS” FUERA DE LA EXPOSICIÓN



## PEPE MIRALLES

Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València.

Trabaja como artista visual y profesor en la Facultad de Belles Arts de Valencia. Doctor en Proyectos por la Universitat Politècnica de València. Ha impartido distintas conferencias, en seminarios y congresos, sobre los dos temas que más presencia tienen en sus trabajos: la perspectiva social del VIH/Sida y la sexualidad en los espacios públicos. Su trabajo artístico también se ha centrado en estos temas, realizando exposiciones individuales y colectivas de ámbito internacional y participando en colectivos de acción y gestión. En la actualidad es director de la Cátedra Arte y Enfermedades de la Universitat Politècnica de València.

He sido un privilegiado observador de la enfermedad. Las enfermedades me han rodeado siempre, y quizás sea el aspecto que más ha marcado mi vida.

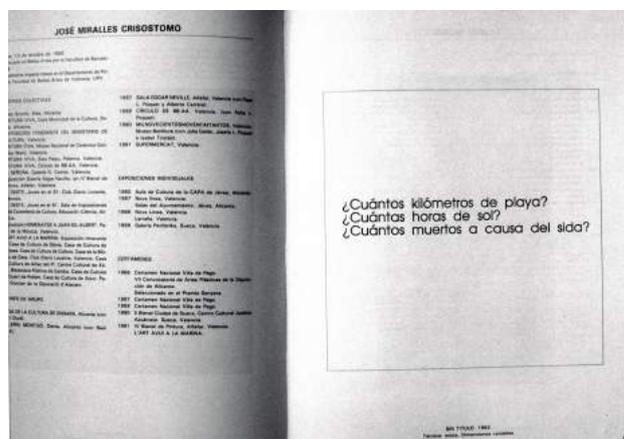
Luego llegó el VIH. Y aquello de que te podía tocar comenzó a ocurrir a mi alrededor. Rumores y pocas certezas al principio. Seguidamente, las sentencias de muerte: le queda un año, si se cuida...

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar.<sup>1</sup>

En ese momento sólo había preguntas que no tenían respuesta. Los que quedaban marcados por la sentencia: “uno año aproximadamente”, no tenían respuestas módicas, ni farmacológicas, ni sociales. Sólo les quedaba consolarse con el afecto de quienes les quisieran y de la gran cantidad de voluntarios y voluntarias que rápidamente formaron comités, asociaciones y grupos para “luchar” contra el Sida. La ayuda mutua se convirtió en el arma más eficaz para esta lucha.

En 1992 se produjo en España uno de los grandes acontecimientos políticos, sociales y económicos: la Exposición Internacional de Sevilla. Llevé al Pabellón de la Comunidad Valenciana tres preguntas: ¿Cuántos kilómetros de playa? ¿Cuántas horas de sol? ¿Cuántos muertos a causa del Sida?

Las dos primeras preguntas que plantea esta obra inciden en dos de los tópicos que la Comunidad



1/ MIRALLES, Pepe, ¿Cuántos kilómetros de playa? ¿Cuántas horas de sol? ¿Cuántos muertos a causa del Sida?, 1992.

Valenciana utiliza para la promoción turística, como son la playa y el sol. Es el plato fuerte de su oferta turística. La tercera pregunta (¿Cuántos muertos a causa del Sida?) tiene un carácter perturbador y paradójico en ese contexto. Nadie espera que en un espectáculo de este tipo se muestre aquello que la sociedad rehúye ver. La pregunta propone una reflexión más profunda sobre cuál es nuestra realidad. La obra ocupaba el espacio del catálogo, porque me interesa esa parte del público que Susan Lacy denomina del mito y la memoria. No quise poner la foto de la obra de la sala en el catálogo, sino convertir mis 18 x 18 centímetros de catálogo en un lugar activo. Es, además, una forma de no desmontar la exposición, o de salirse de ella.

En 1993, aparecían en la prensa diaria noticias contradictorias en relación a la efectividad de las diferentes medicinas que existían en el mercado para tratar el VIH. Hasta ese año el AZT era la única medicina que daba cierta esperanza de vida. Cuando en 1992 aparecen otros medicamentos, DDI o DDC, surge la noticia de que un cóctel de AZT y DDI es lo más adecuado para los seropositivos. En el mes de Mayo de 1993 aparece en los medios de comunicación la noticia de que el AZT no retrasa la aparición del virus en las personas seropositivas. Inmediatamente la compañía farmacéutica que lo fabrica pierde, en un sólo día, alrededor de 50.700 millones de pesetas por la bajada del valor de las acciones en la bolsa.

La pieza titulada Dinero=poder=muerte, pretende recoger estas fluctuantes reflexiones entre lo bursátil y lo humano. La elección del patio de la antigua Lonja de Contratación de Benissa (Alicante), que en su tiempo tuvo funciones destinadas al almacenamiento, contratación y venta de trigo, se justifica en base a la anterior función de ésta como lugar de transacciones comerciales, realizadas ahora de forma abstracta en las Bolsas de Comercio.

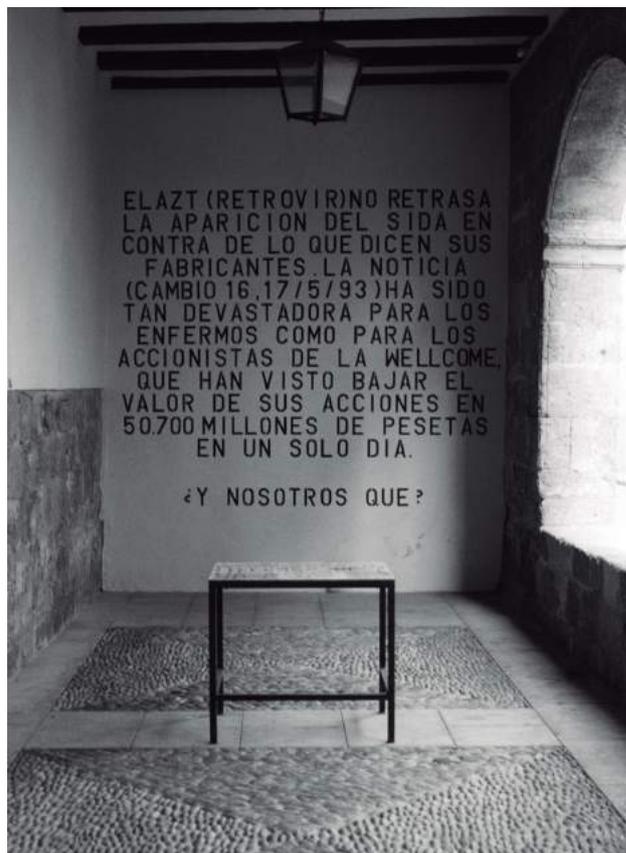
Este espacio se convierte por medio de la instalación en un lugar de reflexión sobre la actual tipología de las transacciones comerciales, basadas ahora en la especulación encarnizada, sin tener en cuenta los efectos sobre la población que con ello se producen. En una de las paredes del patio de la Lonja se podía ver un texto, pintado sobre la pared, junto con dos fotografías. En la pared de enfrente, y justo debajo de una placa conmemorativa otro texto coincide con el título del proyecto. Un tercer elemento, una mesa, se encuentra en el centro del patio. En esta se podrán leer diferentes informaciones sobre la prevención del VIH.

En los años en los que se realizaron estos trabajos imperaba un silencio general sobre el VIH y el Sida. No sólo en lo que respecta a la información sobre prevención, sino también sobre las consecuencias

devastadoras que estaba teniendo en ciertos sectores de la población. Únicamente la iglesia católica, con su terrorismo sanitario, predicaba la abstinencia y renegaba del uso del preservativo. Los demás poderes públicos mantenían un silencio cómplice.

La intervención Proyecto Silencio General. Tres Intervenciones sobre un mismo tema, está pensada y materializada como denuncia del silencio mantenido por algunos políticos ante un problema de salud pública. La idea surge después de constatar la no inclusión de este problema en los programas electorales a las elecciones generales de 1993. El Sida es un problema de la salud pública y como tal pertenece al ámbito de las preocupaciones de los ciudadanos. Por ello se pensó intervenir en tres espacios diferentes. En primer lugar los casilleros o buzones que cada uno de los profesores y profesoras de la Universitat Politècnica de València utilizan para recibir informaciones referentes a su labor pedagógica, departamental o informaciones que vengan del exterior.

En segundo lugar se intervino mediante una pegada de carteles en el centro histórico de la ciudad de Valencia. Las características de esta parte de la ciudad estaban



2/ MIRALLES, Pepe, Dinero=poder=muerte, Lonja de Contratación de Benissa (Alicante), 1993.

siendo debatidas por los responsables municipales de urbanismo. Indudablemente no se estaba debatiendo las condiciones de vida, la facilidad de los servicios, o la salubridad de las viviendas, sino solamente los ingresos que se iban a obtener mediante el proceso de gentrificación iniciado ya hacia algunos años en esta zona de la ciudad.

La tercera parte de la intervención consistió en colocar, en forma de collage, un texto en la zona de la boca de la imagen de un dirigente político, en un cartel de una valla publicitaria. De esta manera el mensaje político que la propaganda ofrece, cambia de sentido al sumarse a este un nuevo mensaje. Mientras que ese político decía en su campaña que “ahora” era el momento de ganar las elecciones, el cartel le recordaba que ahora era el



3/ MIRALLES, Pepe, *Dinero=poder=muerte*, 1993.

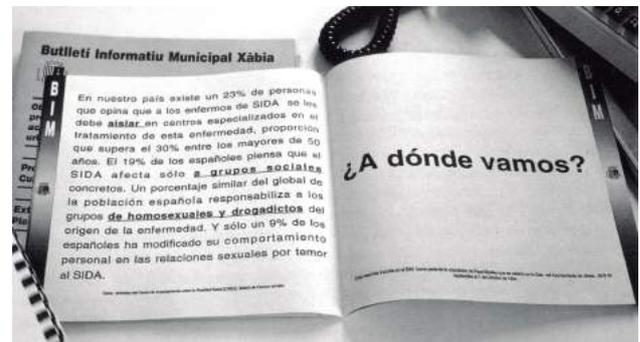
momento de hablar de un problema de salud pública como el VIH y el Sida.

Desde 1985 hasta 1994, los casos de Sida en España (mucho más frecuente en hombres que en mujeres) aumentaron rápidamente y de forma continua. Junto a este aumento de las personas afectadas coexistían la indiferencia institucional y la ignorancia social.

Unos datos publicado por el Centro de Investigaciones sobre la Realidad Social (CIRES) en su boletín de febrero de 1994 decían, entre otras cuestiones, que en España existía un 23% de personas que opinaba que a los enfermos de Sida se les debe aislar en centros especializados en el tratamiento de esta enfermedad, proporción que supera el 30% entre los mayores de 50 años. El 19% de los españoles pensaba, por aquel entonces, que el Sida afecta sólo a grupos sociales concretos. Un porcentaje similar del global de la población española responsabiliza a los grupos de homosexuales y drogadictos del origen de la enfermedad. Y sólo un 9% de los españoles había modificado su comportamiento personal en las relaciones sexuales por temor al Sida.

¿A dónde vamos? Esta es la pregunta que necesitaba realizar a todas las personas que recibieran dos hojas

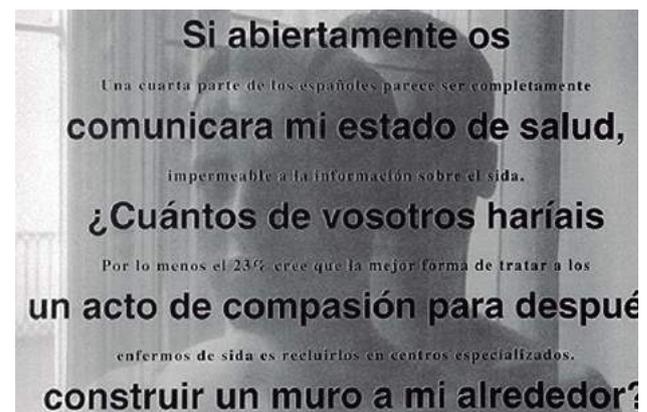
insertadas en forma de separata en el Boletín Municipal de Jávea (Alicante), del mes de Agosto de 1994. Este boletín se repartía en los centros públicos y domicilios.



4/ MIRALLES, Pepe, *¿A dónde vamos?*, 1994.

Se trataba de una “pieza en extensión” de la exposición que había simultáneamente el Espai d’Art A. Lambert de Jávea y cuyo título era Para tratar de comprender dónde estamos o qué pasa.

Participé, en 1994, en la primera exposición que se realizó sobre los vínculos entre el arte y el Sida (SIDA, Pronunciamento e Acción. Palacio Fonseca, Universidad de Santiago de Compostela) mediante un cartel que se pegó, con ayuda del Comité ciudadano anti-Sida por las calles de esta ciudad. El cartel ofrece dos textos diferenciados y complementarios. Por una parte, el que hace referencia a los datos obtenidos en estudios sobre la consideración del VIH en la población española: “Una cuarta parte de los españoles parece ser completamente impermeable a la información sobre el Sida. Por lo menos el 23% cree que la mejor forma de tratar a los enfermos de Sida es recluirllos en centros especializados”.



4/ MIRALLES, Pepe, *Si abiertamente os comunicara mi estado de salud, ¿cuántos de vosotros haríais un acto de compasión para después construir un muro a mi alrededor?*, 1994.

Y entre líneas una pregunta que debía situarse en el espacio público: “Si abiertamente os comunicara mi estado de salud, ¿cuántos de vosotros haríais un acto de compasión para después construir un muro a mi alrededor?”

En un país en el que no existe ninguna ley que margine a las personas enfermas, la sociedad seguía percibiendo a los seropositivos de la misma manera que al principio de conocerse esta enfermedad. No había pasado mucho tiempo, no hubieron campañas efectivas para la prevención, pero sí se sabía cuáles eran las vías de infección. Sin embargo, seguían manteniéndose todas las metáforas asociadas a esta enfermedad. La construcción ideológica realizada en los inicios seguía vigente después de casi diez años. Analizar las causas de la permanente marginación de las personas portadoras o enfermas de Sida, pensar cómo esta marginación tiene unos efectos negativos tanto socialmente como a nivel individual, afectando a la propia salud de las persona y de los grupos estigmatizados, es algo de lo que este cartel pretendía plantear en la esfera pública.

¿Por qué insistir planteando preguntas sobre las cuales no tenía ni obtenía respuesta? Compartir preguntas creaba una comunidad de interrogaciones que me posibilitaba la creación de un “nosotros”. Nosotros los

que nos estamos preguntando qué es lo que pasa con la aceptación social de los enfermos. Nosotros que nos preguntamos por qué en los programas políticos no se atiende ni entiende el VIH como un problema de salud pública. Nosotros que nos preguntamos por qué la sismografía bursátil va a acabar con la vida de las personas seropositivas. Nosotros que nos sabemos cuántas personas están muriendo de una nueva enfermedad que a los poderes políticos les parece un justo castigo por las prácticas desviadas (extranjeras) que algunas personas estuvieron haciendo y que ahora debían pagarlo.

El Sida, una de las enfermedades más complejas en la historia de la humanidad, no implica sólo un virus, linfocitos, infecciones oportunistas, cronicidad, muerte... Implica también sexo, prejuicio, discriminación, droga, temor, estigma. Ha desbordado largamente los límites del campo médico biológico y ha resquebrajado muchas de las certezas que la modernidad instauró en el modo de pensar nuestras sociedades.<sup>2</sup>

#### Notas:

- 1/ SONTAG, Susan: La enfermedad y sus metáforas. Muchnik Editores, Barcelona, 1996, p. 14.
- 2/ LÓPEZ, Liliana: ¿Se puede prevenir el Sida? Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, p. 45.

# FUNDACIONES, INSTITUCIONES Y RECURSOS PARA EL ARTE



## **DIEGO ARRIBAS**

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, Universidad de Zaragoza.

Profesor de Escultura del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Miembro efectivo del grupo de investigación H-70 (los Usos del arte). Su obra artística explora las relaciones entre arte, naturaleza y patrimonio industrial. Miembro del proyecto de I+D+i que lidera la profesora de la Universidad Complutense Tonia Raquejo: "Arte y ecología. Estrategias de protección del medio natural y recuperación de espacios degradados". Director del Museo Salvador Victoria, donde ha comisariado exposiciones de artistas como Eduardo Chillida o Luis Feito. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

El final del imperio del ladrillo en 2008, marcó el pistoletazo de partida de una de las crisis más profundas por la que atraviesa España, de la que aún no se atisba la salida.

El descenso en el consumo cultural en nuestro país ha sido uno de los efectos colaterales de la explosión de la burbuja inmobiliaria, que se ha llevado por delante algunos de nuestros hábitos y costumbres de ocio vinculados a la cultura.

Ir al cine, ver un monumento, visitar un museo, leer un libro, asistir a un concierto, al teatro o al ballet, se han convertido en alternativas ocasionales en nuestra agenda, que han ido perdiendo peso a favor de fórmulas de ocio más económicas o más domésticas. El Eurobarómetro de la Comisión Europea publicado en noviembre de 2013, situaba el consumo de estos productos culturales en nuestro país muy por debajo de la media del resto de los 28 países de la Unión Europea.

La proyección de la crisis en la actividad cultural se ha agravado con la subida del IVA al 21%, encareciendo su acceso al ciudadano medio y lastrando a las empresas del sector, muchas de las cuales se han visto abocadas al cierre, después de resistir estoicamente los primeros embates del nuevo panorama económico.

¿Quiere decir esto que a los españoles nos falta sensibilidad hacia la cultura? No necesariamente. Si bien en tiempos de crisis el consumo cultural queda relegado a los últimos puestos de las preferencias de ocio, no podemos perder de vista la irrupción de nuevos modelos de entretenimiento, cuya implantación se ha visto acelerada por la persistencia de la crisis.

El desastre y la caída del consumo cultural tienen mucho que ver con una nueva forma de entender el ocio, que no requiere necesariamente salir de casa. La invasión de los videojuegos en la industria cultural ha sacudido la estructura del concepto tradicional de entretenimiento asociado a la cultura. En la actualidad ya facturan 70.000 millones de euros anuales, el doble de la recaudación del cine mundial. Esto nos da una pista de por dónde pueden ir los tiros en este ámbito en los próximos años.

Así pues, los formatos tradicionales de la oferta cultural se han visto obligados a reinventarse y plantearse su ajuste al nuevo marco socioeconómico, para poder recuperar los usuarios perdidos.

Una voluntad de transformación que, en nuestro país, se ha dado de bruces con una realidad ineludible que

condiciona la aplicación de cualquier estrategia de recuperación: los recursos económicos.

La industria cultural suponía antes de la crisis un 4% del PIB de nuestro país y generaba cerca de 800.000 empleos. La fragilidad del entramado cultural, la precariedad y la estacionalidad de muchas de sus manifestaciones, han puesto en la cuerda floja el futuro y continuidad de esta actividad. Como señala Santi Eraso, “el arte y la cultura han dejado de ser bienes de uso para convertirse solo en valores de cambio”<sup>1</sup>.

La consideración de la práctica artística y el consumo cultural como un apartado económico más, equiparable a cualquier otra actividad comercial, obvia el carácter educativo e ilustrador de sus manifestaciones, ineludible en un sistema democrático moderno que busca el bienestar de la ciudadanía a través de las artes.

En nuestro país, la triste realidad ha sido, y sigue siendo, la reducción drástica de los recursos públicos destinados a garantizar el acceso a la cultura de todas las capas sociales, independientemente de sus rentas, articulando así alternativas de ocio de calidad a la ciudadanía, máxime cuando, además, está inmersa en un proceso de desmantelamiento de las condiciones básicas de su existencia: empleo, vivienda, educación, sanidad, dependencia o, en su caso, prestaciones económicas por jubilación o desempleo. En este sentido, arremeter también contra esta parcela del conocimiento que puede servir como válvula de escape, tabla de salvación o compensación anímica de la cruda realidad de las personas afectadas, resulta, además, un tanto cruel.

## INSTITUCIONES CULTURALES

El papel de las instituciones dedicadas a la cultura es, en estas circunstancias, determinante. Garantizar el acceso universal a las actividades culturales de las distintas ofertas y disciplinas del arte se convierte en una necesidad impostergable.

Pero aquí es cuando entra en acción el criterio ideológico de las administraciones encargadas de distribuir los recursos públicos, orientando así el acceso al consumo de la oferta cultural. Junto a los esfuerzos denodados de museos, centros de arte, centros culturales, educativos o galerías, tanto públicas como privadas, por articular una programación cultural seria, plural, abierta y de calidad para un público con el mayor alcance posible, otras instituciones de carácter privado, especialmente religioso, continúan acaparando el grueso de la asignación de los fondos públicos disponibles, para desarrollar actividades de carácter privado.

En el caso de Aragón, las escasas instituciones museísticas de carácter autonómico y titularidad pública existentes, han tenido que apretarse el cinturón desde el comienzo de la crisis y adaptarse a una reducción económica continuada que ha venido a reducir significativamente su oferta cultural.

Peor suerte han llevado las instituciones públicas y privadas, ubicadas en pequeños municipios de la comunidad aragonesa. Su voluntad de resistencia tiene mucho que ver con su prioridad por hacer llegar el arte y la cultura en general a las capas más populares y a la población del medio rural alejada de los grandes circuitos culturales.

Son centros con programaciones de indudable valor, muchos de ellos con una larga trayectoria consolidada y reconocida en sus respectivos ámbitos, que se resisten a echar el cierre, anteponiendo la prestación de un servicio de calidad a la ciudadanía, por delante del beneficio económico.

Pese a ello, el lastre que supone el mantenimiento de las instituciones religiosas y sus inmuebles, con asignaciones millonarias anuales procedentes del erario público, coloca a muchos centros culturales al borde de la desaparición.

Todo ello, pese al descenso del interés y de las visitas a iglesias y catedrales que comenzó en 2009 y se va acentuando de forma continuada. Destaca, por ejemplo el descenso de visitantes a la catedral de Sevilla en un 13%, un 12,8% a la de Jaén, un 10 % a la de Burgos o un 9% a la de El Salvador, en Ávila, por citar algunos ejemplos. Sólo se salva de este descenso de visitas la mezquita de Córdoba, que desde que la Iglesia Católica usurpara su propiedad con el visto bueno del gobierno, ha experimentado un incremento de visitantes del 11 %, tal vez por el temor de que los nuevos propietarios incrementen los precios de entrada o terminen por destruir la verdadera esencia islámica del templo para terminar de convertirlo en un santuario cristiano impostado.

Una mirada a la asignación de los presupuestos generales del Estado a la comunidad de Aragón, revela el desequilibrio existente entre la generosidad de los recursos que se desvían cada año a ermitas, iglesias y catedrales y la cicatería de lo asignado a los proyectos culturales de la comunidad.

Así, mientras que la asignación a museos y centros de arte es anecdótica, y se concentran además en uno o dos museos de la comunidad, la partida que se destina a restauración de ermitas, iglesias, catedrales y otros inmuebles religiosos, es apabullante. Durante el periodo de la crisis, desde 2008, esta asignación ha sido constante



1/ Momento de la acción: Cultura, alimento imprescindible, desarrollada simultáneamente en Teruel, Huesca y Zaragoza el 9 de marzo de 2011 por el Colectivo Aragonés de Artistas Visuales (CAAV), reclamando mayor apoyo institucional a la cultura. En la imagen, la acción de Teruel, frente al Museo Provincial. Un resumen en: <https://www.youtube.com/watch?v=4B3e7Z0lz0A>.



2/ El vicepresidente de Aragón, D. José Ángel Biel y el Excmo. Rvdo. Sr. D. José Manuel Lorca Planes, firman el convenio para que la Fundación Santa María de Albarracín restaure la Catedral de Albarracín. (Foto: web de la Fundación Santa María de Albarracín, 2010).

e ininterrumpida, siendo los principales beneficiarios: la catedral de Tarazona, la de Teruel, la de Albarraçín, la de Huesca, la de Jaca, la colegiata de Calatayud, la iglesia de S. Pablo en Zaragoza, la ermita del Pilar de Andorra... y un largo etcétera de retablos, pinturas y otros elementos ornamentales<sup>2</sup>.

Por poner y cuantificar ejemplos, la catedral de Tarazona recibió a lo largo de los últimos años, para su restauración, más de 8 millones de euros en una primera fase, y 1,8 millones en una segunda, que no será, al parecer, la última.

## FUNDACIONES Y FUNDACIONES

No muy lejos está el presupuesto que año tras año se asigna principalmente de los fondos públicos, tanto del Estado, como autonómicos, a la restauración de la catedral de Albarraçín, propiedad del Obispado de Teruel-Albarraçín. La restauración, iniciada en 2007, se realiza a través de la Fundación Santa María de Albarraçín, creada para tal efecto, cuyo patronato está formado por el vicepresidente de las Cortes de Aragón, el Obispo de Teruel-Albarraçín, el alcalde de Albarraçín y el presidente de Ibercaja, entre otros.

Creada en 1996, la Fundación Santa María de Albarraçín ha gestionado desde entonces un presupuesto millonario procedente de las arcas públicas para ir restaurando distintos bienes e inmuebles propiedad del obispado de Teruel-Albarraçín. El Palacio Episcopal y la catedral se llevan la mayor parte: solamente esta última tuvo en 2009 un presupuesto de un millón de euros, cantidad que se ha ido incrementando en años posteriores<sup>3</sup>. Ese año destinó 130.000 euros a cursos, talleres, conciertos y acciones promocionales. Un presupuesto nada desdeñable para desarrollar actividades complementarias que actúan como coartada, como pátina “cultural” para maquillar el verdadero carácter y sentido de la fundación: restaurar un patrimonio privado de la Iglesia con fondos públicos del contribuyente. Un pretexto, cuya asignación económica tiene además un efecto demoledor sobre el resto de las instituciones de la provincia que tienen como razón de ser la programación cultural y artística, al ver como una única fundación acapara la práctica totalidad de la partida presupuestaria reservada para esta actividad.

Por hacernos una idea de la dimensión de esta asignación presupuestaria, en enero de 2011, la fundación anunciaba el comienzo de la fase de restauración del interior de la catedral de Albarraçín, con un coste de 1,5 millones de euros<sup>4</sup>. Del Fondo de Inversiones de Teruel (FITE)<sup>5</sup> de 2013, por ejemplo, recibía otros 300.000 euros, dentro del capítulo de “Puesta en valor del patrimonio cultural y ambiental”, este año para la renovación del

pavimento de la catedral. Una asignación asimétrica y desproporcionada respecto a otras fundaciones y proyectos culturales. Por ejemplo, por compararlo con el trato que reciben otras fundaciones de la provincia, la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, dedicada a apoyar la investigación en la provincia, recibió ese mismo año de esos fondos FITE, y en el mismo apartado, tan solo 100.000 euros.

Un tratamiento que establece una diferencia de consideración entre las distintas instituciones que trabajan por la cultura en la provincia. Así podríamos decir que en Teruel existen dos clases de fundaciones: una, la Fundación Santa María de Albarraçín y otra en la que se engloban todas las demás. La concentración de recursos económicos en la primera, actúa como un auténtico agujero negro que succiona la práctica totalidad del presupuesto disponible para arte y cultura, dejando al resto de fundaciones e instituciones culturales de la provincia al borde de la inanición. Una asignación que se adjudica directamente, sin necesidad de concurrir a convocatorias públicas en igualdad de condiciones y requisitos, que sí se solicitan al resto de instituciones.

El presupuesto que la Diputación Provincial de Teruel pone en circulación cada año para las actividades culturales, nos puede dar una idea de la escala de estas asignaciones. Para los programas e iniciativas de actividades culturales organizados por los Ayuntamientos la Diputación ofreció este año una ayuda global de 150.000 euros. Por lo que se refiere a los programas culturales que la Diputación de Teruel desarrolla en la provincia, orientados hacia todo lo que tenga que ver con el fomento de acción cultural en los municipios, se dispuso de 391.000 euros. Por último, respecto a la rehabilitación y conservación del patrimonio histórico artístico de la provincia se formalizaron convenios con el Arzobispado de Zaragoza y con el Obispado de Teruel, una vez más, por un importe global de 115.000 euros.

## USOS Y ABUSOS DEL ARTE Y LA CULTURA

Así pues, se establece una diferencia notoria entre uno: el uso del arte como herramienta para difusión del conocimiento y acceso a la cultura, y dos: la instrumentalización del arte como coartada para el desarrollo de actividades vinculadas con el patrimonio privado, sostenido con fondos públicos. Una actividad que lastra y condiciona la posibilidad de articular programaciones culturales y artísticas que aseguren el acceso a la cultura a todos los sectores de la población. A su vez, restringe la consideración de patrimonio cultural a un determinado segmento de las manifestaciones artísticas. Un patrimonio de titularidad privada que, además de sostenerse con fondos públicos,

establece un coste de entrada para poder visitarlo. Un contrasentido que grava al contribuyente, en especial al de menos recursos económicos, disuadiéndole de poder visitar los bienes cuya restauración ya ha pagado con sus impuestos.

La concentración de recursos económicos en una determinada institución y actividad, merma considerablemente la posibilidad de desarrollo de la práctica artística en la provincia. Una limitación más sangrante aún, cuando ya han transcurrido ocho años de la implantación de los estudios universitarios de Bellas Artes, a los que, hasta el momento, no se les ha prestado desde las instituciones provinciales y regionales la atención que esta apuesta formativa

merece. Después de cinco promociones de graduados, resulta difícil identificar alguna iniciativa impulsada por las instituciones que anime a los egresados a instalarse en la provincia para poder poner al servicio de los turolenses y aragoneses las capacidades y conocimientos adquiridos y abordar con garantías la posibilidad de desplegar una actividad profesional basada en la práctica artística contemporánea. Una realidad que desde nuestra condición de docentes e investigadores, no nos cansaremos de reclamar, ofreciendo nuestra colaboración a las distintas administraciones para establecer los cauces que den respuesta a esta demanda que sigue desatendida desde la implantación de la titulación de Bellas Artes.

#### Notas:

1/ ERASO, Santi: "Ecosistema o industria cultural", El País, 10 de agosto de 2014.

2/ Presupuestos Generales del Estado, "Estado, organismos autónomos, agencias estatales y otros organismos públicos". Sección 24: Ministerio de Cultura. Comunidad autónoma 10: Aragón. Ejercicios presupuestarios 2008 – 2014. Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas.

3/ Diario de Teruel, 19-03-2009.

4/ Diario de Teruel, 10-01-2011.

5/ Fondos aportados por el estado central y el gobierno autonómico al 50% cada uno.

# SPACES BETWEEN PLACES ESPACIOS ENTRE LUGARES PROHIBIDO DAR INSTRUCCIONES<sup>1</sup>



## GLORIA G. DURÁN

Escritora, investigadora y artista. Trabaja como investigadora postdoctoral en el grupo de investigación del departamento de Antropología de la UNED, "Madrid Cosmopolis: Prácticas Emergentes y Procesos Metropolitanos", (CSO2012-33949). Es profesora del máster CCCD, de la URJC y el MediaLab Prado, impartiendo el seminario de net-artivismo. Colaboradora habitual de Toxic Lesbian. Ha publicado tres libros a partir de su tesis doctoral en torno al dandysmo y el contragénero. En sus estancias de investigación en Estados Unidos surgieron las palabras que ahora siguen.

## SILVIA MARTÍ MARÍ

*1/Texto escrito por Gloria G. Durán, resultado de las conversaciones mantenidas vía e-mail entre Silvia Martí Marí y Gloria G. Durán entre septiembre y noviembre de 2013, para la intervención conjunta en las Primeras Jornadas (los) Usos del arte. Usos de ida y vuelta (7 noviembre 2013), re-editados para su publicación.*

Desde el comienzo fue una extraña situación. Los Todo por la Praxis <http://www.todoporlapraxis.es/> venían a los Estados Unidos. Fueron invitados. A un centro, una residencia para artistas que se llama HeadLands Center for the Arts <http://www.headlands.org/artist/todo-por-la-praxis/>. Está cerca de San Francisco, para muchos quizá en San Francisco. Pero ya no es la ciudad, porque hay un puente entre la ciudad y Sausalito, el lugar donde realmente está la residencia.

El Golden Gate Bridge, imponente, majestuoso y rojo se impone entre la ciudad, su quehacer, idas y venidas y la residencia, un lugar sereno, en mitad de un parque natural en el que no llega ni tan siquiera la señal telefónica. En el que solo hay red si uno se acerca mucho a las oficinas.

<http://www.todoporlapraxis.es/>

<http://www.headlands.org/artist/todo-por-la-praxis/>

HeadLands era un antiguo cuartel militar que fue construido a primeros del siglo XX el cual, tras muchos años de abandono, decidieron, en el año 86, convertir en un lugar para el arte. Un parón para que de allí surgieran, ya no tanto obras, sino procesos. Los de HeadLands Center for the Arts, quieren que los seleccionados para

las residencias-retiros arranquen procesos, y cuenten de qué van esos mismos.

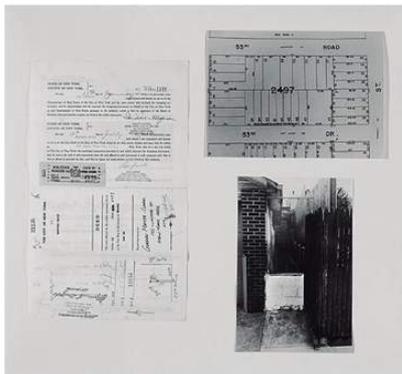
En HeadLands estaban los Todo por la Praxis. Yo en esta ocasión no era nada, o casi nada porque yo tenía que documentar y seguir a mis informantes. Yo viajé en calidad de etnógrafa para descubrir qué hace un artista de Madrid en otro contexto. En particular los praxis son, casualmente, contextuales, su obra solo tiene sentido en un marco concreto, en unas calles, con unas gentes, en unas comunidades que den el sentido final a su propuesta sea esta un dispositivo móvil, o un acto simbólico de visibilización, o una intervención en espacios autogestionados o un trabajo para generar colectividades. La paradoja pues estaba servida, ¿cómo lograr, desde el marco de retiro que supuestamente la creación contemporánea requiere, trabajar con un contexto que está más allá de un puente rojo?

¿Qué sentido tiene, en tal contexto, ser o no ser artista? Yo creo que un sentido básicamente utilitario. En el retiro de HeadLands hay unas normas muy estrictas. Cada día se cena en comunidad y se friegan las cosas en comunidad. Si uno ha sido invitado o seleccionado para la residencia uno tiene derecho a cena, es parte del trato, y debe ayudar en la recogida, fregar los platos, secarlos,

organizarlos. En HeadLands todo está muy estructurado. Es inmenso, cada artista dispone de una casa y de un estudio. Es un lugar perfecto para olvidarse de todo y contradictoriamente, todo el mundo se afana en sacar algo adelante.

Como poco o nada contextual se podía hacer por ahí en un principio hicimos una suerte de mapeo rápido. Un acercamiento al contexto. Trabajar en el espacio público de los Estados Unidos es muy difícil porque casi todo está regulado. Todo es mapa. O casi todo porque hay huecos, hay olvidos hay “Espacios entre Lugares”... un término que surgió desde la obra del artista americano Gordon Matta-Clark y sus FAKE ESTATES.

## Gordon Matta-Clark's *Fake Estates*



Realty Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974 (posthumous assembly, 1992). Photograph: collage, property deed, site map, and photograph, framed photograph; collage: 80 x 87 3/16 x 1 3/8 inches; framed photograph and documents: 20 5/8 x 22 5/16 x 1 3/8 inches. Solomon R. Guggenheim Museum.

"In the early 1970s, Gordon Matta-Clark discovered that the City of New York periodically auctioned off "gutterspace"— unusable small slivers of land sliced from the city grid through anomalies in surveying, zoning, and public-works expansion". These properties were the flower lots that might be just a few sq. feet of dirt and stone between two homes, or lots that in some cases were not even accessible by foot. He purchased fifteen of these lots, fourteen in Queens and one in Staten Island. Matta-Clark called them Fake Estates and in the recent touring retrospective of his work organized by the Whitney museum, "the maps, deeds, and other bureaucratic documentation attached to the slivers" of property were exhibited with photographs that he took of these tiny bits of land.

Gordon Matta-Clark is best known for the interventions and large scale "cuts" he made in abandoned or soon to be demolished buildings in the northeast United States and Europe, but his Fake Estates project is a lesser known work that could be considered a unique intervention in property ownership, more conceptual and legal than actual. It's also related to the idea of "cutting", but rather than cutting into the walls and exteriors of buildings, Matta-Clark claimed "cuts" in the bureaucratic organization of property in New York City as his own.

\* Quoted material from: <http://www.queensmuseum.org/exhibitions/mattaclark.htm>

1/ MATTACLARK, Gordon, *Fake Estates*, 1974. <http://www.queensmuseum.org/exhibitions/mattaclark.htm>

Gordon Matta Clark localizó los restos del mapeo de Nueva York (compró 15 de ellos), esos intersticios entre lo que es de propiedad privada y lo que no. Esos huecos raros que no entrarán en mapa alguno. Son lugares libres de acción, lugares en los que uno, un ciudadano cualquiera, puede hacer lo que le venga en gana, o dicho más apropiadamente, puede ejercer su ciudadanía. A veces me da la sensación que el arte no hace más que buscar eso, huecos para hacer lo que a uno le dé la gana, o sea, ejercitarse en el noble arte de ser una persona completa.

A HeadLands al principio lo leí mal. Es un lugar un tanto inquietante pero en el que se genera un hueco. Una falla. Un espacio donde respirar y poder arrancar a pensar en algo, o a ser un ser humano completo. Un lugar en el que las necesidades básicas quedan cubiertas con cierta facilidad y luego queda un tiempo y un espacio. Un hueco, una suspensión en la que hacer otras cosas, cosas que no está claro ni tan siquiera que lleguen algún día a ser. ¿Lo útil tiene siempre que materializarse?, o al revés ¿sólo lo absolutamente inútil es completamente necesario?, que diría Benjamin.

Los praxis son útiles y quieren hacer de su quehacer un acicate para arrancar procesos. Dimos una conferencia, en la Universidad de California La Merced, y la titulamos: "Open Source in Metropolitan Processes: Collaborative Urban Practices on the Re-appropriation of Unused Public Spaces".<sup>1</sup>

Y con esa cita de David Harvey arrancamos. Porque el derecho a la ciudad es nuestro derecho a decidir cómo queremos vivir. Y el arte, o la arquitectura de este tipo, la arquitectura de resistencia que la llama Miguel Mesa del Castillo, no es más que una apuesta para intentar localizar, entre todos, nuestro propio deseo de ciudad. Un tiempo muerto, en suspensión, un espacio entre lugares que nos permita una acción para nuestros propios fines. Creo que esta definición podría encajar en una de las posibles del arte. Ese hueco en el que indagar o inventar nuevos modos de relación para con nosotros mismos, para con los objetos que nos rodean, para con las otras personas...

Cuando entrevistamos a John Bella, el fundador de un estudio de arquitectura de allá REBAR, nos dijo porque se llamaban REBAR.

<http://rebargroup.org/detour-design-renegade/>

Las "BAR" son como la estructura de las ciudades, las barras que organizan todo lo demás. Y esas barras no se ven. Ellos quieren recuperar esa estructura y hacerla más acorde a deseos colectivos, quieren REBAR... re estructurar, re organizar... Pero, como todo el mundo sabe, esas barras no se ven, por lo tanto muchas de sus apuestas son "no vistas". Son conversaciones, son encuentros, son experimentos... No son objetos ni tienen porqué serlo.

Luego descubrimos que los REBAR habían organizado un simposio en torno a cuestiones de arquitectura de resistencia, el simposio lo llamaron:

ADAPTATIVE METROPOLIS

USER GENERATED URBANISM

<http://laep.ced.berkeley.edu/adaptivemetropolis/site/themes-topics/>

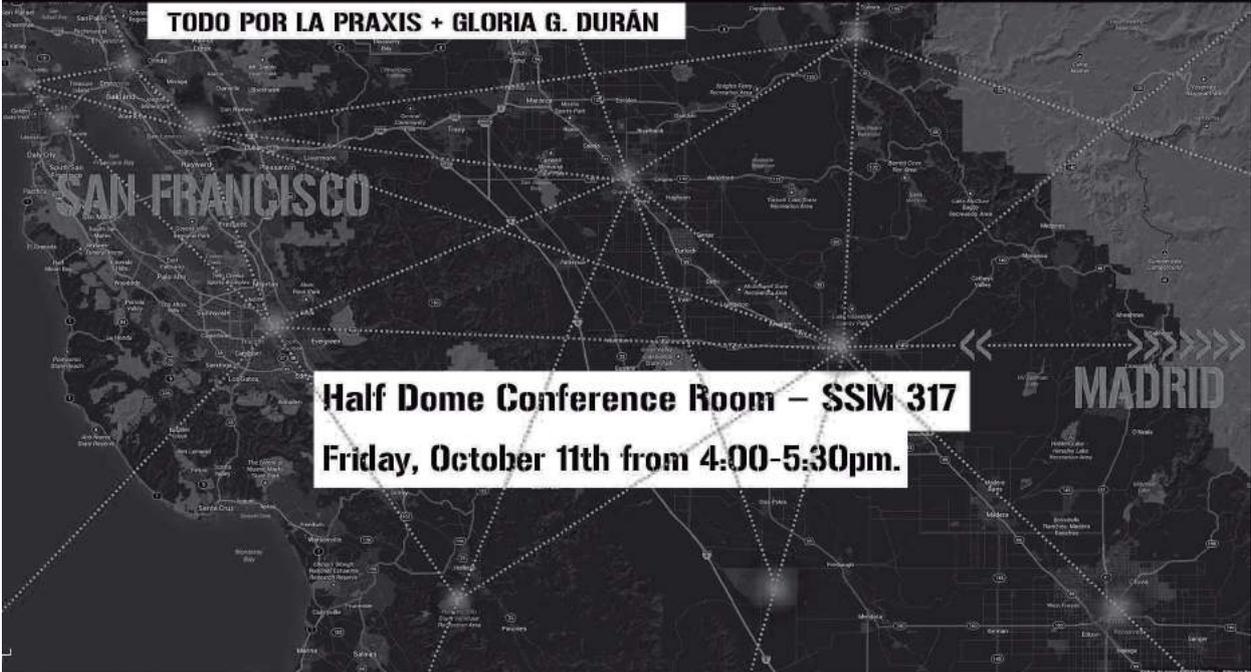
# Open Source in Metropolitan Processes

TXP



Collaborative urban practices on the re-appropriation of unused public spaces.

TODO POR LA PRAXIS + GLORIA G. DURÁN



Half Dome Conference Room – SSM 317

Friday, October 11th from 4:00-5:30pm.

This visit to UC Merced by Todo Por la Praxis and Gloria G. Durán is made possible by: Headlands Center for the Arts & UNED, I+D Madrid Cosmópolis: Prácticas Emergentes y Procesos Metropolitanos (Departamento Antropología Social y Cultural)

UNED MADRID

HEADLANDS  
CENTER FOR ARTS

UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
UCMERCED

2/ Cartel Open Source in Metropolitan Processes: Collaborative Urban Practices on the Re-appropriation of Unused Public Spaces.

En este encuentro que tuvo lugar en Berkeley se dieron cita muchos colectivos que andan haciendo cosas como los Praxis... re inventando la ciudad y activando procesos. Y al final del mismo se debatió en torno a la gran cuestión actual, ¿cómo se aúnan los dos extremos del segmento?, esto es, ¿cómo se une la acción directa de estos nuevos colectivos o artistas o diseñadores o arquitectos?, ¿cómo se leen sus avances experimentales por la administración?, ¿cómo se adaptan a unos planes urbanísticos?, ¿cómo se organiza la burocracia para desarrollar a otra escala estos prototipos?

De algún modo hay una paradoja de partida, porque los lugares para la experimentación, el laboratorio, el juego, y la creación verdadera deben ser, al menos así lo creo yo, como esos falsos estados mattaclaescos, espacios, huecos, intersticios, grietas, lugares de posibilidad, trocitos de error permitido... entonces: ¿cómo aunar la necesaria libertad y el afán burocratizador?, ¿cómo hacer para trazar un puente desde las acciones de base, grassroot o bottom-up y las políticas estatales?

Me ha sorprendido -y aun sigue sorprendiéndome- lo afanados que están los americanos en estas cuestiones mientras siguen su cotidiano extra regulado, reglamentado, 'instruccionado', 'rigidizado'.

Cuando llegué a Nueva York me encontré con otro simposio, primo hermano del anterior, esta vez en el PS1 del MOMA. Y esta vez se llamaba: Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities Launch.

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1438>

E indagaba cosas parecidas. Ese puente, ese necesario y complicado puente. Estuve allí. Asistí a la presentación. Los más 'megamedios' para presentar proyectos de sostenibilidad en mega ciudades super pobladas. Pequeñas acciones que abogan por lo cercano, lo pequeño, las redes de afinidades. Los lugares conocidos, las comunidades.

Luego en el Guggenheim algo parecido: un tanto más inquietante claro está...

The Happy City: Charles Montgomery

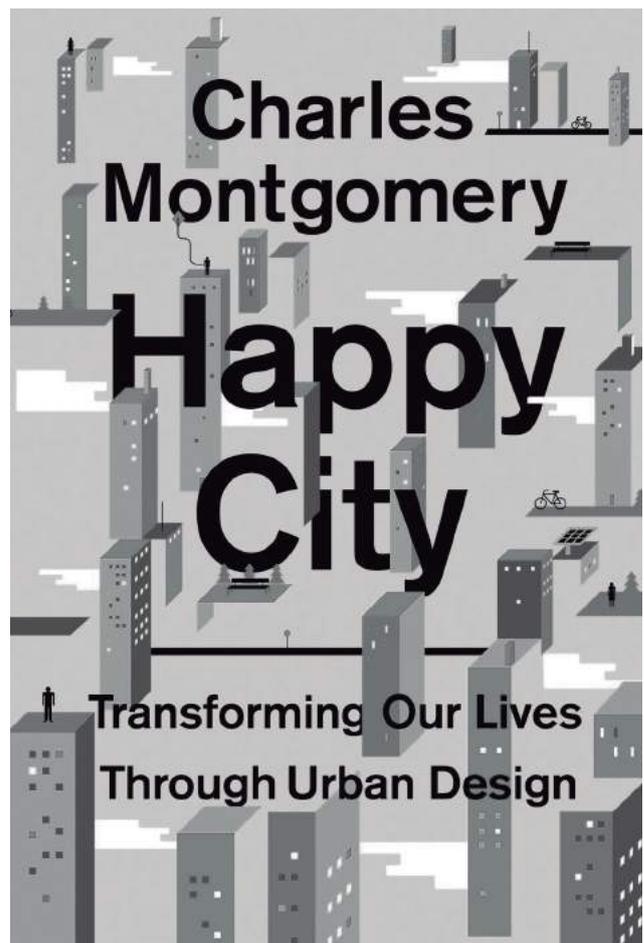
<http://www.guggenheim.org/new-york/calendar-and-events/2013/11/02/the-happy-city-charles-montgomery/2588>

En la publicidad se preguntaban:

¿Puede la arquitectura maximizar la felicidad? Únete a uno de los componentes del laboratorio BMW GUGGENHEIM LAB Charles Montgomery para una noche de diversión y experimento en la confianza y el juego, explorando las sorprendentes relaciones entre los diseños de nuestras mentes y el diseño de nuestras ciudades. Luego celebra el lanzamiento del libro de

Montgomery, *Happy City: Transforming Our Lives Through Urban Design* (Farrar, Straus and Giroux, 2013), que explora cómo las ciudades pueden transformarse en máquinas para la felicidad usando nuevas estrategias de la neurociencia, la psicología, y el diseño activista. La sala de exposiciones se transformará en un laboratorio para testear el efecto que el diseño tiene en el modo en el que sentimos. Prepárese a sentirse sorprendido --- y sorprendentemente feliz. Happy City estará disponible para su compra en el programa. Habrá un bar pero no aceptara tarjeta.

Como no había entradas, pero daban unas tantas a las 8 (la cosa era a las 8:30) nos lanzamos a las calles heladas de Nueva York para no perdernos esta indagación que cambiaría nuestras vidas... Pero en la quinta avenida, sobre todo cerca del Central Park, donde está el museo Guggenheim, hace un frío mortal, no hay bares, no hay nada que comer ni que beber, la cafetería del centro es un restaurante mega caro, hacía cada vez más frío y nos fue pareciendo todo más y más y más inquietante.



3/ MONTGOMERY, Charles, *Happy City (transforming our lives through urban desing)*, Farrar Straus & Giroux, 2013.

Nos fuimos de allá.

Montgomery, imagino, apilaba sus libros de la ciudad feliz y preparaba los juegos llenos de instrucciones.

Mientras esto sucedía, en la otra costa, en la costa oeste, estarían, también acabando la cena en el HeadLands Center for the Arts. Estarían siguiendo instrucciones en esos momentos de explosión comunitaria, de génesis, tal vez de ciudad, y si no de ciudadanía.

La pregunta que me surge ante tanto desconcierto es si es posible trabajar desde el arte en esos huecos en los que las instrucciones no se precisen, en que la burocracia no sea necesaria, en los que los programas estructurados no coarten la locura... No lo sé bien, no lo tengo claro, solo resurge mi querido pensamiento paradójico, no solo eso, a veces me da miedo y creo que nada es posible.

Pero mañana, que será otro día, seguiré intentando pensar que aun hay una grieta en la que podemos vivir y esa grieta puede, a su vez, crecer hasta romper la roca sin que nadie venga a darnos instrucciones y a imaginar por nosotros.

Estoy confusa (ruego me disculpen).

Gloria G. Durán, Silvia Martí Marí.

<http://gloriagduran.com/>

# RELATO DE LA PRODUCCIÓN DE 8 COS ENGANXAT



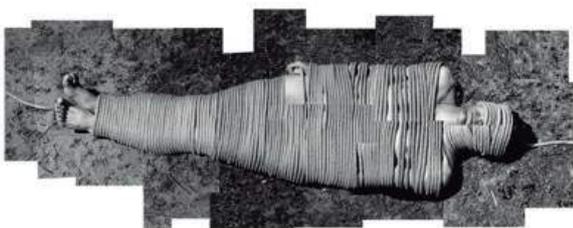
## ALEX FRANCÉS

Artista, ha llevado a cabo multitud de exposiciones con una coherente trayectoria. Trabajando siempre desde el cuerpo, ha ido extendiendo sus investigaciones (colaboraciones, incursiones en otros territorios -la figura materna, la masculinidad, la trascendencia-) y formatos (performances para fotografía, vídeos, esculturas, dibujo) reinventándose sin cesar aunque siempre con un centro emocional y corporal.

### TEJER-TRENZAR-RELIGAR

Sin renunciar a la cosa de siempre en la práctica del arte, hacer una propuesta para una didáctica nueva que resida en la actualidad de la experiencia estética.

Con la máxima intensidad física tejerme un cuerpo con el límite que el dolor impone.



1/ *Escucha la voz de Buda, detén tu sericultura, 1993.*  
Fotomontaje B/N, 53 x 104 cm.

### ANTES DE TEJER, BORDAR

Hay cosas que no se pueden ver si no las tocas.

El primer trabajo al que me enfrenté fue un pequeño círculo realizado con la técnica de bordado en relieve,

práctica a la que me introduje gracias a un curso de 3 horas en una mercería regentada por gente muy joven. Acudí allí gracias a una amiga que lo organizaba y que más tarde me iniciaría en el ganchillo, persona a quien siempre estaré agradecido por lo mucho que ha desencadenado.

Sentado a la mesa en compañía de al menos 12 mujeres jóvenes, comencé a bordar aquel círculo que salió de forma bastante desigual. A pesar de lo decepcionante del resultado me lo tomé como un reto, y con mucha práctica conseguí plasmar el proyecto que tenía en mente: pasar a un mantel bordado un pequeño dibujo muy simple de una silueta mía creado a base de pequeños puntos rojos de rotulador, confiriendo al pequeño boceto las dimensiones de un autorretrato a tamaño natural de mi cuerpo.

### EL BANQUETE

Esta nueva versión del dibujo se bordó con hilo negro sobre tela negra con algunos detalles en marrón y azul. La pieza nace con la pretensión de hacer un dibujo palpable, una reproducción táctil de mi cuerpo, texto que se ofrece.

## LA IMAGEN Y LO REAL

La imagen no es un fenómeno esencialmente visual sino una producción interna conformada por informaciones previas y por las contingentes que se pueden obtener por las cinco vías conocidas. Se encuentra a un tiempo vinculada y desvinculada de lo real. Es el lugar de producción de realidad para el ser.

Este dibujo me obsesiona desde hace mucho tiempo. Lo cierto es que no recuerdo exactamente cuándo lo hice, pero siempre me he preguntado por qué sé con tanta certeza que es este, y no otro, el que me retiene y me dibuja a modo de emblema. Quizás porque procede de un acto insistente de inscripción y porque está transcrito en otros trabajos que reiteran este proceso de investidura, que es actual y a la vez inactual, como se ve en *La siesta de la conciencia*, una pieza de 1992 compuesta por una silueta a base de secciones circulares de madera y un montaje de fotografías en B/N donde se recompone y se estira un cuerpo tumbado de espaldas sobre un tronco cortado.

Fotografiado en B/N por secciones para más tarde poder recomponerlo, y a la vez estirarlo, esa imagen reconstruida alude a un sueño recurrente en el que sentía que mi cuerpo se estiraba y encogía repetidamente en una cadencia a veces placentera, a veces angustiada. Era una sensación como si la conciencia de mi cuerpo estuviera sujeta a una doble fuerza que lo expandiera y contrajera al mismo tiempo, sin que yo pudiera hacer nada por impedirlo, en un desdoblamiento en el que mi conciencia se encontraba al mismo tiempo dentro y fuera de mi cuerpo.

La silueta de madera a tamaño natural que acompañaba a ese montaje de fotografías se realizó a partir de este dibujo y formaba una trama regular-irregular de círculos unidos entre sí, dejando zonas interiores de diferentes formas y tamaños. En dos de estos huecos se leían escritas en la pared las palabras en magia: *hideg*, *meleg* (frío, calor) en azul y rojo, respectivamente.

## LIJAR, LIMPIAR, FREGAR, LUSTRAR; UN ROZARSE DEL CUERPO CON LOS OBJETOS.

### LIJAR

Desgastar la piel de los objetos, rozarlos hasta que su tacto sea suave, pensando en quien los vaya a tocar.

### LIMPIAR

Lo limpio, lo puro, no puede ser lo intocado, pues, por definición, aquello que está libre de mancha no existe fuera de este mundo material. Para mí, la pureza reside en el denodado

y continuado esfuerzo por limpiar, por pulir lo manchado.

Manchar y limpiar son partes de un mismo y doloroso proceso que deja tras de sí un rastro de línea, una marca en el dibujo.

### FREGAR

Hay días que paso dos y tres veces la fregona por la casa. Lo hago pensando en este texto, que redacto en mi cabeza mientras repaso el suelo metódicamente siguiendo los itinerarios acostumbrados.

Me gusta mucho también lavar los platos. El discurrir del agua y el trabajo con los objetos me relaja. Esas tareas cotidianas me han permitido tomar conciencia de la importancia de la visión táctil; la mejor forma de saber si un cazo está realmente limpio y libre de cercos es pasar la mano para percibir las sutiles diferencias a las que no alcanza el ojo. Aquí el tacto me informa de lo que la visión no puede, reforzando la idea de que la imagen es algo recompuesto, fruto de una red de informaciones de conocimientos y experiencias previas que confluyen en una representación interna a la que llamamos imagen.

### LUSTRAR

Bruñir como quien pule un espejo de bronce percutido hasta conseguir que nuestra imagen se refleje en él con toda nitidez. También perforarla punto por punto, coserla, bordarla.

### EL PLACER Y EL DOLOR DE REPETIR

La repetición de un acto lo descarga de su sentido original, ya que cuando actos iguales y repetidos se encadenan, la monotonía anula su particularidad, de forma que los intervalos ya no funcionan para separar entidades únicas o diferenciadas, sino repeticiones, igualdades.

Notas iguales a intervalos iguales producen un efecto que hace aflorar un pensar descabalgado, separado del sentido de lo contable.

(Lo contable es lo susceptible de ser reducido a número, pero también lo que se puede nombrar).

## PENSAR EL BORDAR

### REPETICIÓN Y AVANCE

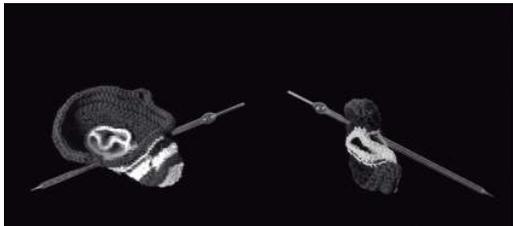
Estuve bordando en verano. Necesitaba mucha luz para poder distinguir las puntadas negras sobre el negro. Bordar es un trabajo de precisión que requiere controlar muchos elementos; te obliga a concentrarte en el diseño y a seguir planes precisos y líneas bien trazadas.

Sentado en una silla baja y de espaldas al ventanal, aprovechando la luz de las largas jornadas del verano y

en una posición que irremediamente traía a mi mente imágenes maternas, comencé la dura tarea de intentar bordar aquella enorme superficie cuajada de círculos irregulares trazados en blanco sobre la tela negra. Pero pronto comprobé que rellenar una superficie tan grande como aquella iba a suponer un trabajo ingente. Así, durante el proceso, surgió la posibilidad de jugar a no completar el diseño, sugiriéndolo tan solo por partes e incorporando los diseños casuales que iban saliendo al ir trazando recorridos de unos círculos a otros. Fue así como nació la idea de trabajar sobre el modelo del dibujo original para realizar un diseño que implicara la elección de unos puntos y la exclusión de otros, en una toma creativa de decisiones sobre un patrón fijo, creando recorridos entre círculos completos e incompletos y dejando zonas vacías que podían ser interconectadas por la imaginación hasta completar la imagen.

## 8 COS ENGANXAT

Nacen mis hijos como abortos de cuerpo, deformes e incompletos; son los órganos parciales de un cuerpo futuro, sacos con anos que conforman espacios de circulación y sujeción, redes extendidas en un medio placentario que pertenecen a un interior vislumbrado.



2/ *La madre enfermera, 2013.*

### LA MADRE ENFERMERA

Ganchillo de algodón y pipetas de laboratorio.

30 x 100 cm cada una.

### LA DOSIFICACIÓN DE LA MADRE

En todo este proceso han ido aflorando escenas de una edad temprana e imprecisa, el entrever de labores maternas desde abajo, desde la pequeñez de un cuerpo que asiste atónito a la manipulación precisa de todo tipo de instrumentos. A mis ojos, aquella mujer parecía sobrehumana, incluso brutal, por cuál era su determinación tanto al impartir alimento o cuidados como al administrar un dolor cuando era necesario.

### MANIPULACIÓN

Manipular, controlar con la mano, con el gancho, con el brazo; seducir y acariciar el material que se resiste, dirigirlo teniendo en cuenta su capacidad de resistencia

y permitirse ser dominado por él.

## RELATO DE UNA LESIÓN

Soltar, parar, dejar que las cosas sean. Dar a esa cosa su forma y buscar su posición sobre el plano, mirarla, fotografiarla, hacerme en ella.

### USANDO EL DOLOR

Fue tal la intensidad y el entusiasmo desmedido de esta primera parte de la producción que acabé por hacerme daño y producirme una inflamación en el tendón del dedo pulgar de la mano derecha que se proyectó a lo largo de todo el brazo. Me dolía muchísimo y me impedía realizar la pinza, ejercicio indispensable para la manipulación.

Fue aquí donde apareció el límite como elemento imprescindible para la producción, como una detención que hace posible la creación de sentido.

### LO QUE HICE

Tejer con cuerda de cáñamo trenzado o palangre es un ejercicio duro y más si es la primera vez que lo haces; pero el resultado es muy interesante. Hay para mí una conexión natural entre la cuerda, la madera y la carne, de modo que ver crecer estas vejigas de cuerda-carne entre mis manos ha sido un verdadero y doloroso placer muy relacionado con el engendrar, con el entrañar.

Tal era la fuerza que cobraba el material al ser retorcido que, literalmente, me guiaba y conducía, exigiéndome su conformación y su remate, transmitiéndome la sensación de ir completando por partes un cuerpo donde cada elemento sugería una función desconocida y, a un tiempo, familiar.

Después, lavar, quemar, tinter, desleír, frotar, sumergir, enjuagar, secar...

Forzar el roce y el desgaste, repetir alternativamente actos de adición y de remoción de veladuras de color, de teñido, lavado y secado.

### EL MIRÓN

Ordenar, organizar, componer, mostrar, ocultar...

Hacer fotos de los objetos ha supuesto, como ocurre siempre, el placer de mirar y de poseer, y también de leerse y ofrecerse, e incluso una forma de aceptarse. En todo caso, completan el acto.

## PENSAR EL GANCHILLO

Hacer con una hebra un lugar para el dibujo y el texto.

### CONTROL Y PÉRDIDA DEL CONTROL

Hacer ganchillo de la forma en que yo lo practico implica una doble estrategia. Por un lado, parto de una cierta idea preconcebida, que a su vez se sustenta en todo momento en una misma imagen, un mismo deseo: literalmente, el de hacerme un cuerpo; y, por otro lado, el de dejarme llevar por impulsos y por tomas de decisión mucho más puntuales y concretas, inmersas en un tiempo y un proceso específicos, dejando que la propia pieza se vaya configurando a sí misma a partir de los resultados de estas decisiones, alternando control y pérdida de control, en un transcurrir que permita aparecer sobre el patrón interrupciones, incorrecciones, arbitrariedades.

#### LA DUPLICACIÓN DE LA ATENCIÓN Y EL DIÁLOGO INTERNO

Reflexionar mientras hago ganchillo es un pensar que se sostiene en un hacer. Lo que se obtiene es una trenza de pensar y obrar.

Al tejer ofrezco a la atención la posibilidad de discurrir por canales paralelos, ya que al realizar una acción que se repite, una parte de la atención puede desplazarse hacia otro lugar. Es como si al crear esta duplicación de los centros de atención se accediera o facilitara el diálogo interior, procurando formas más fluidas del pensar.

#### TRENZA DE ACCIONES

La banda de Möbius tiene una sola cara aunque parezca tener dos; la duplicación de la atención muestra una estructura paralela, doble en apariencia, pero que induce a la convergencia; un paralelismo que se retuerce creando lazos. Al cortar una cinta de Möbius a lo largo se obtienen dos resultados diferentes, según dónde se efectúe el corte.

El resultado de efectuar un corte a la mitad exacta del ancho de la cinta es una banda más larga pero con dos vueltas; y si esta banda se vuelve a cortar a lo largo por el centro de su ancho, se obtienen otras dos bandas entrelazadas. Conforme vamos cortando cada una a lo largo, van surgiendo más bandas entrelazadas.

Es como ese paseante distraído que camina ensimismado, ausente solo en parte, pues mientras disfruta de su diálogo interior también lo hace con la acción misma de pasear, enlazándose en su transcurrir ambas experiencias en una sola, pero doble al mismo tiempo, que se estimulan recíprocamente.

Tejer a partir de una banda de Möbius te transmite la extraña sensación de estar creando un objeto que se abre y se cierra sobre sí mismo, que se retuerce y crece tanto hacia dentro como hacia fuera.

Me resulta curioso ese tejer algo que, en realidad, carece de utilidad concreta y que tampoco pertenece a ninguna de las formas del Arte; de hecho, se relaciona

más bien con prácticas tradicionales y artesanales. Son cosas tejidas que a veces me recuerdan raros objetos de culto. Sin embargo, por la técnica utilizada y por el material, se asemejan a algo utilitario, parecen hechas para el cuerpo, como suele pasar con las cosas tejidas: zapatos, alfombras o vestidos. Sin embargo, estas cosas aún por nombrar están ahí solo para producir un efecto estético, como caprichos situados justo en el borde de la utilidad de las cosas.

Cosas aún por nombrar, 2013 (detalle)

Ganchillo de algodón

5 piezas de entre 30 y 50 cm cada una

#### REGULAR-IRREGULAR, DESBORDAMIENTOS

En ese proceso repetitivo de encadenar lazos, de añadir piezas de forma ordenada, a veces se produce un crecimiento tumoral descontrolado que me recuerda al crecimiento celular canceroso y algunos dibujos de Pepe Espaliú.

En este proceso regulado de añadir puntos aparece un exabrupto, un salirme de la línea en dirección inesperada, una toma de decisión arbitraria que condicionará todo el resultado. Una compulsión, un descentramiento sobre el que, a partir de ese momento, girará la pieza. Es como si la pulsión se desencadenara y no pudiera hacer nada por impedirlo; solo parar, reposar y retomarlo más tarde para reconducirlo, aceptando las nuevas posibilidades que dicho descentramiento abre.

8 + 1 objetos de ganchillo de palangre, escayola y otros materiales.

8 + 1 peanas de 60 x 40 x 60 cm.

#### NEGRO

El 4, momia de feto color negro, hueso negro brillante casi negro.

No conozco el negro absoluto.

Negro, pieza número 4.

#### PENSAR EL HUESO

Entiendo el hueso como el superobjeto que sustancia una topografía dividida entre un aquí y un allí. Ver el hueso es traspasar ese límite.

El 9, dos partes separadas por torsión y unidas en la imagen.

Negro, pieza número 9.

#### ARMADURA

Armadura, 2012.

9 objetos de ganchillo pintado y escayola sobre tabla de madera de 82 x 130 cm

### INVESTIR UN CUERPO

Al principio ya estaba todo allí, las 9 armas se disponían sobre mi mesa:

1 roja, un puñete, un falo.

2 verde prado, la borgoñota, el bien.

3 azul oscuro, la celada, una máscara para revelar el rostro interior.

4 y 5 amarilla y anaranjada, dos vómitos, beneficios.

6 verde vejiga, la culera, lo propio.

7 azul oscuro, una llave, la voz.

8 verde prado, el vaciado de Hermanos, la apertura.

A partir de eso (que ya estaba allí) ¿me moldeé? ¿Es eso (lo que concebí entonces) lo que me hace ahora? ¿Es eso que imagino (ahora) lo que media?.

¿Es el patrimonio un cuerpo? ¿Es un vestido para la vida real?.

### EN CINTA

#### ENGRAMA

(La pieza número 9 de la armadura es este engrama doble, configuración interna que no está disponible sobre la mesa, objeto íntimo del que solo podemos ver su imagen rotando en un monitor).

En cinta, 2012.

Vídeo, 8' 54''.

#### SILENCIO

Alex Francés 2013

#### Imágenes:

1/ La siesta de la conciencia, 1992.  
Fotomontaje B/N y piezas de madera, 220 x 180 cm.

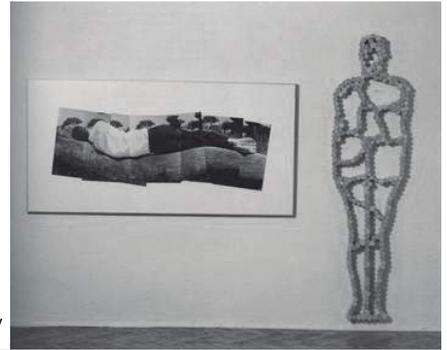
2/ Cosas aún por nombrar, 2013 (detalle).  
Ganchillo de algodón 5 piezas de entre 30 y 50 cm.

3/ Negro, pieza número 9.

4/ Armadura, 2012.  
9 objetos de ganchillo pintado y escayola sobre tabla de madera de 82 x 130 cm.

5/ En cinta, 2012. Vídeo, 8' 54''

6/ Negro, pieza número 4.



1/



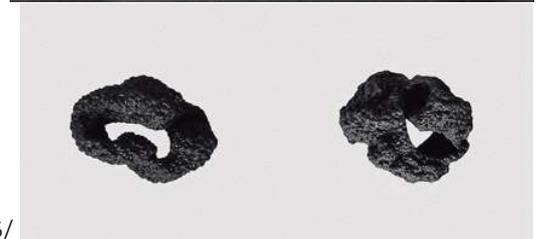
2/



3/



4/



5/



6/

# NATURA ARTIS MAGISTRA



## MONIQUE BASTIAANS

Artista belga establecida hace años en Valencia, ha realizado multitud de exposiciones nacionales e internacionales. Ha llevado a cabo multitud de instalaciones, tanto en el espacio público (urbano) como en el espacio natural. Sus ámbitos principales son la escultura y las instalaciones, ámbitos que enfrenta de un modo sensorial, lúdico, poético, con propuestas llenas de energía e intensidad.

Para mí el arte es una forma de vivir. Está totalmente interconectado con mis pensamientos de todo tipo, sobre la vida, espirituales, sociales. Yo vivo en la naturaleza y eso significa que estoy muy en contacto con ella, observo mucho y toda mi obra tiene que ver con la naturaleza. Es un homenaje a la naturaleza. Mi frase preferida es *Natura artis magistra* que significa “la naturaleza es la maestra de las artes”. Mi obra está en diálogo con la naturaleza de diferentes maneras. Una de ellas es hacer intervenciones dentro de la naturaleza y las intervenciones siempre son efímeras, con lo cual hago un tributo a la naturaleza, parecen formar parte de ella porque están en su entorno natural. Y por otro lado, también hago, cuando no son piezas en la naturaleza misma, son como recreaciones de ella, reinventar la naturaleza con mis propios materiales; me invento siempre los materiales para que las piezas sean interesantes igual de lejos que de cerca.

La obra *Adéu tristesa* es una intervención en un campo de naranjos muertos. Los naranjos se habían muerto de la tristeza, que es como el “SIDA” de los cítricos. Cada árbol infectado que cortas con un serrucho si luego cortas otro árbol con el mismo serrucho, lo infectas. Eran 270 naranjos y una masa gris, con todas las ramitas pequeñas, grises, muertas... Lo que hice fue quitar todas



1/ BASTIAANS, Monique. *Adeu tristesa*, 2000. Tela y 270 naranjos muertos.

las ramas pequeñas hasta dejar las ramas principales y ahí vino mi sorpresa que, cuando cubrí con tela cada árbol, aparecieron 270 formas totalmente diferentes. Si tú



2/ BASTIAANS, Monique. *Las ideales*, 2012. Tela, alambre, madera y ventiladores. Cinco piezas de unos 1,6 x 2 x 2 m.



3/ BASTIAANS, Monique. *Por si las moscas*, 2006. Bolsas de plástico y agua. 22x 2,5 x 0,3 m.

intentas como artista o diseñador hacer 270 variedades sobre una misma forma es muy difícil, sin embargo allí estaban, la naturaleza me lo había proporcionado. Justo cuando estaba haciendo este montaje, estaban instalando una tubería de gas desde Barcelona hasta Alicante, y abrieron toda una franja y un día uno de los operarios que trabajaba allí, y que llevaba un spray para señalar sobre la tubería: aquí cortar, aquí doblar... y escribió "bienvenido al campo de las almas alegres". Me gusta transmitir esta alegría de vivir. La vida es muy bonita y la naturaleza nos lo enseña y si yo a través de mi obra lo puedo transmitir... vivimos en un mundo muy difícil y muy duro, pero sigue habiendo muchas cosas muy bonitas y este hombre, por ejemplo, lo captó.

Me gusta intervenir en la naturaleza pero siempre con mucho respeto y siempre añadiendo algo, no muy ajeno. Las piezas están como en su hábitat natural, como si pudieran haber estado allí, sin yo intervenir.

Me gusta hacer piezas grandes, pero a veces tienes que viajar lejos, tienes que coger un avión y tienes que ir con una maletita pequeña o un bolso, hacer tu viaje y llegar a tu destino extendiendo, estirando, tensando para poder desplegar un volumen muy grande. El arte para mí también es jugar. Esta pieza está hecha con red de pescar atada a los árboles. Una vez la hice en Gran Canaria y otra en Holanda y hacía mucho viento, los árboles eran muy altos y eso es lo que me gusta tanto de trabajar en la naturaleza, tu haces tu intervención y ella te devuelve cambios de luz, de movimiento... en esta ocasión, con la acción del viento la pieza respiraba, hacia dentro y hacia fuera y eso es algo que te hace disfrutar de tu propia obra.

Esta instalación es una especie de faldas que están colgadas a diferentes alturas y que se mueven por un ventilador que hay en el suelo. La obra sigue siendo muy natural, podían ser medusas, en realidad fue uno de mis trabajos más social. Se expuso en Alicante, en Las Cigarreras, donde antiguamente trabajaban cerca de 3.000 mujeres, cuando aún no había sindicatos y estaban muy explotadas, así que era como un homenaje a ellas. La pieza se llama *Las amarillas*, porque el primer sindicato que se formó de mujeres en España se llamaba Las amarillas y fueron precisamente esas cigarreras, que eran unas mujeres muy guerreras, muy fuertes.

Normalmente trabajo sola en mi estudio, pero cuando es una obra muy grande tienes que colaborar con mucha gente y eso me gusta, porque me gusta escuchar las opiniones de los demás de cómo montarlo, de cómo lo ven ellos. Esta pieza se llama *Unicelulares en tiempos de crisis*, y está inspirada en la Biología. Los organismos unicelulares cuando atraviesan dificultades se unen entre sí, formando un organismo nuevo complejo que

incluso distribuye funciones y tareas para sobrevivir, hasta que la amenaza desaparece y cada célula vuelve a su estado original. Estas florecillas en realidad son huellas tridimensionales de miles de personas que pasaron por allí. Esto fue en Extremadura, en el Museo Vostell. Normalmente las huellas se utilizan en esta sociedad para dividirnos: tú dejas tu huella y éste eres tú, dividiendo. Pero en este caso las huellas son para unirse, como los unicelulares que se unen en un cuerpo. En toda su totalidad es una obra que al ser tan diferente cada florecita, que yo cuando la iba montando indicaba cómo tenían que hacerlo: más de punta, más ancho... pero luego cada piecica tenía su sitio en la obra y yo en eso no había pensado pero es la sorpresa que te devuelve la obra.

Por si las moscas es una obra hecha con bolsitas de plástico, que también es un ejemplo de eso que empiezas a prepararla sola en tu estudio y luego entre todos se monta. Quieras que no, eso también genera mucha fraternidad. A mí me han pasado historias en la calle montando mis obras, que los gorrillas, estos que cuidan los coches, te defienden tu obra, cuando alguien la quiere destruir. Trabajar en equipo es muy bonito, aunque claro, yo genero la obra sola siempre primero.

La última pieza de la que quiero hablar se llama *Vida y vuelta*. Para mí el arte también tiene un nivel espiritual. Mientras haces tu obra llegas a niveles más profundos, casi inconscientes, y si todo va bien la persona que contempla la obra, el que vive la obra, capta sin palabras y sin explicaciones tu intención. Mi madre, los últimos años de su vida cada vez se hacía más transparente y esta pieza está hecha con tela sobre un tubo muy grande. La tela sale de la parte inferior hacia fuera rodea la estructura y vuelve de nuevo al interior del tubo, al sitio desde donde ha empezado, que yo veo que la vida es así. Cuando te vas a morir cada vez te haces más transparente, cada vez se ve más tu interior.



4/ BASTIAANS, Monique. *Vida y vuelta*, 2009. Aluminio y lycra. 2,5 x 2,5 x 3 m.

# PALABRAS DE IDA Y VUELTA, PENSAMIENTOS QUE VIENEN Y VAN<sup>1</sup>



## HOLGA MÉNDEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Zaragoza

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Profesora Ayudante Doctor del Grado en Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel. Miembro efectivo del grupo de investigación H-70 (los) Usos del arte de la Universidad de Zaragoza. Miembro colaborador del grupo de investigación DX7 Tracker Laboratorio Visual de la Universidad de Vigo. Colaboradora del colectivo Culturhaza. Uno de sus últimos proyectos artísticos es el Huertopoema de los días en Córdoba; o el proyecto de innovación Conversas y Tránsitos del Máster en Profesorado de Dibujo y Artes Plásticas de la Universidad de Zaragoza.

*1/ Este texto fue escrito con motivo de la participación en la Mesa 2 de las Primeras Jornadas "Usos de ida y vuelta" del grupo de investigación (los) Usos del arte, que llevaba por título: (en torno al) USO INTERNO.*

*Este texto fue escrito con la idea de asemejarse a la imagen del pensamiento, de los pensamientos que vienen y van; esas palabras que dan vueltas sobre sí mismas y sobre las otras. Fue escrito para ser leído –yendo y viniendo–, leyendo en voz alta y dando vueltas, caminando sobre una misma y dejándose llevar por las palabras y los pensamientos, la tarde del 7 de noviembre de 2013 en Teruel.*



1/ Imágenes de la lectura, 2013.

Ir. Volver. Venir. Anverso y reverso (vuelto). Ida y vuelta. Regreso. Devuelta.

Palabras como "retornable", "reversible".

Retornar: devolver, restituir. Volver a torcer una cosa. Hacer que una cosa retroceda o vuelva atrás. Volver al lugar o a la situación en la que se estuvo.

Retornar uno en sí. Volver en sí.

Jugar con el lenguaje me posibilita observar mi propio proceso de trabajo.

Palabreando.

Como el pensamiento, moviendo el pensar. Haciendo pensamiento.

La cabeza viene y va. Da vueltas.

Entre el pensar y el hacer.

Del pensar al movimiento.

Mover una voluntad.

Necesidad y voluntad.

Usos de ida y vuelta.

Retorno. Retrospección. Retrovisión. Reversibilidad.

Reversible como esta mesa 2, lo emocional. Del afuera al adentro. Algo se remueve. De dentro a fuera.

La escritura y la voz.

Digo y escribo.

Tomo el lenguaje. Las palabras dan vueltas. Se mezclan. Crean, forman otras palabras.

Escribir en la horizontal. En la página rallada. En el horizonte.

Deconstruir el lenguaje para hacer otro lenguaje.

Y sigo dando vueltas. En un pensamiento de ida y vuelta.

Un pensamiento es una frase posible. Antes de toda intuición, esta posibilidad es objeto de una decisión. Una nueva frase es posible justo en la medida en que se la busca efectivamente.

Paseo, escucho, miro, huelo, digo, leo, dibujo, escribo, hago; sin embargo no dejo de pensar.

Mi relación en el contexto, sea lugar o el otro, me posiciona, señala mi lugar con respecto al otro, conforman mi manera de estar en el mundo.

Mi relación con los objetos, con las cosas y los materiales que encuentro y recojo, que luego descontextualizo; la mirada es transformada, la lámpara o el vidrio son potencias; materias liberadas me regresan, me devuelven a un estado de pensamiento cero donde recrear es necesario y forzoso.

La experiencia es un origen contemporáneo, una forma de retrospectión.

Una experiencia comienza con la aparición de una cosa y con el primer uso de una palabra.

En la forma más simple de la aparición, una cosa cae.

Antes de ser instalada, objetada a una representación, librada a un uso, una cosa cae ante la vista, ante el sentido; se aloja, aterriza.

Su "primera vez" fue imprevisible, sometida al azar de un encuentro. La contingencia o la gracia de su aparición no indican una proveniencia lejana, invisible. Son, más bien, la marca de lo que llega a su lugar propio sin ninguna proveniencia: de una cosa que no es todavía un objeto, dada antes de ser presentada.

En la relación más simple entre la palabra y la cosa, la palabra nombra la cosa.

Antes de ser asociada a una imagen, de sellar la clausura de una representación, la palabra se contenta con remitir a la cosa, con indicar la cosa en su lugar propio.

La referencia es un lazo más tenue pero más fuerte que el que existe entre una representación y el objeto representado: un simple enganche de la palabra a la cosa, sin la violencia de una apropiación, sin su precariedad.

La referencia tiene lugar, no se la puede reforzar ni comprometer.

Referencia y aparición se conjugan.

Dos movimientos se miden el uno al otro y forman así una célula rítmica: el de una cosa viniendo al encuentro, el de una palabra apuntando hacia ella.

Y estas formas, las más simples de la experiencia, dejan la cosa intacta, porque la cosa misma no es, para mí, más que la pulsación entre aparición y referencia.

(Hay pulsación solamente porque cada cosa tiene varios nombres, y cada palabra, varios referentes.)

La aparición se instala en una presencia cierta: la cosa deviene objeto de una representación.

La referencia se satura de subjetividad: la palabra se liga a imágenes.

Para querer decir algo, hay que disponer de la frase en la que esa voluntad se articule, en la que esa cosa se nombre.

No depende de tal o cual deseo, no se deja determinar por objetos de deseo, estados a provocar, cosas o seres a alcanzar; ni siquiera depende del sentido, pues todavía no quiere decir nada.

Pensar quiere decir: buscar una frase.

‘Buscar una frase’ es el título de un libro de Pierre Alféri.

No se puede buscar una frase sino por medio de otras frases.

En el momento más concreto de la invención, un pensamiento tiene lugar.

Una elusión precede a cada pensamiento: la de la frase buscada.

Y un desorden lo sucede: el de las frases que fluyen para reemplazarla de modo provisorio.

Ellas vienen a la mente porque ya fueron empleadas, vuelven como efecto de una fuerza inercial del lenguaje, memoria anónima o uso pasivo.

La búsqueda pasa así por la retrospectión, por la evocación de frases de formas familiares.

Pero, desde el punto de vista de la frase presentada, parecen gastadas, inutilizables. (Una voz elige; al principio, se la escucha rehusándose.)

La retrospectión se vuelve entonces activa, revoca las



2/ *Imágenes de la lectura*, 2013.

frases evocadas arrojándolas a un pasado más lejano que el de la memoria anónima: un pasado concluido.

Una frase nueva se inventa a partir de lo que se aleja, en una distancia y un vacío artificiales.

Al evocar y luego revocar una serie de frases disponibles, no sólo se aparta un obstáculo, sino que se trabaja un material.

Las frases gastadas vienen a la mente y se les pasa revista porque una afinidad las enlaza.

De buena gana se hacen variar las palabras, los grupos de palabras, de punta a punta; la afinidad no reside en ellas tomadas aparte: reside en cierta relación entre ellas, relación que se intenta reencontrar en cada frase y mantener a través de esos cambios.

La afinidad que rige el retorno de unas frases en vez de otras se resume, pues en una relación de relaciones, en una analogía.

La analogía tiene por principio la frase buscada misma, que se vuelve accesible en el descubrimiento de la analogía.

La posibilidad de una frase consiste solamente en el

movimiento de su búsqueda; y es esto lo que hace de ella un pensamiento.

Cuando una posibilidad de este orden es pensada hasta el final, una frase nueva se forma.

Leo que una frase es un conjunto de palabras que basta para formar sentido.

Que la palabra es sonido.

Nombrar. Proferir.

Una palabra me persigue, me obsesiona, y esta palabra tiene forma, aspecto, significado, sentido, el mismo y distintos a la vez, es inagotable.

Las palabras, yo las necesito.

Las busco, a veces aparecen, vienen con facilidad, se dejan acomodar en una frase.

Otras, fuerzo su ayuda.

Tengo una necesidad primera de definir, de condensar un pensamiento en una frase, en unas pocas palabras, que abran y pongan límites a un sentimiento, a una sensación, una percepción, al mismo pensamiento.

Pessoa me recuerda que «olvidamos que, por aquello que no hicimos, no fuimos; que la primera función de la vida es la acción, del mismo modo que el primer aspecto de las cosas es el movimiento.»

El movimiento es el ritmo de búsqueda, el *tempo* que elegimos de vida.

¿Qué esperar de la imperturbable e impronunciable? Ante mí siempre. Inquiriendo mi persona. La palabra que la nombra, ella misma es misterio. Su significado se desvanece inalcanzable. Tratar de definirla es un juego imposible.

Palabra y cosa se vinculan por la necesidad de consistencia, de ser.

Pensarla es un ejercicio infinito e indefinido que trabajo por el placer de la fuga ensimismada.

La trampa es el reconocimiento.

Perderse y encontrarse.

La cuestión se agota entonces por sí sola.

La necesidad de reconocerse viene dada por la magnífica libertad que proyecta.

Ella está, allí siempre. Ella es lo más próximo.

No sólo la aproximación revela ser aquí imposible, si fuera cuestión de mantenerse en esta proximidad sin parangón, de atenerse a ella, sería insoportable.

En esta proximidad insostenible únicamente cumple oficio de retorno un movimiento, la puesta en escena del retorno allí donde no hubo la menor distancia.

La palabra proyecta su origen en el ímpetu del proferimiento.

Ahora bien, ¿no tiene cada palabra, incluso antes de tomar forma, un sujeto a cuyo propósito servirá?

Será un ejercicio imprudente.

Definirse, decirse a través de la palabra, ella me hace, me descubre o me descubro por ella.

No me disculpo, busco mi transparencia, mi claridad.

El paisaje antes de la línea me da espacio, me descubre como cuerpo.

La instalación en lo real presenta mis inmediatos vínculos con el entorno.

Sensaciones, percepciones, sentimientos abren y crean el mundo, establecen relaciones en las que yo vivo, desde mi propia subjetividad, lo otro con lo que me encuentro.

Este encuentro tiene lugar y tiene tiempo.

Sin esta coincidencia en el espacio y en la temporalidad no es posible la relación ni esta primera forma de existencia.

Por supuesto que mi cuerpo es el elemento esencial para esa ampliación de los propios límites.

En ello precisamente consiste la vida.

Mi cuerpo también es espacial. No sólo está en el espacio sino que es espacio.

Y este cuerpo se mueve, cambia, asimila espacios exteriores a él mismo pero, sobre todo, descubre, en ese mundo exterior que utiliza, la presencia de lo semejante.

«Buscar el sentido es sacar a la luz lo que se asemeja», dice Foucault.

Creo entonces un espacio de seducción.

No es el sujeto lo que necesito, es el espacio del “otro”: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una negligencia del goce: que el movimiento del juego continúe.

Trazo dos límites: uno prudente, conformista; y otro límite, móvil, vacío, elástico, que no es más que el lugar de su efecto.

Ambos límites son necesarios.

Pero es la fisura, el pliegue, el instante insostenible, imposible.

El lugar de una pérdida. El lugar de mi disolución.

Convoco a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente.

En el otro límite, todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad.

Colmada por el lenguaje espero que algo ocurra, pero nada pasa: lo que “ocurre”, aquello que “se va”, la fisura de los bordes, pasan en mí las palabras, los trozos de sintagmas, los finales de enunciados, pero ninguna frase se forma, como si ésta fuera la ley del lenguaje, un discontinuo definitivo. Me encuentro fuera de la frase.



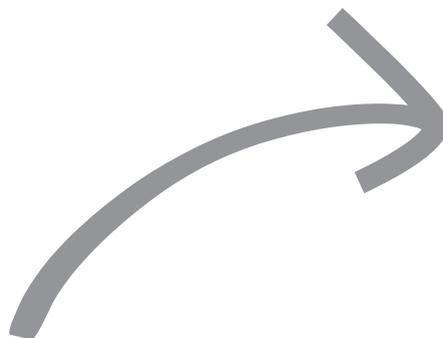
El 7 de Noviembre de 2013 se celebraron las Primeras Jornadas **(los) Usos del arte\_Usos de ida y vuelta** en el Salón de Actos del Vicerrectorado del Campus de Teruel de la Universidad de Zaragoza, organizadas por el grupo de Investigación **(los) Usos del arte** del Grado en Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, las cuales han sido recogidas y recopiladas en este texto.







GRUPO DE  
INVESTIGACIÓN



El grupo de investigación (los) Usos del arte es el primero que se crea desde la Titulación de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza y es por ello imprescindible agradecer todo el apoyo prestado por distintas personas e instituciones. Así, en primer lugar figura Fernando Alvira, director del Departamento de Expresión musical, plástica y corporal desde el que parten los miembros efectivos del grupo y sin cuyo empeño y empuje no se hubiera podido generar esta iniciativa. Asimismo, Rafael Lorenzo, decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, ha ejercido una influencia determinante en el desarrollo del mismo, y, al igual que Alexia Sanz, Vicerrectora del Campus de Teruel, ha prestado todo su apoyo de modo firme y decidido. Desde la Fundación Gargallo, representada por su director José Manuel Latorre, se ha ayudado financieramente de modo constante.

Por supuesto el grupo no tendría ningún sentido ni viabilidad sin tener en cuenta el trabajo, dedicación y entusiasmo de los miembros efectivos, las profesoras Holga Méndez, Carmen Martínez, Neus Lozano y los profesores Diego Arribas y Miguel Ángel Alvira, así como la colaboración de la graduada Minerva Rodríguez. Asimismo merecen mi agradecimiento los colaboradores, en un lugar destacado, el Catedrático de la UPV Miguel Molina Alarcón, cuya inestimable ayuda y orientación agradezco particularmente, así como los demás colaboradores, Gloria G. Durán, Duarte Encarnaçao, Claudia Martínez y Teresa Luesma. Cabe mencionar también la respuesta del resto de la colectividad académica, administrativa y de los estudiantes de nuestro centro.

<http://usosdelarte.unizar.es>



Universidad  
Zaragoza



Facultad de  
Ciencias Sociales  
y Humanas - Teruel  
Universidad Zaragoza



Fundación  
Universitaria  
Antonio Gargallo