

# Estètiques d'habitar

## L'esfera pública comuna com experiència i escenari de creació

Daniel Tomás Marquina

PROJECTE DE TIPOLOGIA 4



Directora  
**Marina Pastor Aguilar**

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

  
UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES. València, 14 de juny de 2012



## AGRAÏMENTS

A ma mare,  
que em va transmetre el valor de la lectura

A mon pare,  
que em va ensenyar que la música no solament servia per a escoltar-la.

A ells, que em van iniciar de manera esbossada en el món de l'art i em van ajudar a veure que el compromís parteix d'un mateix i la vida no està mancada d'emocions.

A totes aquelles persones que han fet possible aquest projecte i amb qui, juntament, intentem aprendre dia a dia.

A tots aquells que vull i als quals espere, almenys, haver-los-ho demostrat alguna vegada.

A la meua tutora, a qui admire en molts aspectes i que em demostra el valor que té poder conèixer les persones.

A Adriana, pel seu meravellós treball i ajuda als qui volen parlar.

A aquells que resistint en les seues diferències, enriqueixen la diversitat

Aquells que creuen meravelles de tu

Aquells que creuen meravelles de mi

De nosaltres, vosaltres i ells

estant a prop

som u



## RESUM

“[...] L'època actual potser serà sobretot l'època de l'espai. Estem en l'època d'allò simultani, estem en l'època de la juxtaposició, en l'època d'allò pròxim i allò llunyà, de l'un al costat de l'un altre, d'allò dispers. Estem en un moment en el qual el món s'experimenta menys, crec, com una gran vida que es desenvolupa a través del temps que com una xarxa que uneix punts i s'interseca amb la seua pròpia madeixa.  
[...]"

*Dels espais altres (Foucault, 1967)*

“El problema ara és que hi ha molts vigilants i pocs bojos. El problema ara és que la gàbia està a l'interior de l'ocell.”

*Marat-Sade (Rodríguez, 1998)*

Aquest projecte parteix del nostre treball artístic, que s'impulsa investigant i proposant accions, intervencions, qüestionaments relacionats amb el terreny on ens movem. En un sentit donat, en les societats contemporànies ens trobem amb la falta derivada de la postmodernitat que ha comportat l'absència d'un marc programàtic, que comprega en si mateix una proposta conceptual, estètica i ideològica de caràcter universal, tal com pretenien les avantguardes. Si bé aquesta absència d'universals pot ser valorada com quelcom positiu, d'aquesta se'n deriva la sensació que "tot val" i la d'un buit o contrasentit generalitzat. Aquest buit, originat a més pel canvi recent de les categories estètiques derivat de la revolució de les TIC, fa necessària una reflexió crítica constant que projecte les pròpies pràctiques artístiques com intersticis socials on l'art responga a una demanda social clara, en la recerca de respostes davant d'una societat paradoxal i canviant.

# ÍNDIX

## Introducció

Motivació inicial

Objectius

Metodologia d'investigació

Estructura de continguts

<b>1. Desenvolupament conceptual</b> .....	20
1.1 Art públic i espai privat, un repàs genealògic .....	21
1.1.1 El punt de vista marxista. Burgesia i proletariat. Conceptes antagònics en l'esfera pública.....	28
1.1.2 La imaginació com a aprenentatge.....	32
1.1.3 Frontera política, por pública .....	34
1.2 El control com component de l'economia, política i cultura de la societat .....	37
1.2.1 El control de la comunicació .....	43
1.2.2 Societat de xarxa .....	48
1.3. La pèrdua de l'autoria individual com un procés de democratització artística... 52	
1.4 La funció comunicativa de l'art i la possibilitat d'un imaginari social de caràcter crític .....	53
<b>2. Referents</b> .....	60
2.1 Antoni Muntadas.....	61
2.2 Santiago Sierra .....	62
2.3 Fiambrrera Obrera .....	63
2.4 Krzysztof Wodiczko .....	64
2.5 Juan Muñoz .....	66
2.6 Haruki Murakami.....	68
2.7 Wong Kar-Wai .....	70
2.8 Nicanor Parra .....	71
2.9 Joan Miquel Oliver .....	72

<b>3. Una aproximació personal</b> .....	76
3.1 Contextualització .....	77
3.2 Colectivo Genérico .....	85
3.2.1 <i>Obra de arte encontrada</i> .....	94
3.2.2 <i>Resiliències</i> .....	96
3.3 El paisatge somiat. <i>El paisatge sonor com construcció de memòria</i> .....	98
3.3.1 <i>Els sons de l'aigua</i> .....	100
3.3.2 <i>Habitar la memoria, construir la huella</i> .....	105
3.4 Bresca i eixam, metàfores quotidianes.....	109
3.4.1 <i>Good save the Queen</i> .....	110
3.4.2 <i>Mercat lliure</i> .....	115
3.5 Identitat en l'entorn urbà. <i>Nostàlgia, poesia i art</i> .....	116
3.5.1 <i>Sustrai Exkutua</i> .....	118
3.5.2 <i>Goig del carrer</i> .....	122
3.5.3 <i>Poemari_ Viure la fi del món en una illa tempestuosa</i> .....	123

## Conclusions

<b>4. Bibliografia</b> .....	134
4.1 Índex de cites recollides al treball.....	137
4.2 Índex d'imatges .....	138

## Índex del DVD.

1. Resiliències. 3:22 m
2. Els sons de l'aigua. 2:16 m
3. Habitar la memoria, construir la huella. 5:03 m
4. Mercat lliure. 4:29 m
5. Sustrai Ezkutua. 3:10 m
6. Goig del carrer. 4: 53m
7. Estètiques d' habitar. *Exposició al Centre Cultural de Mislata. Televisió de Mislata.* 2:39 m







*introducció\_*



---

## Motivació inicial

La revisió de les nocions que emmarquen la relació de l'art amb la societat i la noció de cultura aplicada a la situació actual pot ser molt fructífera. L'estudi de la societat contemporània ens assenyalarà l'interstici on l'art pot actuar socialment, i anomenarà la visió panoràmica com una tàctica de projecció d'un imaginari social que es desvia dels procediments normalitzats de les societats de consum, i que es vincula a les teories postcoloniales d'Arjun Appadurai.

Hem decidit titular aquesta investigació "Estètiques d'habitar. L'esfera pública comuna com experiència i espai de creació". Es planteja com un concepte de treball allò emmarcat per dos elements: primer, l'anàlisi dels mecanismes de funcionament de la societat contemporània com estratègia de projecció de l'imaginari; i segon: la situació en el camp de la pràctica artística. Decidim definir el concepte d'esfera pública comuna per situar noves formes de art públic, d'intervenció en el domini social o d'exhibició estetitzada de la vida, i intentem problematitzar en la definició habermasiana d'esfera pública plebea i esfera pública falsa, enfront del concepte d'esfera pública proletària desenvolupat per Alexander Kluge i Oskar Negt. Es pretén parlar d'un emplaçament on allò comú sorgisca com una nova idea davant aquesta crisi sistèmica, com quelcom que es comparteix i suposa la gènesi d'un diàleg en la recerca de nous models d'acció que conjuminen esforços davant la precarització intel·lectual creixent i la cerca de comunitat i coneixement.

Tot això implica un potencial de reflexió crítica i canvi respecte al moment en el qual vivim, que condiona les accions que tenen lloc en el present. En aquest sentit pretenem indagar quin és el paper dels imaginaris socials contemporanis derivats de la cultura mediàtica en el context social europeu, cartografiar-ne les modificacions en relació amb la ja assimilada revolució tecnològica, les comunitats socials emergents i les seues derivacions en la pràctica artística contemporània europea, per a situar-nos específicament en el quiasme on una modificació de l'imaginari podria tenir com a resultat efectiu el generar un canvi social. La nostra intenció radica a propiciar i prendre com un eix les pràctiques artístiques relacionades amb la gènesi o recondicionament de la societat civil, i vincular d'alguna manera un treball transdisciplinari que ve marcat en un primer moment per un caràcter més escultoricoinstal·latiu, per a derivar en un període posterior cap a una vinculació més

directa amb l'entorn, amb el treball de l'espai, amb intervencions artístiques en l'espai públic de caràcter in situ. Es pretén que la pròpia obra personal siga també element important en aquest discurs, a manera de justificació, i també d'investigació, on afloren les relacions entre diferents disciplines que pretenen conformar una producció artística més completa. La transdisciplinariïtat o unió i enriquiment del treball a través de diferents formes d'expressió, tècniques i maneres de producció vénen avalats per un treball i estudi anterior en les arts escèniques i sobretot en la música; aquests components es consideren essencials, juntament amb una part literària no reglada, per a elaborar les nostres creacions pròpies abans d'haver-nos inserit específicament en el camp de les belles arts.

El tipus d'investigació que hem escollit correspon a la tipologia número 4, per tant, l'objectiu serà reflexionar sobre la pròpia pràctica artística a través de la seua relació amb determinats conceptes, autors i corrents de referència. Els treballs realitzats coincideixen amb els punts marcats per la normativa d'aquesta tipologia del Treball Final de Màster del Màster Oficial en Producció Artística. Els temes que tractem en aquest escrit així com en la producció artística duta a terme estan directament relacionats amb l'especialitat cursada, art públic.

---

## Objectius

Els objectius que ens plantegem, tot vinculant investigació i creació, són:

a) Investigar sobre les qüestions exposades anteriorment. Pretenem, d'una banda, intentar evitar perdre informació que es produeix en el nostre temps i de l'altra servir de base com informació a possibles investigacions futures.

b) Analitzar l'espai social i les seues característiques per realitzar un estudi que funcione com un microrelat que suggerisca diferents visions de la societat contemporània.

c) Analitzar qüestions com l'esfera pública, l'espacialitat, el control o els conceptes de frontera o natural que servisquen com tàctiques o plataformes d'emancipació ciutadana.

d) Explotar la funció comunicativa de l'art com un potenciador per a la projecció d'allò imaginari.

i) Aprofundir en la idea de col·lectiu i en la pèrdua de l'autoria individual com a procés democratitzador.

f) Realitzar una aproximació personal a través de diversos projectes artístics amb un plantejament transdisciplinar. Pretenem amb aquests projectes enriquir la visió que ens proporcionen altres disciplines sobre el tema que estem tractant i considerem el receptor com un component fonamental tenint en compte que treballem en l'esfera social.

g) Realitzar un projecte expositiu per a reflectir els resultats de la investigació. Mostrarà les estratègies de la nostra pràctica artística: intervencions en l'esfera pública, treballs que vinculen directament l'espectador amb el missatge, treballs en col·lectiu. (Sala d'exposicions del Centre Cultural de Mislata. Del 16 de maig al 8 de juny de 2012).

El treball ha consistit inicialment en una investigació al voltant de temes on érem portats per les qüestions concretes que volíem explicar. D'aquesta manera, el treball ha anat avançant des d'una problemàtica concreta per la qual sentíem interès, cap al seu reflex en el camp general obert per diferents teòrics en relació a qui hem delineat la investigació conceptual. En aquest sentit hem anat d'allò particular a allò general, i hem incidit en la nostra investigació en un procés amb caràcter inductiu, però que en realitat exposem en aquest desenvolupament del treball d'una manera deductiva i lineal, atesos els requeriments de claredat i síntesi que exigeix aquest treball. D'altra banda, hem conjugat al llarg del procés la creativitat amb la documentació i la investigació, hem fet que ambdues es retroalimenten una de l'altra, i hem conjugat aspectes tècnics, conceptuals i processuals, que també anirem incorporant en aquesta redacció.

El desenvolupament d'aquest treball ens ha conduït a un punt obert, que suggereix aspectes per a continuar investigant en una futura tesi doctoral. En realitat els diferents aspectes que s'exposaran suposen una cartografia conceptual amb la intenció de poder formular una hipòtesi relacionada amb la realització d'una futura tesi doctoral. D'aquesta manera, aquest treball final de màster es conforma com una visió de caràcter panoràmic on es van obrint i formulant qüestions de caràcter derivat que preferim deixar com elements oberts a una elaboració posterior, però que no podíem deixar d'annotar, atesa la seua importància.

És per això que hem fitat els conceptes més importants que girarien al voltant de tres grans temes: l'art públic, els imaginaris socials i les noves tecnologies. Es pretén seguir treballant en aquesta línia, i prendre la investigació sobre els imaginaris com un tema en el futur desenvolupament doctoral, per la seua importància en la societat contemporània i la seua potencialitat com a qüestió poc treballada que pot suposar un camí per a altres investigacions futures. Aquests tres aspectes suposarien el tronc conceptual del nostre treball, des d'on hem deixat que sorgisquen diferents branques per a enriquir la redacció. Al cap i a la fi aquest treball que ací presentem suposa un conglomerat de relacions, experiències, processos i tècniques que s'articulen intermedialment per a tractar un tema comú. No obstant això, no deixarem que el treball es disperse en excés, ni que deixe de tenir un fil conductor clar.

---

## **Estructura de continguts**

D'acord amb el que hem exposat en la metodologia hem procedit a la reorganització dels continguts en dos grans blocs que es troben íntimament relacionats. En el primer, corresponent al segon apartat de l'índex, es presenta un desenvolupament teòric de la noció públic/privat, en el context dels discursos artístics que pretenen anar més enllà de l'expressió individual per donar motiu a la formulació d'estètiques crítiques orientades a la recerca conscient d'efectes socials i polítics, primer amb les pràctiques de finals dels anys 1960 com el minimal o el site specific, passant per la noció de camp expandit encunyada per Rosalind Krauss al començament dels 80 del segle passat, termes que pretendran una ruptura espacial tal com es coneixia fins al moment projectada des de la tradició modernista per a redefinir l'espai públic i convertir-lo en un escenari de desenvolupament i hegemonia del que Kluge i Negt van anomenar noves esferes públiques de producció industrialitzades; és precisament on hui queden emmarcats els moviments d'oposició i antagonisme. Prenent en consideració la pregunta difícil de saber com treballar, que encara és avui com ahir, una qüestió principal d'aquestes pràctiques per a aconseguir incidir en les diverses tradicions o imaginaris, analitzarem aquestes qüestions en pro de definir una idea del comuna com a espai i sobretot com a actitud cap a la vida.

D'altra banda, volem destacar que aquest tema necessita ser abordat des de l'educació i la proposta de noves epistemologies, tenint en compte els condicionants que apareixen en les pròpies metàfores culturals que abordem, entre les quals es troba la idea de frontera. En aquest sentit, som conscients que els processos pedagògics suposen una intenció real de canvi social, però són extremadament complexos i els seus efectes no es deixen veure de manera immediata.

En aquest primer bloc corresponent també al segon apartat de l'índex, treballarem també amb la idea del control social com un concepte inherent a l'economia, la política i la cultura. Indagarem en els imaginaris socials contemporanis per a realitzar una cartografia del present i examinar com afecta aquest component en les relacions socials, la comunicació i la idea de futur en una societat tecnificada.

Els punts següents estan relacionats amb una anàlisi més exhaustiva cap a l'obra d'art, els termes d'autoria i l'anàlisi dels imaginaris com aquells llocs que es

tornen versemblants, que pretenen reforçar la potencialitat de les pràctiques artístiques i la seua funcionalitat comunicativa per incidir en l'esdevenir del món actual.

Posteriorment presentarem alguns autors de referència, on tindran cabuda diferents manifestacions artístiques, no solament dins de les arts plàstiques, que serveixen per a nodrir el nostre treball. Considerem aquest apartat un repàs de les fonts (almenys d'algunes), que inciten els nostres impulsos artístics i pretenen ser realment una descripció referencial real i no una enumeració d'artistes supèrflua per a justificar el nostre propi treball.

Tot això ens servirà per a reflexionar d'una manera teòrica sobre l'altre gran bloc d'aquest treball, la nostra producció artística que es presentarà posteriorment a manera de petits subapartats que mostraran els diferents conceptes sobre els quals hem volgut posar l'accent. Contextualitzarem aquestes pràctiques amb un petit text introductori que contindrà les qüestions que ens han resultat fonamentals al llarg de la investigació que suposa aquest treball i resultarà una aproximació personal, on apareixeran nocions com la memòria, la identitat, el site específic com implicació en un estudi complet de l'entorn i de les persones a qui va dirigit, etc. A l'inici de cada explicació adjuntarem una fitxa tècnica breu que ressaltarà les dades més importants de cada obra (data, lloc, disciplina, materials i autors) sense aprofundir en totes, en els aspectes més tècnics del procés de treball ja que considerem que alguns dels processos metodològics de construcció de l'obra són ja coneguts i correspondrien a un altre tipus de treball diferent del que ací es presenta. Entenem que no han de ser destacats, atès que no suposen cap aportació tècnica de caràcter innovador, i entenem que té major interès la seua vinculació amb la investigació conceptual que ja ha sigut exposada.

Posteriorment extraurem algunes conclusions breus del treball realitzat, per a reflexionar a manera de síntesi sobre tot el que ha suposat el procés del projecte. Posarem l'accent en aquells aspectes puntuals que hagen resultat significatius per al nostre treball i en les claus que estem exposant i que ens permetran continuar el desenvolupament d'aquesta investigació en una tesi doctoral. Per últim, finalitzarem amb una bibliografia que acabarà de presentar el material utilitzat i la informació complementària del projecte.



Finalment volem destacar que presentem els treballs en una exposició individual que vam mostrar en un DVD, l'índex del qual es troba recollit al costat de l'índex general d'aquest treball, on s'exposa la documentació del que han sigut les intervencions en el propi espai públic. No ens sembla que avui la producció artística haja d'emmarcar-se en un context concret, ni entenem que s'haja de produir la dicotomia entre galeria-intervenció en espai públic. Hui seria desitjable que l'art ocupara tots els espais.



1



*desenvolupament conceptual\_*



## 1.1 Art públic i espai privat, un repàs genealògic

---

En primer lloc, ens situarem històricament en les tendències artístiques crítiques orientades a la recerca conscient d'efectes socials i polítics, a partir de l'anàlisi de l'art públic, i la diferència d'aquest art que trenca amb la tradició modernista i se situa en l'espai públic, produint un viratge en el camp semàntic d'aquest concepte i proposant més tendències espacialitzants que comencen a tenir en consideració les qüestions contextuais com a part principal per a la confecció d'aquests treballs artístics.

En tractar aquests temes, caiem en el perill de contribuir a l'anomenat *colonialisme cultural*, per les limitacions que trobem per a recolzar-nos en referents i textos que no siguin d'autors nord-americans. No obstant això, escollim aquesta via combinada amb alguns autors de referència no nord-americans, ja que el panorama crític nord-americà ha estat molt nodrit en l'última meitat del segle XX en la relació entre art, política i activisme i ha estat valedor de canvis socials i culturals importants.

La primera línia genealògica ens situa enfront dels treballs anomenats d'art públic, dependents de l'*espacialitat* al principi i cada vegada més relacionats amb una *contextualitat* que al seu torn s'ha anat fent més complexa i multidimensional. Els orígens d'aquesta tradició s'han situat historiogràficament en el *minimal* i la seua comprensió expandida de l'espacialitat, estaríem parlant per tant de l'àmbit de les anomenades *avantguardes fredes*. La segona línia genealògica arrancaria des de les pràctiques més directament relacionades amb l'art polititzat dels 60 i 70: l'activisme dels 60 i el llegat d'un cert art conceptual, continuat per l'important paper jugat pel *performance art* i les pràctiques feministes dels 70 que desembocarien en múltiples desenvolupaments aconseguits per aquest tipus de pràctiques des dels 80 fins als nostres dies, pràctiques destinades a constituir-se com a *esfera pública d'oposició*.

Passarem per la primera concepció de l'art públic que funcionava a força d'elements com a escultures dedicades a glorificar llocs comuns en un determinat emplaçament, dedicats a la història, que molt sovint exclouïen (encara ho fan) segments amplis de la població o ignoraven conflictes passats o presents. La concepció que havia obert la nova possibilitat d'exposició en aquestes vies i parcs de la urbs, va ser usurpat, per l'*art elevat* dels 60, que va transformar tots aquests espais exteriors, a l'aire lliure i particularment en les àrees urbanes, en un nou lloc

potencialment bo d'exhibició del mercat de l'escultura, incloent-hi el patrocini de les corporacions empresarials. Aquestes van advertir ràpidament la capacitat de l'art per a realçar espais públics com places, parcs i seus empresarials el que va desembocar en la idea de l'art dels espais públics com un mitjà de revalorar el medi urbà. En aquestes primeres manifestacions trobem el valor en el trasllat de l'experiència privada del museu a l'espai exterior, i es dona un major accés al públic no especialitzat. No obstant això, cal anotar que açò contrasta amb que tot el debat públic es va centrar en el *estil artístic* (l'estètica) en lloc dels *valors públics* que aquestes obres hagueren pogut comportar.

Va ser al començament dels 70 quan alguns artistes i administradors més crítics van començar a diferenciar entre *art públic*, una *escultura en espai públic* i *art en els espais públics*, més interessat en les connotacions de la localització o l'espai destinat per a l'obra. L'*art site specific* com va començar a anomenar-se a l'art en els espais públics, s'encarregava amb destinació a un espai en particular, tenint en compte les qualitats físiques i visuals de l'emplaçament. Els artistes van començar a dirigir la seua atenció cap als aspectes històrics, ecològics i sociològics del lloc. A la fi dels 80 l'art públic s'havia convertit en un camp reconegut i es van començar a desenvolupar cicles de conferències i un modest cos de literatura crític, al 1989 tenen lloc les City Sites que es van convertir en model per a un nou gènere d'art públic, socialment compromès, conscientment reflexiu sobre els medis empleats, sobre la necessitat de desenvolupar una pedagogia artística i de vincular el treball amb comunitats específiques. En aquest mateix moment una sèrie de situacions conflictives (lligades a la crisi econòmica, els creixents problemes urbans i l'augment progressiu del neoconservadorisme) van imposar un cert to de recel respecte a aquestes noves pràctiques que va portar amb si una sèrie d'atacs cap a l'art públic i les seues fonts de finançament. Exemple d'això va ser la coneguda obra Tilted Arc de Richard Serra, situada a la plaça federal de Nova York on els usuaris de les oficines circumdants van demanar que l'escultura fóra retirada del seu emplaçament i van visibilitzar la necessitat de desenvolupar una responsabilitat pública major per part dels artistes.

En relació a aquesta responsabilitat i d'acord amb l'aproximació que ens ofereix l'artista nord-americana Suzanne Lacy dels diferents graus d'implicació que pot tenir un artista davant el seu entorn, trobem especialment interessant la distinció

entre l'àmbit públic i el privat delimitat per l'interès artístic en diferents propòsits, però dotant en últim terme de la necessitat (i validesa) de l'artista a operar en un punt diferent o un altre de l'espectre o potser desplaçar-se entre diferents posicions.

PRIVAT

Artista experimentador

Artista informador

PÚBLIC

Artista analista

Artista activista

Dins de l'àmbit privat trobaríem d'una banda a l'*artista experimentat* com aquell que penetra en el territori de l'altre i presenta les seues observacions sobre la gent i els llocs a través d'un informe que procedeix i és processat pel filtre de la seua pròpia interioritat. Es converteix en un mitjà per a l'experiència d'uns altres i l'obra en una metàfora d'aquesta relació. D'acord amb Lacy, l'experiència privada ha perdut la seua autenticitat en l'àmbit públic i potser l'art, almenys simbòlicament, pot retornar-la. D'altra banda trobaríem dins d'aquest àmbit a l'*artista informador* que variaria en les seues línies d'actuació segons la seua intencionalitat. Des d'aquells que merament reflecteixen allò que existeix sense assignar-hi cap valor, passant per aquells que informen tot exercint una selecció més conscient de la informació i finalment els que es comprometen amb un públic no solament per informar-lo, sinó també per persuadir-lo. Hem de tenir en compte, que informar implica doncs una selecció conscient, encara que no necessàriament una anàlisi de la informació.

Dins de l'àmbit públic parlaríem de l'artista analista, aquelles persones que comencen a analitzar situacions socials a través de la seua pràctica artística, i assumeixen habilitats que normalment estan més vinculades al treball de les ciències socials, del periodisme d'investigació o de la filosofia. Algunes obres es materialitzen amb un ús major del text verbal en l'obra, i qüestionen les convencions de bellesa. Finalment trobaríem l'artista com a activista que contextualitza la pràctica artística en situacions locals, nacionals o globals, i el públic es converteix en participant actiu. Els artistes són catalitzadors per al canvi, i es posicionen com a ciutadans activistes diametralment oposats a les pràctiques estètiques de l'artista individualista i aïllat<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Blanco, Paloma. "Explorando el terreno". En: AAVV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Edicions Universitat de Salamanca, 2000. Pàgines 33, 34 i 35.

Considerem que la fluctuació entre aquestes pràctiques ens permet actuar en tots els fronts, i que aquesta inclusió en una obra d'art més completa accepta la part d'investigació antropològica sense rebutjar la part estètica dins de l'obra d'art. La importància radica en la idea, i les formes d'actuar només en faciliten la representació. L'art ha d'aprendre tàctiques completament noves i definir el saber com col·laborar, com desenvolupar públics específics i de múltiples estrats, com creuar cap a altres disciplines, com triar emplaçaments que ressonen amb un significat públic i com aclarir el simbolisme visual i del procés a gent no educada en l'art.

El nostre discurs converteix el públic en part fonamental per a completar l'obra d'art i considera els processos de l'emissor i del receptor indissolubles i barrejats perquè la transmissió del missatge siga efectiva. El que ens interessa ara no és simplement la composició o la identitat del públic sinó fins a quin grau la seua participació forma i informa l'obra d'art, idea aquesta que iniciaria la noció d'interactivitat. Açò es relacionaria directament amb el nostre interès a analitzar com afecten els fenòmens de desaparició de l'autoria individual en l'obra artística.

En aquesta primera part hem tractat la línia genealògica que arrancava de l'art públic i derivava a través d'una concepció de l'espacialitat que cada vegada es fa més complexa i multidimensional. Arribem doncs a la segona línia genealògica que prendrà finalment en consideració l'art com a element fundador d'una esfera pública d'oposició, amb una visió activista de la cultura. Aquest conjunt de pràctiques van suposar un clar desafiament als paradigmes establerts del modernisme: estaríem parlant de temes tals com la concepció de la figura de l'artista com a geni aïllat, lliure i autosuficient, independent de la resta de la societat, de la visió de l'art definit en funció de la seua autonomia i autosuficiència, un art amb una orientació no-relacional, no-interactiva, no-participativa, on el concepte de públic queda reduït al mer observador-espectador d'objectes mercantilitzables.

Està a l'ordre del dia la reflexió sobre la complicada discussió d'on situar a l'art públic d'oposició, dins o fora del museu o galeria, en espais tancats o en el carrer, etc. És ben coneguda la forta crítica al museu com a cub blanc iniciada a partir dels anys 1970, crítica fonamentada en la concepció que aquest espai innocu no aporta gens a l'obra d'art. Segons on ens vulguem situar i sent conscients dels valors que



vulguem atribuir a les nostres obres, caldria fer-se la pregunta directa de saber com realment pot un museu com a institució obrir-se a uns discursos que no siguin hegemònics i a més, assumir la difícil tasca de no mercantilitzar-los. És clara la proposta que prenem com a exemple per a tractar aquest tema com seria la del Museu Reina Sofia de Madrid, amb el seu director, Manuel Borja-Villel<sup>2</sup> al capdavant on proposen alternatives a aquestes discussions. Com comentava Jose Luis Brea:

“[...] procedir d’urgència a un desmantellament sistemàtic de la idea moderna de museu, i mostrar com és d’inevitable el seu fracàs quant a ideal regulador, per a partir d’això desemmascarar-ne el funcionament efectiu com un pur mecanisme legitimador de l’estat de coses existent, un estat de coses caracteritzat per l’absorció plena del sistema de l’art per la indústria cultural en la seua contemporània forma espectacle. [...]”<sup>3</sup>

Un artista o grup d’artistes pot triar rebutjar de pla la seua inserció en el marc institucional artístic i per contra treballar directament i exclusiva sobre el terreny, però no evitarà que una institució cultural o museu pugui oferir activitats o programes per a la seua comunitat i tampoc evitarà que el discurs institucional de la cultura tinga una força terrible de penetració social, fins i tot en el seu propi entorn extrainstitucional pel que considerem important la possibilitat de treballar en ambdues cares de la moneda, sempre que la intencionalitat del discurs no canvie en veure’s integrada en aquest marc. Aquest camí comprèn un perill, i és que en la pròpia obstinació de forçar la radicalització del marc institucional com un marc democràtic, podríem oblidar que si bé és rellevant atallar les formes d’exclusió antidemocràtiques en el si institucional, encara ho és més la jerarquització que el model institucional de la cultura imposa *cap a fora*, tot sancionant què es considera culturalment rellevant i quins tipus de debats socials són acceptables i en quins termes. Aquest esbós de qüestions ens serveix per a remetre’ns a de nou a la qüestió de la complexitat social i de l’espai polític contemporani.

En l’actualitat ens trobem davant una crisi no conjuntural, sinó sistèmica, on necessitem un nou canvi de paradigma. Pot ser que *privat* i *públic* com a juxtaposició haja perdut el seu sentit i que la idea d’*allò comú*, haja de prendre força com a nova via, com alguna cosa que es comparteix i dota la relacions socials de sentit. En

<sup>2</sup> Període de direcció des de l’any 2008 fins a l’actualitat.

<sup>3</sup> Brea, José Luis. “El museo contemporáneo y la esfera pública”. En: <http://aleph-arts.org/pens/public.html>

aquesta direcció considerem la poca necessitat de museus que es basen en un poder colonial o polític, qüestió que respon a un model antic, sinó que caldria, tal vegada, centrar els nostres esforços a atribuir com a valors nous conceptes. Estaríem parlant de considerar per exemple al coneixement com allò que fa important les pràctiques artístiques, així com a les institucions culturals. Per a crear, d'aquesta manera, comunitat, coneixement i educació. Totes aquestes qüestions no creen beneficis econòmics a curt-mitjà termini, per la qual cosa entren en crisi amb facilitat. Hauríem de centrar-nos a oposar-nos, a no deixar que la poca valoració per la seua rendibilitat econòmica de qüestions tan importants continuen avançant en la precarització intel·lectual creixent en la qual estem immersos. Les institucions han oblidat que precisament aquestes qüestions són les que les feia importants. Més que solucions basades en el restabliment d'un mapa reductiu de binarismes, en termes d'oposició o complementarietat: dins/fora de la institució, teoria/pràctica, acció directa/pràctiques representacionals, etc., el que necessitem és amb tota probabilitat superar divisions i exclusions, no mitjançant la paraula o el voluntarisme, sinó mitjançant l'acció política articulada, que coordine voluntats i també establisca vincles entre aspiracions emancipatòries en tots els ordres, vincles que en cap manera aspiren a reproduir el consens i la pacificació social, sinó que, contràriament, contribuïsquen a l'articulació del conflicte i de l'antagonisme, fins i tot en el si dels mateixos moviments i projectes emancipatoris. Com no pocs han afirmat, l'extensió de les noves maneres d'explotació comporta així mateix noves contradiccions socials i noves potencialitats de subversió emancipatòria.<sup>4</sup>

Com a alternatives a les qüestions que ací plantegem presentem aquest treball, amb la necessitat de conformar nous relats que determinen la seua relació amb els públics a qui enfoquen. Considerem que els relats de camp expandit són necessaris, on l'espectador completa la comunicació. Això és el que Rosalind Krauss va definir després de considerar la naturalesa política de tot espai i de tota intervenció projectada sobre aquest. Aquesta qüestió portaria una definició d'allò local, estructura de relació amb l'altre, en base a una història de l'art no lineal que aniria d'allò local a allò global.

Parlaríem d'una cartografia coral on u parla, i aprèn no solament quan parla

---

<sup>4</sup> Expósito, Marcelo. "Vivir en un tiempo y un lugar (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas". En: AAVV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Edicions Universitat de Salamanca, 2000. Pàgina 224.

sinó també quan escolta. Una obra d'art no canònica. Això és un exemple per a crear un relat on no és important l'objecte generat. La importància radica en el relat mateix, construït com un relat plural amb una estructura horitzontal, no jerarquizada, que deixa fóra altres estructures que impliquen que uns saben i uns altres no saben, conceptes que integrarem en el nostre discurs tot procurant no ser víctimes de l'idealisme i la ingenuïtat, que s'uneixen a la mala salut d'un espai públic usurpat, demonitzat i utilitzat amb finalitats privades o estatals. L'artista, no és un *creador social* com es va arrogar Richard Serra, ni un mer espill passiu d'aquesta, sinó un membre de la comunitat que no pot aïllar-se de les condicions de l'espai que habita, ni ha d'eludir les responsabilitats ètiques i polítiques que implica la seua posició en aquest espai. No obstant això, fins i tot la manera contradictòria en què va prendre una posició crítica ha produït reaccions que van des de la perplexitat i l'escàndol a la violència. Va parar esment al procés i la divisió del treball, a la tendència de l'art a adaptar-se a les condicions de consum i a la falsa separació entre les esferes pública i privada en la producció i recepció de l'art. Va conscienciar tota una generació del valor *site specific* de l'obra, quan va afirmar en la polèmica Tilted Arc "Moure l'obra és destruir-la".<sup>5</sup> L'*especificitat espacial* va cobrar una nova dimensió. Aquesta passió i eloqüència no va convèncer els seus adversaris però gràcies a això, sí que vam poder començar a percebre l'especificitat espacial referida abans que res a un lloc públic particular. El material de l'obra, l'escala i la forma no només intersequen amb les característiques formals del seu entorn, sinó que també es creuen amb els desitjos i principis d'un públic molt diferent d'aquell que es commocionava i aprenia de l'art radical de finalitats dels 60.<sup>6</sup> La condició material real de l'art modern, emmascarada després de la seua pretensió d'universalitat, era la d'un bé de luxe enormement especialitzat. La crítica d'aquests artistes a la desintegració de la cultura en objectes de consum va ser fragmentària i provisional i les seues conseqüències limitades. El que hui queda d'aquesta crítica és, d'una banda una història que no ha de perdre's, i d'altra banda, unes pràctiques que lluiten per sobreviure en un món de l'art més centrat que mai en el valor comercial. La terminologia de tipus marxista que va utilitzar l'artista conceptual francès Daniel Buren, el va situar en una tradició política molt diferent a la dels seus col·legues nord-americans, i sent el més sistemàtic en l'anàlisi de l'art en relació a la seua base ideològica i econòmica va concloure que els canvis

---

<sup>5</sup> Frase pronunciada per Serra als Tribunals de Justícia consultada. En: Guasch, Ana María. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal, 2005. Pàgina 11.

<sup>6</sup> Crimp, Douglas. "La redefinición de la especificidad espacial" (1993). En: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de representación*. Akal, Arte Contemporáneo, Madrid, 2005. Pàgina 147.

de l'art han de ser *bàsics*, no *formals*. Davant el fet que una intervenció pugui ser interpretada com a lloc d'acció política, i davant la topada amb les contradiccions de la realitat mateixa correm el risc de desvetllar la vertadera especificitat del lloc, la seua especificitat política.

### **1.1.1 El punt de vista marxista. Burguesia i proletariat. Conceptes antagònics en l'esfera pública**

En referència a la posició dels i les artistes les pràctiques dels quals s'insereixen en els conflictes en l'esfera pública, Martha Rosler tractava explícitament la polèmica sobre la representació i afirmava la possibilitat d'una *representació participativa* enfront de les normes de representació dominants de l'humanisme liberal que emmascaren l'explotació simbòlica i material de la misèria del subjecte subordinat. Més tard, Brian Holmes va parlar d'una paradoxal *representació directa* per a referir-se al treball de realització d'imatges polítiques mitjançant una manera de producció basat en principis col·laboratius. És ben sabut que la complexitat del món actual, l'heterogeneïtat de l'espai polític i la fragmentació de l'esfera pública, fan molt difícil considerar que cap pràctica artística crítica es done en alguns d'aquests processos en un estat *pur*, o que les seues pretensions d'eficàcia o rendibilitat siguin considerades com vàlides. L'única cosa que es pot pressuposar d'aquestes pràctiques artístiques crítiques és que tenen efectes complexos i fins i tot contradictoris en la seua intervenció en l'esfera pública. Valorar-los en les seues dimensions justes és, consegüentment, una altra tasca ineludible i amb especificitat política.

L'esfera pública és un concepte extremadament fluid i amb un pes històric important, que dificulta la resolució de saber en què consisteix el seu valor d'ús.

“L'ús dels termes *públic* i *esfera pública* delata una diversitat de sentits en pugna. Aquests deriven de fases històriques diverses i, quan són aplicats simultàniament a les condicions actuals de la societat industrial avançada i a l'estat del benestar, es produeix una combinació opaca”.<sup>7</sup>

En aquest sentit Habermas es refereix al que ell entén per esfera pública com

---

<sup>7</sup> Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. GG, Barcelona, 2011. Pàgina 25.

quelcom que no és possible d'arrancar de la inconfusible evolució històrica de la societat burgesa eixida de l'alta Edat Mitjana europea, i no és possible, amb generalitzacions ideals, traslladar-la a constel·lacions formalment indiferents respecte de la varietat de situacions històriques. Habermas parla de l'esfera pública burgesa com quelcom que es troba ancorat a les característiques formals de la comunicació. La debilitat que caracteritza la pràctica totalitat de les formes de l'esfera pública burgesa deriva d'aquesta contradicció: del fet que l'esfera pública burgesa exclou interessos vitals substancials, i no obstant açò pretén representar a la totalitat. Si analitzem les característiques d'aquesta esfera pública ens adonem que no és possible d'unificar, sinó que es tracta d'un conglomerat d'esferes individuals que es relacionen en abstracte. Es tractaria de la televisió, la premsa, les associacions i partits polítics, el parlament, l'exèrcit, l'ensenyament públic, l'església, els grups empresarials o la indústria. Aquests conceptes estan connectats només en aparença a un concepte general d'esfera pública i responen a interessos específics continguts en cada esfera, especialment pels interessos organitzats des del sector productiu. La burgesia revolucionària va intentar fondre tota la societat en una unitat a través del concepte d'opinió pública, però açò es va quedar en mer projecte perquè, en realitat, no es va exposar en termes polítics, la qual cosa forçava la unitat de la societat era l'abstracció del valor fundat en la producció de mercaderies. Per açò mai s'ha provat en quina mesura l'esfera pública manté unida la societat, però sembla meritori que la societat pugui fundar-se sobre altres normes que les de l'intercanvi de mercaderies i la propietat privada.

L'esfera pública clàssica la sintetitzarien l'estat i el parlament, profundament decadents per la pressió exercida pels interessos i estructures del capital. La imatge de l'esfera pública encobreix la vertadera estructura social de producció i, abans que res, la història del desenvolupament de les seues institucions individuals. Es tracta, al cap i a la fi d'un concepte tremendament ambigu en intentar aplicar-hi definicions. Aquesta ambigüitat té l'origen en l'estructura interna i en la funció històrica d'aquesta esfera pública. El fet que les masses s'orienten necessàriament d'acord amb un horitzó públic de l'experiència no introdueix cap millora en l'esfera pública com a mer sistema de normes. Es tracta de l'única expressió que relaciona tots els membres *privats* de la societat i integra els seus trets més socialitzats. L'alternança entre una visió idealitzada i una altra crítica de l'esfera pública no té un resultat dialèctic sinó ambivalent: unes vegades l'esfera pública es representa com quelcom que es pot

utilitzar i unes altres no. El que cal fer és investigar simultàniament la història ideal de l'esfera pública i la història decadent, per posar en evidència que ambdues estan sostingudes sobre mecanismes idèntics, superar així les formes i evitar caure en errors que priven el públic de la seua característica principal, tot convertint-se en un terme exclusivament formal i ressonant.

L'esfera pública burgesa va sorgir en la Il·lustració en guanyar amb Kant el rang de principi transcendental que és, el principi de mediació entre la política i la moral. L'esfera pública és, segons Kant, el principi de l'ordre legal i, al mateix temps, un mètode d'esclariment. El principi de "que únicament la raó té poder", i que aquesta seria el resultat d'un esforç comú de comunicació de les idees dels membres qualificats de la societat, ha sigut un punt cardinal de l'emancipació del pensament polític burgès des de Descartes.<sup>8</sup>

L'esfera pública, com el mitjà que du a terme la tasca d'aquesta mediació col·lectiva, està inspirada en el model de la república dels savis. D'aquesta manera, Kant exclou de la política i de l'esfera pública tots aquells sectors de la població que no participen de la política burgesa perquè no poden fer front a aquesta participació. El que per a Kant era estrictament una fi en si, per a la societat burgesa real era un mitjà. L'esfera pública ampliava la perspectiva d'apropiació per a tots els sectors capitalistes. Mentre el filòsof separava esfera pública i realitat burgesa, la pràctica burgesa va procedir al revés entrant en contacte amb el món amb la venda de les seues mercaderies sense tenir una experiència real del mateix. Aquesta experiència limitada difereix del control polític i econòmic de la societat burgesa, que es projecta al món sencer. Marx va analitzar els fonaments de la política burgesa clàssica en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. La infraestructura històrica de l'esfera pública burgesa també determina totes les esferes públiques postburgeses posteriors, en aquestes s'albira la intenció de relacionar les pròpies experiències amb les formes de poder mundial com el colonialisme, l'imperialisme, les associacions econòmiques i monetàries, etc.

Alexander Kluge i Oskar Negt categoritzen el concepte d'esfera pública proletària, que posseïa l'interès d'experiència totalment diferent al de l'esfera pública burgesa. Ens sembla especialment interessant la definició del terme *Öffentlichkeit* de

---

<sup>8</sup> Habermas, Jürgen. "Publicidad burgesa: idea e ideología". En: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. GG, Barcelona, 2011. Pàgina 124 i següents.

Kluge:

“[...] designa una esfera pública que conté experiència, una esfera pública substantiva que és moral, amb consciència. És això el que volem expressar. Öffentlichkeit és un fenomen oposat a allò privat. Tot el que no és privat és Öffentlichkeit o públic. L'esfera pública és una sort de mercat on es poden expressar valors (no en un sentit econòmic, sinó moral o polític), el que puc dir i el que mai podré dir perquè m'avergonyisc. És per tant un signe de confiança en un mateix. Si crec que puc fer-me entendre en un col·lectiu, aleshores és públic. Si no crec que puga fer comprensibles per a altres persones els meus sentiments o experiències, aleshores és íntim. D'ací la tirania de la intimitat: no poder expressar-me públicament [...]”<sup>9</sup>

Els dos autors van estudiar les iniciatives reals de l'esfera pública proletària com argumentació per a finalment indagar en les condicions per al sorgiment de la contra-esfera pública en les tendències contradictòries emergents en les societats del capitalisme avançat i són conscients que conceptes com *experiència proletària* i *esfera pública proletària* corren el risc de ser reduïts a esquemes idealistes. En aquest sentit Jürgen Habermas va parlar amb molta més cautela *d'una variant de l'esfera pública plebea que ha estat reprimida en el procés històric*. Durant més dels últims cinquanta anys l'adjectiu *burgès* ha sigut devaluat repetidament, encara que no és possible eliminar-lo en la mesura que la façana de legitimació creada per la burgesia revolucionària determina encara formes decadents postburgeses de l'esfera pública. El concepte *proletari* no és menys ambigu que *burgès*, encara que històricament té una posició estratègica lligada a l'emancipació de la classe obrera. Kluge i Negt van adoptar aquest concepte per aquesta raó històrica, per la pròpia especificitat del concepte que es resisteix a ser subordinada a l'espectre simbòlic i actualment no és susceptible de ser absorbit pel discurs dominant i per considerar-ho perfectament adaptat al concepte de *esfera pública crítica*. Pensem que la paraula proletari ha adoptat un sentit restringit i certament anacrònic. El concepte d'esfera pública proletària no és exclusivament de la seua invenció. Ja que ha sigut usat de diverses formes en la història del moviment obrer, encara que sovint de manera molt poc concreta. El concepte es torna mal·leable a l'anàlisi històrica (perquè és apte per a abastar moments històrics completament heterogenis) i resulta una mica imprecís.

---

<sup>9</sup> Kluge entrevistat per Stuart Liebman en *On new German cinema, art, enlightenment, and the public sphere*. Pàgina 41.

Aclarim que no volem reemplaçar, per una decisió individual, conceptes clau desenvolupats històricament, pensem en *allò comú* com un nou canvi de paradigma. Eixirem de la juxtaposició de termes històrica per a trobar un espai de diàleg i de resistència real en el món contemporani.

### **1.1.2 La imaginació com a aprenentatge**

Essent un terme d'encunyació recent, allò imaginari, o amb major precisió, la seua apreciació explícita en la vida col·lectiva, es valora l'impressionant abast en totes les seues manifestacions com a aparell conceptual i metodològic desenvolupat per diferents disciplines.<sup>10</sup> Ens centrarem en aquest punt en la seua dimensió instituent, aquesta de la qual emergeixen la creativitat i el canvi social. Amb això, pretenem parlar de l'educació horitzontal, enllaçada amb la idea que hem desenvolupat des del punt anterior d'*allò comú*. Exposarem aquest tema com a inici al capítol que escometrem posteriorment al voltant de la potencialitat de l'art en la seua faceta comunicativa per a construir un imaginari social crític. Si alguna cosa caracteritza el camp de les belles arts és en la formació de persones creatives que en si ja és un punt que difereix dels models educatius tradicionals. Volem nomenar el model d'educació horitzontal com un model d'aprenentatge que pretén ser una espècie de receptivitat i obertura a altri, una propensió íntima a l'escolta i al diàleg, a la inclusió del proïsme i la tolerància. Tot considerant aquesta actitud mental perquè resulte imprescindible en un diàleg autèntic perquè resulta impossible que el diàleg ocòrrega sense una obertura a l'altre, convicció aquesta que parteix de la psique que l'altre val i pot aportar-nos alguna cosa. En la filosofia del segle XX hi ha hagut autors que han concebut la societat i l'ésser humà com naturalment horitzontals com seria el cas dels pensadors dialògics com Martin Buber o Franz Rosenzweig, els existencialistes com Gabriel Marcel o Karl Jaspers o els personalistes com Mounier. L'escola, compleix un important paper en l'aprenentatge de l'horitzontalitat i és a través de l'educació on conscient o inconscientment socialitzem mecanismes d'autoritarisme moltes vegades extremadament subtils.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Som conscients de la convergència d'estudis provinents de la filosofia, la història, la psicologia, l'antropologia o la sociologia que no desenvoluparem en aquest treball i deixarem aquest front obert a una futura investigació doctoral.

<sup>11</sup> Freire, P. *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid, 1992.



L'ambient de l'aprenentatge, es caracteritza per estar en un nivell d'orientació. En aquest punt, les TIC també exerceixen un paper fonamental en els processos d'aprenentatge de diversos tipus; en farem referència en punts posteriors. Les TIC, assumides des del seu potencial pedagògic i no com un instrument mancat de sentit, permet que es donen transformacions significatives a l'aula i fora d'aquesta. Permeten els estudiants accionar en la societat amb les eines suficients per a assumir un rol més protagonista. En traslladar-se aquest mateix esquema a la comprensió del present, l'ensenyament de la història a l'escola podria contribuir a la construcció d'imaginari socials en els quals la iniquitat social es naturalitza. Es tracta, de quelcom que ocorre sobre diferents factors i que requereix ser corregit si l'ensenyament de la història s'albira des d'un horitzó moral, més complex, ric i crític.

Tot això contribueix a generar fórmules d'educar en l'imaginari per a generar experiència autèntica. La imaginació es torna allò versemblant que ocupa un lloc en el temps, sinó continu, sí precís. Com ja plantejara Nietzsche i desenvolupara Derrida, sota cada concepte, imatge o idea batega una metàfora, que a voltes s'ha oblidat del que és. I aqueix oblit, és el que paradoxalment dóna consistència als nostres coneixements, als nostres conceptes i idees. La metàfora és així a l'imaginari col·lectiu el que el lapsus o el símptoma és a l'inconscient o a l'imaginari. Mitjançant aquesta ix a la llum allò no dit del dir, allò no sabut del saber: el seu ancoratge imaginari. És a dir, que a partir d'una anàlisi metafòrica podem indagar la dimensió instituïda de l'imaginari per a bussejar en els seus pre-supòsits i les seues pre-concepcions. El futur al qual ara ens percebem lligats no deixa de ser un lloc, tan lloc com abans era el passat. Per exemple els moviments de rebel·lia enfront de polítiques que porten a un futur al qual no es vol anar, com certs sectors del moviment antiglobalització (per cert, aquesta del *futur global*, el futur com un globus és potser una altra de les últimes metàfores) o el de certes cultures o moviments que hui es reorienten a *llaurar el passat* per a conrear-hi els fruits que *el camí cap a la modernitat* ha promès tant com ha frustrat. La inversió de metàfores permet així detectar, i promoure, canvis profunds en l'imaginari. La lluita pel poder és, en bona mesura, una lluita per imposar les metàfores. Friccions que analitzarem a continuació a partir d'una anàlisi social en relació a les noves tecnologies. Allò metafòric es converteix en un habitant sorprenent de l'imaginari, partícip en el joc de construcció de camins a un món possible.

La capacitat de la imaginació per a organitzar les experiències individuals dels éssers humans queda oculta darrere de les estructures d'organització de la consciència i dels estereotips creats per la indústria de la cultura. Dins d'aquesta el component temporal es converteix en fonamental per a quantificar el procés de producció, i ací és on la pròpia imaginació és inoperant, ja que el temps lineal és aliè als mecanismes temporals de la pròpia imaginació que va en un sentit transversal al temps de treball. Per a Kluge i Negt el punt de sutura entre aquestes existeix, però no com a espai o temps o activitat lògica, sinó com una coexistència impossible on els punts de contacte col·lideixen. És en aquestes col·lisions on les indústries, en particular les de la consciència i de la programació, tracten de desenvolupar tècniques per a recuperar la matèria primera de la imaginació sota una forma domesticada.

L'espai del comú seria la imaginació, la *heterotopia* plantejada per Foucault, el vaixell que navega a la deriva i porta els somnis de les civilitzacions que no s'esgoten. La necessitat de manifestacions massives, de proximitat física d'actes simbòlics col·lectius en els quals s'expressa el nivell de socialització (cooperació, solidaritat, protecció recíproca) aconseguit en el procés de producció. Però aquesta imaginació pot actuar en un sentit tant emancipatori com reaccionari. Això delimita la producció de treballs *in situ* com una manera de fer on la relació amb el context específic del lloc es torna fonamental en el nostre treball. L'esfera pública és el producte més fonamental que existeix. És, en termes de comunitat, del que tinc en comú amb altres persones, la base dels processos de canvi social. L'esfera pública es genera des de tots els àmbits de la vida, per tant també des de l'art, i es converteix en l'exigència legítima d'oposició als processos de privatització. És tan important produir esfera pública com ho és produir política, afecte, resistència, protesta, etc.

### **1.1.3 Frontera política, por pública**

El mite de la frontera ha estat sempre lligat al de la seua ampliació, superació i expansió. Actualment les fronteres se'ns mostren com el laboratori de les noves tecnologies de control, les noves fronteres postmodernes o postnacionals es converteixen en els filats d'un nou sistema d'apartheid a escala mundial. És en aquest punt on enllaçarem les primeres qüestions plantejades amb l'apartat següent d'aquest projecte que es relaciona més directament amb el control com a component inserit i

assimilat en els sistemes socials de producció. Pel que considerarem aquest subapartat com una transició i presa de contacte amb alguns dels conceptes que seran desenvolupats més àmpliament en el capítol següent d'aquest projecte i emfasitzarem en el terme de frontera relacionat amb les noves tecnologies i les relacions o reaccions que hi generen en l'àmbit social.

La frontera per definició és considerada com el trànsit social entre dues cultures, si ho restringirem a l'àmbit polític, el terme es refereix a una regió o franja. L'origen del vocable frontera ve de *front*, un terme militar, que designa la zona de contacte amb una armada enemiga. Aquesta línia sinuosa i fluctuant evoluciona en funció de les relacions de forces presents. A partir del segle XVII, la frontera es torna progressivament una línia definida, límit entre dos estats.

La frontera pren un sentit més polític amb la construcció dels estats-nacions i es recolza llavors en el concepte de frontera natural: el límit d'un territori és tant més llegible i fàcil de controlar quan reposa sobre un obstacle físic. La frontera es torna una línia en el traçat a voltes artificial sobre el terreny. La frontera política consisteix, per tant, en una separació entre dos territoris (dues sobiraniaes en ple exercici), que es materialitza en l'existència d'una discontinuïtat freqüentment representada per una línia. S'enfronten dos sistemes polítics, es tracten d'igual a igual, però els seus funcionaments, les seues maneres d'organització, els seus sistemes jurídics difereixen. Està, així doncs, associada a un sistema de control poderós, més o menys explícit (sistema de defensa, control duaner, etc.), l'objecte primari del qual és el de protegir, però també deixar circular tot filtrant-la, jugant amb l'ambivalència entre els termes de separació i contacte, prevalent un o un altre per damunt segons diferents fases. Considerem les fronteres entitats invisibles i intangibles i respecte això internet i les diverses xarxes de comunicació són l'escenari de noves polítiques frontereres, qüestió que desenvoluparem posteriorment. Resulta irònic que el teló d'acer fóra substituït tan ràpidament per noves fronteres basades en l'ús estratègic de mètodes d'observació moderns i de tecnologies de vigilància sofisticades. D'aquesta manera, contemplem la proliferació de bases de dades immenses, descentralitzades, tals com el Schengen Information System. Es tracta d'un tractat signat per membres de la Unió Europea amb la finalitat de constituir un espai comú de seguretat i control del flux de persones. Aquest estableix una distinció radical entre els habitants dels països signataris que adquireixen una llibertat de moviments total, enfront dels d'altres

països, especialment de països en desenvolupament o d'Europa de l'est. El tractat inclou acords més estrictes d'extradició i lluita contra el terrorisme que obliguen els països riberencs com Espanya o Itàlia a exercir un control major en les seues fronteres. Aquest rigor s'imposa gradualment als països candidats a ingressar a la Unió, com és el cas de Polònia, on es deporten multitud de romanesos i ucraïnesos, que havien estat tolerats fins aleshores. Com afirma Zygmunt Bauman:

“La cosa roïna és que, a més de la inseguretad, és possible que també desapareguen dels carrers les atraccions principals de la vida urbana, com l'espontaneïtat, la flexibilitat, la capacitat per a sorprendre i oferir aventura. El substitut de la inseguretad no és l'èxtasi de la calma, sinó la maledicció de l'avorriment”.<sup>12</sup>

Conceptualment i pràctica, les xarxes d'informació s'han convertit, tant en el camp d'operacions d'un règim la fi del qual és controlar la vida dels individus, com en el vehicle de l'autonomia, de la singularitat i del lliure flux d'idees, d'activitats i, sobretot, de la gent mateix. Aquesta última concepció implica camps i possibilitats noves i, amb això, nous desafiaments polítics, ètics i estètics que prendre en consideració segons Florian Schneider:

- Investigar i atacar els mecanismes de col·laboració transnacional i les xarxes de control i vigilància.
- Explorar noves subjectivitats sorgides de l'encreuament de fronteres.
- Connectar les estratègies artístiques i les intervencions polítiques.
- Assajar i desenvolupar connexions i maneres d'enllaç entre els nous moviments socials i els conflictes, tal com poden ser la lluita de les persones sense papers per romans en els països d'acolliment o la resistència en els països d'origen.
- Debatre i propagar un nou abolicionisme que lluite contra qualsevol noció de frontera.<sup>13</sup>

La frontera és un terme simbòlicament associat al límit, i que es pot construir quotidianament. L'entorn urbà juga en si també un paper important en la delimitació d'espais fronterers per la pròpia característica de l'arquitectura. L'artista Antoni

---

<sup>12</sup> Bauman; Zygmunt. *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Arcadia, Barcelona, 2006. Pàgina 54.

<sup>13</sup> Schneider, Florian. “Hackeando la frontera”. En: AAVV *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Edicions Universitat de Salamanca, 2001. Pàgina 207.

Muntadas ha reflexionat en els seus últims treballs sobre la idea de la por, sobre com es construeix la por i sobretot la por envers d'altri, la noció de frontera i la por a l'estranger.

Aquestes pors es manifestes també en la crisi econòmica, envers el pànic borsari, el canvi climàtic, el terrorisme indiscriminat, les catàstrofes d'origen tecnològic, les noves pandèmies, etc. L'enumeració de les pors contemporànies és creixent i quasi inassolible. L'esperança que s'havia dipositat en l'estat de benestar té cada vegada menys fonament. Els estats substitueixen la seua funció primordial de garantir la seguretat social, econòmica i política dels seus ciutadans per una nova seguretat globalitzada i aliena als individus.<sup>14</sup>

## **1.2 El control com component de l'economia, política i cultura de la societat**

---

El 13 de desembre de 1998 la New York Civil Liberties Union (NYCLU) va donar a conèixer un informe sobre la vigilància de l'espai públic a Nova York titulat *New York City: A Surveillance CameraTown*. El document s'encarregava d'arreplegar les inquietuds envers una nova realitat en auge; la proliferació no regulada de sistemes de videovigilància dins de la ciutat. Incloïa així mateix un significatiu mapa de Manhattan en el qual figuraven les 2.397 càmeres localitzades en l'illa durant el període d'investigació, classificades segons la seua capacitat de moviment. Més enllà de l'indubtable valor intrínsec de l'informe, cal subratllar la seua importància com a palanca de discussió pública. En efecte, la NYCLU va aconseguir amb aquesta publicació el primer dels seus objectius, iniciar un procés de debat al voltant de dos temes fonamentals: la qüestió del dret a la privadesa en l'espai públic i els problemes derivats de la falta de regulació per a la utilització d'aquests dispositius (especialment la propietat, condicions d'ús i distribució de les imatges registrades).

El 10 de desembre de 1996 el grup de teatre The Surveillance Camera Players (SCP) va començar la seua trajectòria amb la representació d'una versió muda d'Ubú Rei d'Alfred Jarry a l'estació de metro de Union Square. No estava dirigida, no obstant això, als transeünts, sinó a una de les càmeres de vigilància. Segons els membres del grup, es tractava d'un gest per als avorrits guàrdies de seguretat de les sales de control. La representació va ser seguida per membres del grup i curiosos a través dels

---

<sup>14</sup> Virilio, Paul. *La administración del miedo*. Pasos perdidos, Barataria, 2012. Pàgines 15 i següents.

monitors del circuit tancat de l'estació, fins que a falta de dues escenes va ser interrompuda per agents de la policia local.<sup>15</sup>

Com hem llegit en l'article d'Isaac Manero el problema de la vigilància és anterior als esdeveniments de l'11-S, però és després d'aquesta data quan l'augment de càmeres de vigilància és major. Aquest increment té molt a veure amb la ferma voluntat de les autoritats locals de promocionar aquest fenomen com una eina fonamental en la lluita contra el crim i el terrorisme (associat al concepte de seguretat) i l'11-S no va fer sinó augmentar aquesta retòrica. Aquesta proliferació i augment progressiu dels sistemes de vigilància per a preservar la seguretat dels ciutadans es va fer visible en el desmesurat augment d'aquestes i altres mecanismes de control estesos ja a la majoria de societats de finals del segle XX.

Els artistes i activistes van augmentar la seua producció creativa enfront d'aquest fenomen, es van succeir innumbrables treballs i exposicions que tractaven el tema. A partir d'aquest punt és on van patir també el costat més negatiu: el control, el control aplicat en la llibertat de les pròpies manifestacions artístiques o sobre les exposicions, llocs de trobada on mostrar i posar en comú visions d'una realitat no-aliena però sí dotada d'una complexitat poc evident. Molts dels treballs realitzats per aquesta generació d'artistes es basaven en l'ús de les de les pròpies càmeres amb les quals ens vigilen per a aconseguir que l'espectador fóra conscient d'aquestes i de la vigilància a la qual està sotmès. D'aquesta forma es pretenien reivindicar unes llibertats que ens pertanyen i que pretenem analitzar en aquest treball reflexiu per a mostrar des d'una estratègia de construcció política, una estratègia de construcció de mecanismes de control.

Hui es multipliquen les notícies relacionades amb l'augment del nombre i de la vigilància de les càmeres que copen les nostres ciutats, on ja no és sorprenent trobar anuncis tals com la persecució d'un policia a si mateix, després de confondre's amb un lladre en una escena que bé podria haver eixit d'un relat de Chesterton.<sup>16</sup> Pel que sembla un agent de qui no ha transcendit el nom, es va perseguir a si mateix durant 20 minuts, després que l'operador de càmera l'avisara per ràdio que en les proximitats hi havia un individu que *actuava sospitosament*. En realitat, l'operador de càmera de la policia de Sussex, a Anglaterra, estava veient en pantalla al policia de

<sup>15</sup> Marrero, Isaac. *Estrechamente vigilados*. La vanguardia digital. Octubre 28, 2005.

<sup>16</sup> Podem trobar més informació en: [http://es.wikipedia.org/wiki/G.\\_K.\\_Chesterton](http://es.wikipedia.org/wiki/G._K._Chesterton)

paisà que, efectivament, actuava sospitosament i que les seues característiques més notables era que era ràpid i esmunyedís i que ja l'havia vist el mes passat. Com ben i sortosament va comentar un portaveu de la policia de Sussex entre riures: “La policia és un assumpte seriós, encara que de tant en tant tenim moments de felicitat alleujament”.<sup>17</sup> Pensem que perquè la *cultura de la seguretat* no quede reduïda a una visió de mera estadística policial, cal integrar açò entre el conjunt de drets que en condicionen la realització, drets bàsics com el treball, l'educació, l'habitatge, la salut o la comunicació.

Hem de considerar que aquests processos funcionen sota la premissa de la por. L'ésser humà tem tot allò que no coneix i sota aquesta inferència es manifesta l'èxit rotund dels sistemes de vigilància actuals en una societat que els assimila i acull com un *salvador*, una seguretat davant allò *aliè*. Aquesta és una estructura que es va edificar en les colònies, on la diferència colonial actuava convertint les diferències en valors i establia una jerarquia entre els éssers humans ontològicament i epistèmica. Ontològicament es pressuposa que hi ha éssers humans inferiors. Epistèmicament se suposa que els éssers humans inferiors són deficients tant racionalment com estètica. Aquest pas va ser fonamental per a la constitució legal i filosòfica de la modernitat/colonialitat i el principi de la raó es mantindria al llarg dels segles, tot canviant la terminologia de bàrbars a primitius, de primitius a comunistes, de comunistes a terroristes.

La funció que exerceix el poder necessita d'una societat que se senta temerosa i vulnerable per mantenir així la gent submisa i insegura per a consolidar l'eficàcia d'aquest propi poder. Les forces de l'ordre tant públiques com privades s'exerceixen amb un únic objectiu que a dia de hui la societat ha assimilat com a prioritari i és el de garantir la seguretat coste el que coste, cosa que mai es podrà aconseguir i que per tant, ens porta a un augment malaltís, continu i desmesurat del control i la vigilància instaurat en la nostra quotidianitat. No per això cal deixar de costat i oblidar que la manifestació del poder és cada vegada menys visible i precisament per aquesta raó és difícil de conèixer, diferenciar i resistir.

“[...] Nosaltres podríem profetitzar que, si res la refrena o la domina, la nostra globalització negativa –i la manera alternativa de desproveir de seguretat

---

<sup>17</sup> En: <http://blogs.republica.com/republica-insolita/2012/02/08/policia-cctv/> (Consultat el 9 de febrer de 2012 a les 19.34 h).

als qui són lliures i d'oferir seguretat en forma de llibertat– fa ineludible la catàstrofe. [...] L'únic començament prometedor per a una teràpia contra la por que creix i, en última instància, ens incapacita és veure-hi més enllà, fins al més profund de les seues arrels, perquè l'única manera prometedora de continuar aquesta teràpia passa per enfrontar-se a la tasca d'arrancar aqueixes arrels [...]”.<sup>18</sup>

La pregunta que cal realitzar-nos partiria de qüestionar-nos quin és el problema d'aquest sistema. La nostra societat parlamentària està afeblida per les elits sobre les quals repetidament recau el poder. El mètode escollit ha sigut el de crear institucions supranacionals mancades de tot caràcter democràtic. Aquestes institucions estan encarnades tant en la pell d'estats macroestatals (com la UE i totes les seues institucions) o bé en *institucions internacionals* com l'FMI (Fons Monetari Internacional), el BM (Banc Mundial), l'OMC (Organització Mundial del Comerç), o l'ONU (Organització de les Nacions Unides). Cal ressaltar amb èmfasi, que cap d'aquestes organitzacions té un caràcter democràtic. Aquesta doctrina es coneix com el consens de Washington i persegueix apartar els ciutadans del poder encara que per això calga recórrer a emprar una doctrina de lliure mercat, d'agre autoritarisme per a desmantellar els serveis públics. Les parts implicades en aquest procés de transformació inclouen el poder polític (encarnat en el govern) i el poder econòmic (encarnat per les empreses). La suma dels sindicats sota estricte control polític fa recordar un tipus de corporativisme el model del qual es refereix a un estat policial governat sota una aliança de les tres majors fonts de poder d'una societat -el govern, les empreses, i els sindicats- tots col·laborant per a sotmetre la població i mantenir l'ordre.<sup>19</sup>

Foucault havia centrat la seua anàlisi en institucions que es caracteritzaven per ser llocs als quals els subjectes es veien obligats a ingressar i impeditos a eixir per cert temps. Institucions en les quals, més enllà dels objectius explícits -brindar coneixements, cuidar la salut, proporcionar ocupació-, el que es pretenia era disciplinar els individus de manera que pogueren resultar útils al sistema. A través de dispositius en els quals s'atenia a la individuació al mateix temps que a la inclusió

<sup>18</sup> Bauman, Zygmunt. Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores. Paidós, Barcelona. 2007. Páginas 227 y 228.

<sup>19</sup> Alcántara, Jose. *Sociedad de control*. Indianopedia. En: [http://lasindias.net/indianopedia/Sociedad\\_de\\_control](http://lasindias.net/indianopedia/Sociedad_de_control) (Consultat el 19 de desembre de 2010 a les 11.44 h).



d'aqueixos individus en àmbits massius, es formaven subjectes forts però dòcils i obedients. Si bé cadascuna d'aquestes institucions operava d'una manera semblant, el pas d'una a una altra implicava sempre un començament des de zero. Per a Deleuze, els temps de la societat disciplinària, estan acabant però hem d'analitzar amb *summa cura cap* a on es dirigeixen les nostres passes en el futur.

A diferència d'allò que succeïa en la societat disciplinària, les societats actuals de control no se centren a impossibilitar l'eixida dels individus sinó tot el contrari. La importància radica a obstaculitzar l'entrada. Actualment no se'ns confina en cap lloc, però som permanentment ubicables i *aconsellats* en les nostres actuacions en la vida quotidiana.<sup>20</sup>

La clau està en l'ús que es fa de la tecnologia, en com se n'articula la regulació i les possibilitats. Allò habitual és que es legisle de forma ultrarestrictiva, es veu en molt poques ocasions una reforma legal que salvaguarde els nostres drets. Aquest és el cas de les últimes reformes relacionades amb l'ús i gestió de dades en internet com la llei Sinde o el recent tancament del portal Megaupload. El gran poder que ostenten les grans companyies de programari com per exemple Google, que posseeix el privilegi de rastrejar informació en temps real sobre qualsevol cosa; ja siga mercat, idees polítiques predominants dins de la societat, o rastreig sobre fotografies on els seus algorismes poden fins i tot definir objectes mitjançant informació incompleta, les posa en una situació privilegiada que les col·loca per sobre de la democràcia perquè són les propietàries de la informació. Aquestes decideixen que hi fan, poden deixar la informació lliure, poden manipular-la, o simplement usar-la. En definitiva posseeixen la informació. En aquests moments tenen un mapa exacte i en temps real de la societat del món tecnificat com per exemple la vinculació entre tu i el teu telèfon mòbil. Tenen la possibilitat de controlar la societat, ja que és la informació, la que atorga el poder. A l'igual ocorre amb les dades obtingudes mitjançant els satèl·lits, qüestió sobre la qual poca informació manegem. Aquest seria per exemple el cas del programa eixit a la llum Echelon, que és considerada la major xarxa d'espionatge i anàlisi per a interceptar comunicacions electròniques de la història. Controlada per la comunitat UKSA (Estats Units, Regne Unit, Canadà, Austràlia, i Nova Zelanda), Echelon pot capturar comunicacions per ràdio i satèl·lit, telefonades, faxes i adreces electròniques en quasi tothom i inclou anàlisi automàtica i classificació de les intercepcions.

---

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles. *Sociedades de control*. En: <http://aquileana.wordpress.com/2009/08/10/gilles-deleuze-sociedades-de-control-2/> (Consultat el 19 de desembre de 2010 a les 12.43 h).

S'estima que Echelon intercepta més de tres mil milions de comunicacions cada dia.<sup>21</sup>

Hui ocorre un canvi real en la conducta de la societat davant aquests poders repressius després del qüestionament de la difícil pervivència d'un sistema econòmic basat en la sobreexplotació d'un món finit, l'homogeneïtzació de la diversitat o la violació de drets universals per part de les grans estructures de poder. Ací és on podem indagar sobre els nous apoderaments polítics que situarien en l'opinió pública els últims reclams d'emancipació ciutadana com podrien ser ordenats cronològicament en: l'Argentina del 2001, la primavera àrab, els indignats del 15M, la resistència ciutadana grega davant el dèficit del país, les manifestacions de Londres, les revoltes estudiantils a Xile o els moviments indígenes de Llatinoamèrica des de Chiapas fins a la Patagònia xilena en els anys del principi de la dècada del 2010. Aquests només són alguns dels reclams esdevinguts durant l'última dècada, on trobem els anomenats espai-temps de Deleuze. El sistema, per més que s'esforce per tenir-ho tot sota control, no ho aconsegueix. Sempre hi ha orificis per on es produeix una fuga, una fugida. Aquests són els fluxos que posen en perill l'estabilitat d'un sistema que pretén bloquejar el desig, on es puga construir o obrir-se pas allò inesperat, l'esdeveniment. Es tracta a obrir possibilitats a un exercici creador de la potència.

En una entrevista realitzada per Toni Negri, Deleuze sosté:

“En *Mil mesetas* se suggerien moltes orientacions, però les principals serien aquestes tres: en primer lloc, pensem que una societat no es defineix tant per les seues contradiccions com per les línies de fuga, s'escapoleix per tot arreu i és molt interessant intentar seguir les línies de fuga que es dibuixen en un moment o un altre. [...] I hi ha una altra indicació en *Mil mesetas* no ja considerar les línies de fuga en lloc de les contradiccions, sinó les minories en lloc de les classes. Finalment, una tercera orientació consistiria a donar un estatut a les *màquines de guerra*, un estatut que no es definiria per la guerra sinó per una certa manera d'ocupar, d'omplir l'espai/temps o d'inventar nous espais/temps: els moviments revolucionaris [...] i també els moviments artístics, són màquines de guerra.”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Documental Canal Historia. *Echelon, la màquina espia*. EYE TOO Productions, 2003.

<sup>22</sup> “*Futur Antérieur*”. Núm. 1, 1990. En: Pre-textos, València, 1996.

Davant les qüestions que estem relatant considerem necessari reconstruir una cultura que col·loque l'interès col·lectiu, els llaços interindividuals (les relacions entre dos o mes individus que donen origen a afeccions com l'amor o l'amistat, en les quals l'individu no ix de la seua individualitat, del seu caràcter essencial de persona), la creativitat i el sentit de realització humana com a eixos de la productivitat moderna.

### **1.2.1 El control de la comunicació**

Ens centrarem en el component de la comunicació per considerar-lo essencial en els processos artístics, on els objectius són comuns possiblement quant a la necessitat influir en l'opinió, les emocions, les actituds i els comportaments del cos social. En aquest cas, els mitjans de comunicació són controlats per evitar la rebel·lia sistèmica dels estrats socials on el poder de l'estat s'assegura el seu consens tot regint els mecanismes que regeixen el mercat de la cultura de masses. Es considera l'audiència televisiva en bona part homogènia o susceptible de ser-ho. La noció de cultura de masses, va sorgir de la societat de masses i va ser l'expressió directa del sistema de mitjans de comunicació que va resultar del control exercit pels governs i els oligopolis empresarials sobre la nova tecnologia electrònica de comunicació. Açò es converteix en un recurs de violència simbòlica amb què explica el sistema per a correspondre a una relativa veu i vot de l'opinió pública que habita en els cada vegada més escassos espais públics i que a través del mercat accedeix a la informació, la cultura i l'oci. La perillositat d'açò radica en la possibilitat i ús real del mitjà per a difondre conceptes mediàtics amb els quals s'acusa els elements socials perillosos, així doncs, el terrorisme seria un concepte mediàtic que assenyalaria als subjectes que els mitjans de comunicació designen com a tal.<sup>23</sup> Per exemple amb el final de la guerra freda la retòrica de la política nord-americana ha canviat de l'anticomunisme a la guerra contra les drogues i ara a la guerra contra el terrorisme.

L'auge tecnològic ha permès el desenvolupament d'un sistema global de vigilància que ha arribat a ser una de les discussions clau en el panorama internacional. Una reflexió entre allò global i allò local pot ajudar a desenvolupar una nova comprensió del lloc de la comunicació en el nostre propi context. Hui, som

---

<sup>23</sup> Esteinou Madrid, Javier. *Sociedad moderna, nuevas tecnologías de la información y control social*. Razón y palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. En: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=199514914053> (Consultat el 6 de juny de 2012 a les 11.43 h).

sabedors de la utilització partidista de quasi la totalitat de les televisions públiques de l'estat espanyol i dels mitjans locals com podria ser el cas Canal 9 o Telemadrid a l'hora transmetre els missatges i de manipular la informació. S'ha demostrat que la comunicació ha sigut utilitzada per a manipular en lloc d'informar el públic sobre la situació real, amb la censura com a afegit s'entra en una nova dimensió; ha quedat demostrat en el cas del 11M. Si ens remuntem més arrere, sabem per exemple, el que va succeir a la guerra del Golf el 1991 com a experiència del que volem retratar. El conglomerat politicomilitar va establir les regles del joc per a la comunicació, i els mitjans van haver d'ajustar-s'hi. Per les anomenades *raons de seguretat*, els principis del lliure flux de la informació van ser suspesos i la llibertat d'expressió va ser controlada tot adduint protecció i preservació.

Vivim amb i pels mitjans interactuant de forma incessant i automàtica amb l'entorn audiovisual. Amb molta freqüència, la televisió és, sobretot, una presència a casa. Caldria suposar que aquesta presència penetrant i poderosa de missatges, de sons i imatges tan subliminals produeix impactes espectaculars en la conducta social, encara que en els estudis duts a terme per W. Russell Neuman conclou que l'audiència dels mitjans de comunicació de masses no està indefensa i que els mitjans no són totpoderosos. A més, el bombardeig de missatges publicitaris a través dels mitjans sembla tenir efectes limitats. Segons Draper,<sup>24</sup> encara que el nord-americà mitjà rep 1.600 missatges publicitaris al dia, la gent respon (i no necessàriament de forma positiva) només al voltant de 12 d'aquests. El tema clau és que mentre que els mitjans de masses són un sistema de comunicació d'un sentit únic, el procés de comunicació real no ho és, sinó que depèn de la interacció de l'emissor i el receptor en la interpretació del missatge. Ací radica la importància de l'audiència activa, a través de la interpretació individual i col·lectiva dels productes dels mitjans de comunicació, i també de l'acció política col·lectiva.<sup>25</sup>

Enfront d'aquesta realitat podem fer-nos innumbrables preguntes. La tensió entre allò global i allò local en relació amb les comunicacions està determinada, en bona part, per l'elevada concentració de la propietat dels mitjans en l'àmbit internacional. Els mitjans estan tan ocultats en l'estructura socioeconòmica de les

---

<sup>24</sup> Draper, Roger. *The Faithless Shepard* New York Review of Books, presentat per Neuman. 26 de juny de 1991.

<sup>25</sup> Castells, Manuel. *La era de la informació Vol. 1. La sociedad red*. Alianza Editorial, Madrid. Primera reimpressió, 2008. Pàgines 402 i 403.

societats que no fan una altra cosa que reflectir-la, estimular l'individualisme, els valors consumistes i el relativisme ètic i apel·lar els sentiments dins d'una economia afectiva i reafirmant la cultura dominant.

Sandra Braham, qui ha fet una investigació seriosa del tema, considera que la nova teoria de la seguretat està basada en cinc fets. Un: les fronteres geopolítiques de les nacions han perdut importància per als propòsits de la seguretat nacional. Dos: la noció de seguretat nacional ha sigut estesa més enllà de l'àmbit militar per a incloure els àmbits comercials i penals. Tres: la distinció entre àmbit públic i privat ha sigut eliminada. Quatre: la nova teoria de la seguretat, destacant el caràcter efímer de la defensa, posa èmfasi en la recollida i processament de la informació i en el desenvolupament de formes organitzatives per a aconseguir-ho. Cinc: la nova teoria de la seguretat es recolza, especialment, en la infraestructura global de la informació, en forma particular amb el sistema global de vigilància.<sup>26</sup>

Per més avançades que siguin les modernes tecnologies d'informació interactives no acaben de ser democràtiques per si mateixes pel que considerem que aquestes haurien d'establir vinculació directa amb els projectes de pluralitat. El caràcter social de les tecnologies no prové del seu grau de complexitat instrumental amb el qual estan dissenyades, sinó per l'ús comunitari o civilizatori que li donen els éssers humans que les entren.

En la consideració d'aquestes i altres preguntes caldrà indagar precisament sobre el lloc que els éssers humans juguen en tot el desenvolupament de la comunicació global. Perquè, en últim terme, són les persones les afectades per les decisions que països hegemònics o grups de poder prenen en l'àmbit global.<sup>27</sup> La conseqüència de l'anàlisi que duem a terme ens deixa com a conclusió, soccavades irònicament teories crítiques de Marcuse o Habermas. Resulta determinant reconèixer que aquestes teories crítiques solen considerar les persones com receptacles passius de manipulació ideològica, i descarten, de fet, les nocions de moviments socials i canvi social. Si la gent té algun grau d'autonomia per a organitzar i decidir la seua

---

<sup>26</sup> Valle, Carlos. *El control de la comunicació*. El pensador popular. En: <http://elpensadorpopular.blogspot.com.es/2010/12/el-control-de-la-comunicacion.html> (Consultat el 8 de desembre de 2010 a les 11.59 h).

<sup>27</sup> Valle, Carlos. *El control de la comunicació*. Pàgina 12. En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-158282-2010-12-08.html> (Consultat el 20 de desembre de 2010 a les 16.54 h).

conducta, els missatges enviats a través dels mitjans de comunicació de massa interactuaran amb els seus receptors, de manera que la noció de mitjans de comunicació de masses fa referència a un sistema tecnològic, no a una forma de cultura (la cultura de masses).

No obstant això, el fet de considerar aquesta autonomia de la ment humana i dels sistemes culturals per a completar el significat real dels missatges que rep no implica que els mitjans de comunicació siguin institucions neutrals ni que els seus efectes siguin insignificants. Si els anunciants segueixen gastant milers de milions, malgrat els dubtes sobre l'impacte directe real de la publicitat, potser és perquè una absència de la televisió sol significar cedir la popularitat en el mercat de masses als competidors que sí que s'anuncien. En ser teixit simbòlic de la nostra vida, els mitjans de comunicació tendeixen a funcionar sobre la consciència i la conducta, com l'experiència real sobre els somnis, i proporcionen la matèria primera amb la qual funciona el nostre cervell<sup>28</sup>.

La cultura audiovisual va sorgir amb força en el segle XX, primer amb el cinema i la ràdio, i després amb la televisió, i va superar la influència que havia tingut la comunicació escrita a l'interior de la majoria de la gent. La integració de text, imatges i so en el mateix sistema i a més amb la possibilitat d'un temps triat (real o demorat) al llarg d'una xarxa global va canviar fonamentalment el caràcter de la comunicació. No és que la resta dels mitjans de comunicació desaparegueren, sinó que van ser reestructurats i reorganitzats en un sistema el nucli del qual se centrava en una atractiva pantalla de televisió. Aquest canvi determina d'una manera decisiva la cultura, perquè, com va escriure Postman:

“no veiem [...] la realitat [...] com és, sinó com són els nostres llenguatges. I els nostres llenguatges són els nostres mitjans de comunicació. Els nostres mitjans de comunicació són les nostres metàfores. Les nostres metàfores creen el contingut de les nostres cultures”<sup>29</sup>

Atès que la comunicació mediatitza i difon la cultura, les pròpies cultures

---

<sup>28</sup> Castells, Manuel. *La era de la informació Vol. 1. La sociedad red*. Alianza Editorial, Madrid. Primera reimpressió, 2008. Pàgina 409.

<sup>29</sup> Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, 1985. Pàg. 15.

(enteses com un sistema de creences i codis produïts als llarg de la història) són transformades pel nou sistema tecnològic. Encara no som capaços de poder valorar-ne l'impacte potencial i en aquest escrit no es pretén caure en excessos predictius.

Hem analitzat breument la formació dels mitjans de comunicació de masses i la seua interacció amb la cultura i la conducta social, així com la gran transformació ocorreguda durant la dècada de 1980 amb l'aparició dels *nous mitjans de comunicació*, descentralitzats i diversificats que van preparar la formació d'un sistema multimèdia en els anys noranta. Amb el sorgiment d'internet es forma un sistema de comunicació diferent organitzat entorn de les xarxes informàtiques on es desenvolupen espontàniament nous tipus de comunitats virtuals i s'ajusten a un complex sistema tecnoinformacional.

El procés històric d'evolució del capitalisme li ha permès avançar fins a la seua última etapa d'expansió que és la del capitalisme immaterial on la productivitat depèn del sector de la informació i les telecomunicacions i són els sistemes de xarxes virtuals els que prenen la davantera en les formes d'interacció social. El fet que l'audiència no siga un objecte passiu, sinó un subjecte interactiu, va obrir el camí a la seua diferenciació i a la transformació dels propis mitjans de la comunicació de masses.

### **1.2.2 Societat de xarxa**

Els mitjans electrònics donen un nou gir a l'ambient social i cultural dins del qual allò modern i allò global solen presentar-se com dues cares d'una mateixa moneda. Encara que sempre carregats d'un sentit de la distància que separa l'espectador de l'esdeveniment, aquests mitjans de comunicació, de totes maneres, ocasionen la transformació del discurs quotidià. De la mateixa manera, els mitjans electrònics passen a ser recursos, disponibles en tot tipus de societats i persones per a experimentar amb la construcció de la identitat i la imatge personal. A causa de la pura multiplicitat de les formes que adopten (el cinema, la televisió, els telèfons, els ordinadors) i a la velocitat amb què avancen i s'instal·len en les rutines de la vida quotidiana, els mitjans de comunicació electrònics proveeixen recursos i matèria

primera per a fer de la construcció de la imatge del jo, un projecte social quotidià.<sup>30</sup> En el desafiament de preservar el seu estatus, una superpotència se sosté sobre quatre pilars estratègics: la primacia tecnològica, econòmica, militar i cultural. Per a açò el sistema està obligat a practicar un nou tipus de guerra “neta”, caracteritzada com hem anat comentant per controlar la informació. El que canvia en aquesta etapa en entrar a la nova guerra global és l'estatus geopolític de la informació, i més àmpliament el dels productes de la cultura de masses com a vector de l'hegemonia mundial. Aquesta nova etapa històrica d'un capitalisme evolucionat ja no acudeix solament als processos convencionals de vigilància als rebels tradicionals, sinó que ara la guerra global és contra els terroristes i els competidors que exigeix que s'empren nous procediments de control altament flexibles. Així, van sorgir instruments com la fotografia digital, els processos d'identificació biomèdica, la petjada genètica, el xip biològic, l'anàlisi de l'ADN, la marca de l'iris, la geometria del contorn de la mà, la localització a distància per ràdio freqüència, la biometria fisiològica, la vibració de la veu, i moltes altres, i ens vam centrar en últim terme en la supervisió dels internautes.

En aquest sentit Armand Mattelart va elaborar un diagnòstic històric ampli, econòmic, polític, tecnològic, ideològic, psíquic i cultural en la seua obra *Un món vigilant*.<sup>31</sup> Podem constatar que l'expansió de les tecnologies del que Roger Clarke va anomenar en 1994 la *datavigilància* i l'enorme volum de bits d'informació que acumulen les seues bases de dades sobre la vida i els comportaments quotidians dels ciutadans a principis del segle XXI impacten substantivament en la transformació de l'eficàcia per a la vigilància. Però en últim terme, s'està edificant en paraules de Mattelart el nou estat immaterial que sap quasi tot sobre l'existència individual per a poder controlar, dirigir i castigar. Aquest nou estat és difícil d'assimilar ja que no sorgeix dels poders públics tradicionals, sinó que ara emana de les grans corporacions informàtiques privades, transnacionals.<sup>32</sup> La teoria crítica de Mattelart sobre aquests processos ens permet delimitar la situació actual de la democràcia i els drets humans en la fase de *modernitat líquida* per la qual travessem en aquests inicis del segle XXI.

---

<sup>30</sup> Appadurai, Arjun. *La aldea global*. Biblioteca de documentos, recursos e información sobre globalización, desarrollo y sociedad civil en América Latina. En: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm> (Consultat el 8 de maig de 2012).

<sup>31</sup> Mattelart, Armand. *Un mundo vigilado*. Paidós, Barcelona. 2009.

<sup>32</sup> Castells, Manuel. *Poder y comunicación*. Alianza Editorial, Madrid, 2009. Recull a la pàgina 126 del text la xarxa de relacions d'aquests conglomerats “interrelacions entre grups escollits de mitjans de comunicació multinacionals de segon nivell i el nucli global”.



La història recordarà que els dos primers experiments a gran escala van ser introduïts per l'estat, amb estratègies molt diferents. D'una banda el Minitel francès, un sistema de videotext dissenyat al 1978 per la companyia telefònica francesa utilitzat com un instrument per a encaminar França cap a la societat de la informació. D'altra banda, el Arpanet nord-americà, predecessor d'internet, com una estratègia militar per a aconseguir que les xarxes de comunicació sobrevisqueren a un atac nuclear als centres de comandament i control. Més tard, internet es convertiria en l'espina dorsal de les comunicacions globals a través de l'ordinador. Internet ha tingut la taxa de penetració més ràpida que qualsevol mitjà de comunicació de la història. En el món existeix actualment milions de xarxes d'ordinadors que abasten tot l'espectre de la comunicació humana amb la característica favorable de mantenir la seua pròpia identitat. Els interessos comercials i governamentals, de fet, coincideixen a afavorir l'expansió de l'ús de la xarxa perquè com més gran és la diversitat de missatges i participants, major és la massa crítica de la xarxa i el seu valor. La *World Wide Web* (www), ha permès una coexistència pacífica de diversos interessos i cultura, i s'ha convertit en una xarxa flexible de xarxes dins d'internet, en la qual institucions, empreses, associacions i individus creen els seus propis *sites* a partir dels quals pot accedir qualsevol per a visualitzar la seua pàgina. Açò s'ha convertit, literalment, en la teranyina mundial de comunicació interactiva, amb un ciberespai la comercialització del qual està pròxim a l'experiència històrica dels carrers comercials que van brollar d'una cultura urbana plena de vitalitat.<sup>33</sup> El panorama és tan vast i dinàmic que el que pretenem és presentar un pàl·lid reflex de la realitat, summament complexa i nomenar aquestes qüestions com a parts indissolubles en la vida social a dia de hui. La comunicació a través d'internet és un fenomen social massa recent perquè la investigació acadèmica puga haver tingut l'oportunitat d'aconseguir conclusions fermes sobre el seu significat social, però sens dubte es tracta d'una eina per la qual volíem passar en aquest escrit per la seua forta potencialitat per a desenvolupar un treball artístic que s'involucre i abaste diferents estrats socials. Diverses han sigut ja algunes experiències artístiques en aquesta direcció, com l'artista Daniel García Andújar, un dels principals exponents del Net.art. El seu treball *Technologies to the People (TTTT)* que es desenvolupa des de l'any 1996 fins a l'actualitat amb diversos objectius. En primer lloc es tracta del llançament de diversos productes amb els quals la corporació s'immisceixen en el mercat, ironitza sobre la capacitat productiva de la pròpia empresa i dissenya estratègies per a vincular-se i empatitzar amb els hipotètics

---

<sup>33</sup> Castells, Manuel. *La era de la información Vol.1. La sociedad red*. Alianza Editorial, Madrid. Primera reimpressió, 2008. Pàgines 427, 429 i 430.

usuaris. En segon lloc, també ha realitzat una sèrie de treballs on reflexiona críticament el que planteja sobre el món de l'art el TTTP, com *Photo Collection*, al 1997, *Video Collection* al 1998 i *Net Art Classics Collection* al 1999; aquestes obres qüestionen ja en aqueixa època la idea de propietat material i intel·lectual. Una tercera àrea conceptual la constituïren la creació de les anomenades pàgines e- (e-arco.org, e-manifesta.org, e-seoul.org, e-valencia.org, e-barcelona.org, e-sevilla.org, e-norte.org i e-madrid.org, entre altres), que s'han convertit en vertaderes plataformes de reflexió ciutadana vinculades a un àmbit cultural específic i a unes problemàtiques molt concretes. Finalment, convé destacar entre les activitats del TTTP la construcció del vast Arxiu Postcapital des del 2006 que ha sigut desenvolupat en diferents països.<sup>34</sup>

Resulta encertat pensar que la *societat digital* planteja diversos conceptes de constant ocupació i preocupació per a moltes activitats relacionades amb el món de la cultura, de l'economia i de la societat que han irromput i assaltat la nostra vida quotidiana de mà de la tecnologia. Entenem per *societat digital* aquella en la qual, d'una banda, les anomenades noves tecnologies de la informació i comunicació (TIC) es constitueixen en facilitadores dominants de la creació, distribució i manipulació de la informació, alhora que assumeixen un paper central en les activitats socials, culturals i econòmiques. D'altra banda, no podem obviar la presència de l'anomenada *bretxa digital*, una escissió social entre els qui tenen capacitat tecnològica i accés habitual a aquesta i aquells que tenen l'accés vedat, per un o un altre motiu, i configuren l'aspecte digital de la realitat actual en un nou factor d'exclusió social. La introducció d'aquestes tecnologies en els processos d'educació i de difusió cultural ha constituït una nova forma d'aprenentatge que suscita llums i ombres sobre la incidència en l'imaginari dels processos de l'anomenat *aprenentatge electrònic*. En l'informe UNIVERSITIC publicat per la CRUE (2010), s'analitza l'evolució de les TIC en el sistema universitari espanyol entre els anys 2006 i 2010, i es revela que un dels objectius estratègics de la Conferència de Rectors era facilitar la docència virtual mitjançant la implantació de plataformes informàtiques, objectiu aconseguit en 2008 amb la posada en pràctica de quasi la totalitat de les universitats que comptaven amb entorns virtuals i plans de docència virtual implantats. Per la seua banda el Ministeri d'Indústria, Turisme i Comerç va destinar en el Pla Avança un total de 5.000 milions d'euros entre 2005 i 2008 a l'expansió de la societat de la informació a l'Estat

---

<sup>34</sup> Wikipedia. En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Garc%C3%ADa\\_And%C3%BAjar](http://es.wikipedia.org/wiki/Daniel_Garc%C3%ADa_And%C3%BAjar) (Consultat el 7 de maig de 2012 a les 15.40 h).

espanyol. Dirigits al desenvolupament de l'educació en xarxa en actuacions de connectivitat de banda ampla en les aules, la dotació d'equipament informàtic, la construcció de recursos digitals educatius (AGREGA) o el desenvolupament de matèries de formació per a la capacitació del professorat en competències TIC.<sup>35</sup> És necessari que ens qüestionem fins a quin punt les expectatives de millora dels processos d'educació virtual configuren un imaginari construït per a justificar la despesa pública (i privat) en infraestructures tecnològiques a la vista de la situació actual, en la qual la suposada alfabetització científica de la ciutadania apareix com una utopia més que com una realitat palpable. Hui dia la gent pot conèixer, i de fet coneix el món, a molt diverses escales, amb un grau de detall i d'immediatesa sense precedents. El grau de coneixement del planeta augmenta en una era, la digital, en la qual s'està democratitzant de manera progressiva l'accés a la informació. Cal preguntar-se si aquest afirmació és generalitzable i en últim terme si entre punts, mapes, plànols, fotografies, dades, etc., no acabarem per perdre la vertadera noció d'on estem. Aquestes i moltes altres preguntes s'obrin pas en l'era digital, com tants altres camins i rutes que seguiran enriquint el coneixement, el bon ús que sapiguem fer de les noves eines dependrà en bona mesura la relació que hi tinguem en el present, i també en el futur.

### **1.3. La pèrdua de l'autoria individual com un procés de democratització artística**

Si considerem la convergència tecnològica dels mitjans extensius de comunicació i els elements híbrids en la creació de la postmodernitat, el concepte de la institució *autoria* entre en crisi amb les TIC i l'estatut del dret autoral passa a ser qüestionat. L'individualisme es troba en l'origen del dret d'autor absolut. El reconeixement acostuma a residir més en els aspectes externs de l'obra, en el seu format i forma que en les idees que conté, si bé en teoria és complex separar forma i contingut o, com diria McLuhan, mitjà i missatge. L'autoria és una institució en crisi. Analitzant-la en perspectiva, és possible afirmar que està subjecta a interpretacions diverses i fins i tot divergents en nivells de concepte i de praxi, en una aproximació multidisciplinària. L'autoria sempre va estar lligada a les nocions de cultura i ciència en què es va desenvolupar, però és en la civilització occidental, sobretot amb l'aparició del liberalisme i de l'individualisme triomfant, quan l'autoria va calar en la societat. L'estatut del dret de l'autor es configura com el reconeixement màxim legal i

---

<sup>35</sup> Rodríguez-Hoyos, Carlos. *Luces y sombras del elearning. Un análisis del imaginario tecnocrático sobre la educación virtual*. Revista Ábaco. Núm. 68-69, 2011.

social de l'individu autor, com a propietat intel·lectual de valor econòmic i de caràcter hereditari.<sup>36</sup> Després de la modernitat, la qüestió de l'autoria col·lectiva es va replantejar en la forma en què els artistes dels noranta van revisar les estratègies de col·laboració implícita o explícitament.

Per a molts estudiosos com Landow,<sup>37</sup> la hipermèdia marca la fi de l'autoria individual quan l'autor pateix una erosió del *self*, amb la transferència del poder de l'autor al lector, en un procés que destrueix els rols tradicionalment establerts. El coneixement col·lectiu és construït via TIC en bases inter i transdisciplinars, en una multivocalitat d'autories. En línies generals, la multivocalitat pot ser compresa, segons apunten Miranda i Simeao<sup>38</sup> com la possibilitat d'un text (o qualsevol altre treball intel·lectual) de ser elaborat a partir de contribucions de diversos agents que assumeixen la possibilitat d'una creació intertextual, en una cadena productiva que els autors poden procedir de diferents àrees, sense que necessàriament compartiquen experiències o relacions. El que val és la complementarietat de les idees en el procés creatiu.

En l'àmbit teòric, el nord-americà Lawrence Lessig (fundador de la iniciativa Creative Commons) va desenvolupar tot recolzant-se en el moviment del programari lliure de Richard Stallman, un model de flexibilització del copyright com nou paradigma per al desenvolupament cultural i científic des d'internet en el seu llibre *Cultura lliure*.

“Una cultura lliure dóna suport i protegeix els creadors i els innovadors. Ho fa directament garantint drets sobre la propietat intel·lectual. Però ho fa indirectament limitant l'abast d'aquests drets, amb la finalitat de garantir que els creadors i els innovadors que vinguen a continuació es veguen tan lliures com siga possible en relació amb el control del passat. Una cultura lliure no és una cultura sense propietat, de la mateixa manera que el lliure comprat no és un mercat on tot siga gratis. El contrari a una cultura lliure és una cultura de permisos, una cultura on els creadors poden crear només amb el permís dels

---

<sup>36</sup> Miranda, Antonio i Simeao, Elmira. *Aspectos Interdisciplinarios y Tecnológicos de la Autoría colectiva e individual*. Universidade de Brasília, Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Brasília, 2002.

<sup>37</sup> Landow, George. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. The Johns Hopkins University Press, Londres, 2005.

<sup>38</sup> Miranda, A y Simeao. *Informação e tecnologia, conceitos e recortes*. Universidade de Brasília, Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Brasília, 2005. Pàgina 259.

poderosos o dels creadors del passat ”.<sup>39</sup>

Els termes *cultura col·laborativa*, *cibercultura* o *prosumer* (contracció de productor i consumidor), provoquen canvis en els processos de creació, producció, distribució i consum dels productes culturals. Jenkins anomena aquesta tendència *convergence culture*. Potser aquests fenòmens no siguen més que la manifestació actual del que en un altre temps va ser un assaig, com definia Foucault sobre l'autor del futur: mons en permanent creació i assaig per a uns altres que vindran més tard.

#### **1.4 La funció comunicativa de l'art i la possibilitat d'un imaginari social de caràcter crític**

Superada la concepció del llenguatge parlat com a única forma d'expressió, nombrosos estudis actuals desenvolupats per branques com la psicologia i la pedagogia han determinat la importància dels llenguatges no verbals. Les arts són un fenomen social, un mitjà de comunicació, una necessitat de l'ésser humà d'expressar-se i comunicar-se mitjançant un acte creatiu. En l'acte comunicatiu, el missatge, les paraules, no són neutres i s'han d'analitzar des de la ideologia i des de la qualitat dels imaginaris socials.

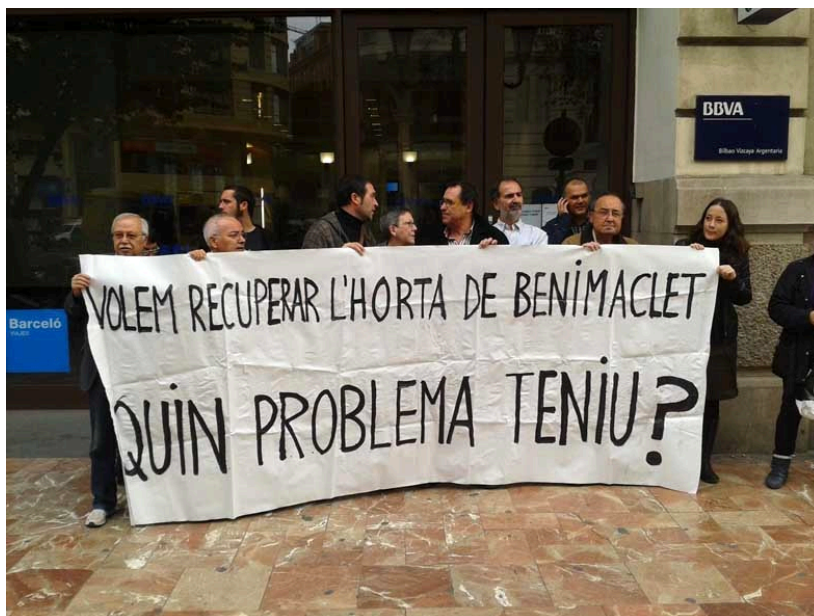
Appadurai va analitzar àmpliament els canvis tecnològics ocorreguts al llarg de l'últim segle, a partir dels quals la imaginació va passar a ser un fet social i col·lectiu. Canvis, al seu torn claus, en la base de la pluralitat dels mons imaginats. En suggerir que la imaginació en un món postelectrònic juga un paper significativament nou assenta les seues premisses en dos aspectes fonamentals.

En primer lloc, considerant la imaginació com quelcom després de l'espai expressiu propi de l'art, el mite i el ritual, que ha passat a formar part del treball mental quotidià de la gent comuna. És a dir, ha penetrat la lògica de la vida quotidiana de la qual havia sigut reeixidament bandejada. Per descomptat, açò ha tingut els seus precedents en les grans revolucions, els grans cultes i els moviments messiànics d'uns altres temps, quan líders fermes i influents aconseguien imposar la seua visió personal en la vida social, i naixien així poderosíssims moviments de canvi social. Hui, no obstant això, ja no és una qüestió d'individus dotats de qualitats especials

---

<sup>39</sup> Lessig, Lawrence. *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicaciónn utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Traficantes de sueños, Mapas, Madrid, 2005. Pàgines 13, 14 i 15.

(carismàtics) capaços d'injectar la imaginació en un lloc que no és el seu. Les persones comunes i corrents han començat a desplegar la seua imaginació en l'exercici de les seues vides diàries. Això es veu en la manera en què mediació i moviment es contextualitzen mútuament. Seria el cas, que anomenem per proximitat, de la reivindicació dels horts urbans de Benimaclet, a València. Aproximadament una dècada ha transcorregut des dels temps àlgids de l'especulació urbanística a la "Comunitat Valenciana". Un breu periple per la perifèria de València i per l'entorn de molts pobles i comarques ens mostrarà àmplies zones de paisatge innocu, resultant del fracàs de la bombolla immobiliària, desvetllant tímidament encara el traçat de les taules d'horta o els abancalaments característics dels horts de tarongers.<sup>40</sup> En aquest barri de València (igual que en molts uns altres) es va iniciar un periple d'iniciatives dels veïns sobre els centenars de PAIs en processos d'execució, on es pretenia a més de rescatar una alimentació responsable i uns productes respectuosos amb el medi ambient, recuperar el paisatge agrícola de la comarca i retornar un valor estètic i cultural al minvat territori.



---

<sup>40</sup> Hi ha bastants publicacions al respecte per a consultar: Postdata 768, suplement del diari Levante EMV. 27 de gener de 2012.



#### 1. Horts veïnals de Benimaclet.

Aquesta és una mostra actual de les múltiples iniciatives veïnals esdevingudes a València al llarg de la història, seria també el cas dels Salvem amb el Botànic i el Cabanyal al capdavant, o la iniciativa Riu Verd que va convertir l'antiga llera del riu Túria en un espai verd, contrari a la primera iniciativa que pretenia construir sobre l'antic jaç una autopista. Al nostre judici, una forma de crear esfera pública comuna, on els imaginaris col·lectius treballen en pro d'una millora de la convivència dels éssers humans i el seu context.

La segona premissa tractaria sobre la distinció entre imaginació i fantasia. Referent a això existeixen quantiosos estudis escrits pels crítics de la cultura de masses afiliats a l'escola de Frankfurt, d'alguna manera anticipats per l'obra de Max Weber, que veu al món modern encaminat cap a una gàbia de ferro, i que prediu que la imaginació es veurà atrofiada per una altra ona de creixent mercantilització, el capitalisme industrial i la generalitzada regimentació i secularització del món. Els teòrics de la modernització de les últimes tres dècades en general han coincidit a veure al món modern com un espai de decreixent religiositat (i creixent domini del pensament científic), de menor esbarjo, joc i divertiment (i creixent regimentació del temps lliure i el plaure) i on l'espontaneïtat es troba inhibida en tots els plans. Appadurai va trobar un error fonamental donat a dos nivells en aquest plantejament. Primer considerant aquesta visió basada en un rèquiem massa prematur per la mort de la religió i la conseqüent victòria de la ciència. Per contra, existeix àmplia evidència, en el sorgiment de noves religiositats, que la religió no solament no està morta, sinó que bé pot ser que siga més conseqüent que mai a causa del caràcter canviant i interconnectat de la política global actual. En un segon nivell, també és incorrecte assumir que els mitjans electrònics siguen l'opi de les masses. Aquesta concepció, que només fa molt poc ha començat a ser revisada, es basa en la noció

que les arts de reproducció mecànica, en general, van condicionar la gent comuna i corrent per al treball industrial; i això, segons Appadurai, és massa simplista. Com hem analitzat anteriorment el consum dels mitjans massius de comunicació de llarg a llarg del món quasi sempre provoca resistència, ironia, selectivitat, és a dir, respostes i reacció. La idea de la fantasia, inevitablement, connota la noció del pensament divorciat dels projectes i els actes, i també té un sentit associat allò privat i fins i tot a allò individualista. La imaginació, en canvi, posseeix un sentit projectiu, de ser un preludi a algun tipus d'expressió, siga estètica o d'una altra índole. "La fantasia es pot dissipar, però la imaginació, sobretot quan és col·lectiva, pot ser el combustible per a l'acció <sup>41</sup>".

La noció d'imaginari social, fonamental en el nostre treball, ha sigut ja abordada des de perspectives variades i des de punts de vista diferents en el pensament contemporani. No obstant això, el nostre particular interès entorn de l'imaginari es mou en una altra direcció que es pot denominar, si es vol, política, pretendria posar en relació la noció d'imaginari social amb els processos de legitimació i manteniment d'un ordre social. O dit d'una altra manera, el que suscita la nostra atenció entorn de l'imaginari social radicaria en la seua estreta relació amb els mecanismes de justificació de l'exercici de poder i la dominació social. Podríem considerar que l'imaginari social posseeix una entitat pròpia i diferenciada respecte de l'imaginari individual. En aquest recorregut a través de la noció d'imaginari social ens sembla important també nomenar el paper que l'obra tardana de Durkheim atorga a les representacions col·lectives quant a constitutives d'allò social. Des de la lectura de Durkheim i la seua escola, les representacions socials, els mites, no han de ser fàcilment menyspreats com a il·lusions, ja que enfonsen les seues arrels en un ordre consubstancial a la vida antropològica i social. Allò imaginari, pertanyent a l'ordre de l'ideal, no és una mera expressió fantasiosa que encobreix un fonament material, sinó que determina allò considerat com real, és creador d'una percepció d'allò real acceptada i assumida pels agents socials. D'aquí, la rellevància política i social de l'imaginari, ja que en establir una definició necessàriament esbiaixada d'allò real impedeix desvetllar altres possibilitats inscrites en la realitat social. La realitat socialment dominant descansa també en l'imaginari com a font d'ensomni capaç de subvertir la realitat institucionalitzada. Heus ací la doble faceta aparentment

---

<sup>41</sup> Appadurai, Arjun. *La aldea global*. Biblioteca de documentos, recursos e información sobre globalización, desarrollo y sociedad civil en América Latina. En: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm> (Consultat el 8 de maig de 2012).



contradictòria de l'imaginari, el manteniment i qüestionament de l'ordre social.

El nostre interès radica a mostrar com, a la llum de la noció d'imaginari social, el programa d'una crítica ideològica ha de descansar sobre uns pressupostos ontològics i epistemològics diferents als assumits per la tradició marxista. La concepció general de l'imaginari social ens descobreix la impossibilitat de concebre allò real d'una manera objectiva, ens revela que la percepció de la realitat està construïda a partir d'un conjunt de significacions imaginàries institucionalitzades. La conclusió que pot sorgir després de plantejar-nos els supòsits exposats anteriorment en aquest treball, és que no existeix una perspectiva única de la realitat, sinó múltiples formes d'acostament i intel·ligibilitat d'allò real irreductibles a una versió unitària. Aquesta visió de l'imaginari social ens obliga a posicionar-nos teòricament al costat d'una crítica de la modernitat i del projecte il·lustrat en un doble pla reconeixent la fragmentació oposada en els imaginaris socials:

- D'una banda la importància de l'imaginari social és reveladora de la crisi dels *metarelats* o totalitzacions de sentit que en un altre moment històric legitimaven l'ordre social, els quals, com a resultat de la fragmentació i pluralitat de realitats pròpies de la postmodernitat, donen pas a *micromitologies* legitimadores de tipus puntual, efímer i desproveïdes d'una matriu de sentit transcendental i última.

- D'altra banda el reconeixement de l'efervescència de l'imaginari com un diagnòstic de la saturació del programa racionalitzador i positivitzador de l'existència dissenyat a partir de la modernitat, que anteriorment ja havia sigut estudiat per Weber i l'escola de Frankfurt.<sup>42</sup>

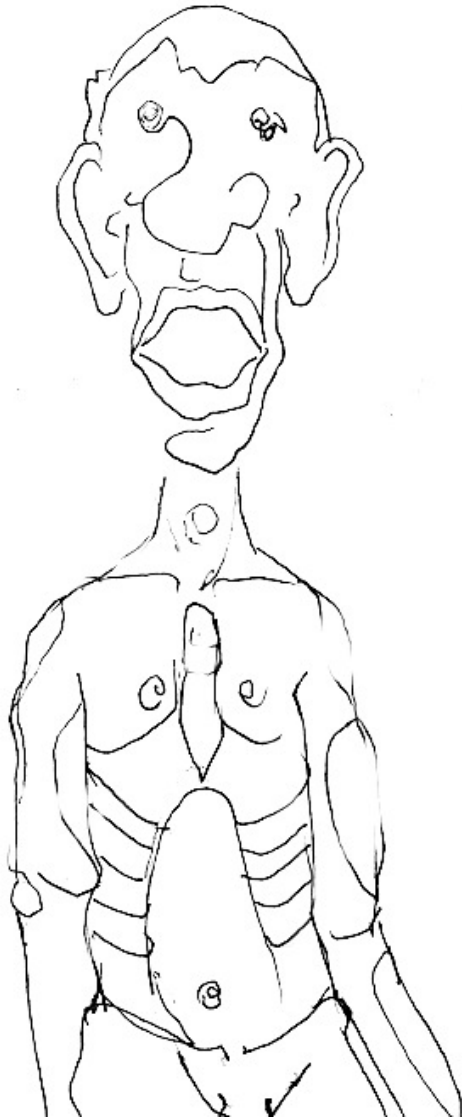
La realitat no és quelcom aliè i delimitat respecte al subjecte que l'experimenta. Allò real ho és sempre per a un subjecte que ho vivencia des de la seua subjectivitat com a significatiu. Significació es solidifica i adquireix consistència com a realitat, on subjecte i objecte deixen d'estar escindits atès que allò real ho és sempre per a un subjecte i alhora aquesta realitat indissociable de la manera en què un subjecte s'acosta a aquesta. D'aquí la necessitat d'entrar al joc dels imaginaris quan es tracta de modificar una realitat establerta i també d'analitzar una definició

---

<sup>42</sup> Carretero Pasín, Ángel Enrique. *Imaginarios sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social*. Tesi de Doctorat de la Universitat de Santiago de Compostel·la, 2001.

socialment acceptada. No per això pretenem dir que la raó abdique per a donar pas a la irracionalitat, el que afirmem és que perquè la racionalitat crítica siga eficaç socialment ha d'anar recolzada per un revestiment imaginari potencialment capaç de generar evidències socials que després puguen ser traduïdes en pràctiques socials, a través de vies dissenyades per la cultura mediàtica. La crítica de la ideologia no ha d'orientar-se cap a la cerca d'una consciència vertadera, sinó a la capacitat de produir aquestes pràctiques socials mitjançant la creació de realitats.

2



*referents\_*



Aquest apartat pretén ser un repàs dels referents que mouen el nostre imaginari artístic. No solament en l'àmbit d'artistes plàstics, sinó també articulats en un embull de referents visuals, poètics, cinematogràfics, musicals o literaris. Escometem aquesta part de manera que es convertisca en una recopilació per a assenyalar què és el que ens ha interessat de cadascun d'aquests particularment, deixant de costat probablement molts més que haurien d'aparèixer. La pretensió no és analitzar de manera enumerativa cadascun curricularment o per la seua trajectòria o similitud de propostes amb les nostres, sinó realitzar un mapatge de la xarxa de referència que ha mogut les teranyines d'aquest treball. Per això, redactarem aquest apartat de manera continuada, passant per damunt, a vista d'ocell, delimitant i articulant una cartografia referencial amb tots ells.

És fonamental en el nostre treball l'obra de l'artista **Antoni Muntadas**, que ens planteja la possibilitat d'aprendre quins són els processos de gènesi i execució que duu a terme en els seus projectes, cosa que ens permet aplicar-ne en els nostres, una metodologia semblant tenint en compte el *site specific* com a part central. En l'obra d'aquest artista no solament aquest *lloc específic* està adequat a un espai concret, sinó també un *time specific* (temps específic).



2. Antoni Muntadas.  
 - "La mesa de negociación". 1988  
 - "On Translation: Warning" (1999-...)

La varietat d'obra de Muntadas abasta moltíssimes intervencions, de caràcter públic i amb diferents llenguatges que li permeten expressar el missatge que desitja. Allò mediàtic (llenguatge dels *media*) entra en joc concebut com quelcom natural. Allò natural com concepte, entranya en sí un discurs polític, es tracta d'una estratègia que camufla un discurs. Estaríem parlant del caràcter ideològic que subjau en una estructura mediàtica. El gran interès per fer visible allò invisible, forma part d'un discurs elaborat per l'art i que hem abordat en l'execució d'aquest treball. Considerem que Muntadas vol mostrar açò des d'una estratègia de construcció política, una estratègia de desentranyar mecanismes de control. La manera que tenim d'interpretar, no és una tasca natural, es tracta quelcom après o impost. La construcció de la mirada és una altra de les preguntes que planteja conèixer el seu treball de la mateixa manera que qüestionar-se les fronteres entre allò públic i allò privat i entre allò social i allò polític. En les seues obres més recents radica el nostre interès sobre la idea de la por, sobre com es construeix la por i sobretot la por envers d'altri, la noció de frontera i la por a l'estranger.

En aquesta línia de qüestions trobaríem el treball de l'artista conceptual **Santiago Sierra**, on trobem el paral·lelisme en el treball en l'interès, la implicació i l'actitud personal relacionada amb el propi entorn. Provocador per a molts, Santiago Sierra situa les seues obres, al nostre parer, com un vertader camp de tensions entre el rigor compositiu d'ascendència *minimal*, el caos de l'esdevenir performàtic i la fúria d'una crítica penetrant al sistema de relacions econòmiques i polítiques en el qual ens trobem atrapats. De formació inicial escultòrica, en les seues obres amb persones, l'ésser humà funciona també com un element escultòric, i planteja amb això una problematització del formalisme minimalista del qual deriva la seua obsessió pel patró modular i les seues variacions. Ens sembla també interessant la manera en què els títols de les seues obres es converteixen en quelcom descriptiu del que contenen, on la seua trajectòria es desplega i dona forma al que sembla ser en sí un *work in progress* en el qual els seus treballs troben el context que revela el seu ple sentit. És allí on les obres més visibles, fins i tot polèmiques, s'entrellacen amb una lògica amb les propostes més moderades. Totes referides sempre, en tot cas, a les preocupacions de l'artista sobre l'economia i la política, i les seues repercussions sobre la llibertat individual.



### 3. Santiago Sierra.

-“*Sumisión (Antes palabra de Fuego)*”. Anapra, Ciudad Juárez. Mèxic, 2006/2007.

-“*Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*”. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba. Desembre de 1999.

-“*Público Segregado Según sus Ingresos Fueran Mayores o Menores a Mil Euros Brutos Durante un Simposium*”, en la Kunstakademie, Institut Cervantes Berlín, Alemanya. Maig del 2010.

La **Fiambrera Obrera** entraria dins d'aquest cercle de qüestions, pot ser que crítiques, activistes i contextuals amb el component del col·lectiu i la participació com la part que més ens interessa en aquest cas. Els Equipos Fiambrera són grups autònoms de treball que es defineixen de la manera següent:

“Podríem dir que treballem en *art públic* però la veritat és que dir art sona sempre com vendre la moto i dir art públic és pitjor encara, no sabem ben bé perquè, de veres.

També podríem dir que treballem en urbanisme, però succeeix que no aspirem a solucionar-li la vida a ningú, ni tan sols venem pisos; o dir que treballem en escultura però tampoc venem ni ninots petris ni cabanyetes, o que treballem en *performances* però tampoc anem a concursos ni tenim certificats de res.

Tampoc fem art *relacional*, d'aqueix que consisteix a fer relacions dins del món de l'art a força de sopes, tes i altres brous més o menys espessos.

I efectivament, això de l'*art polític* massa sovint sona de broma i de broma ximple a més a més.

Açò és un desastre com veieu, perquè a aquest pas, no anem a ser capaços de definir que treballem ni si anem a poder vendre alguna cosa en una d'aquestes.

“L'element estilístic adequat en el cas de l'acció historicopolítica, l'actitud característica del distanciament-comprensió és el *sarcasme* i precisament en una forma determinada: el *sarcasme apassionat*”.

La Fiambrera és una manera de funcionar, de reaccionar -d'agenciar que dirien els llests- i per tant encara que té tapadora, com qualsevol carmanyola que es pree.

Els carmanyoles es distingeixen per no distingir-se quasi gens, per apegar-se al terreny i funcionar des d'ací, sabent clarament en quin costat estan encara que no tinguen ni idea, com la resta dels mortals, de per on va tot açò.

Sent així no us ha de sorprendre esbrinar que Robin Hood tenia una carmanyola en comptes d'un arc i que la rabosa del pantà portava al cap una carmanyola pintada de negre, enrecordeu-vos-en!

Sent així l'índex dels treballs i els dies carmanyoles és llarguíssim però com per alguna cosa cal començar doncs anem a anar posant coses en aquesta pàgina fins que bote la tapa.”<sup>43</sup>

Aquests referents tenen una repercussió important en la part conceptual del nostre treball, així com en les maneres de fer. Amb **Krzysztof Wodiczko** ens interessa sobretot la noció de *parresia*, que té lloc en l'àgora. A l'igual que en l'obra de Muntadas, l'escenografia on tenen lloc les entrevistes on graven a gent o projecten està molt pensada. La *parresia* seria l'acció de fer parlar a l'altre de forma lliure amb una única fi, que sorgisca la veritat a través de la franquesa. La relació de l'art amb

---

<sup>43</sup> Equips Fiambrera. En: <http://www.sindominio.net/fiambrera/> (Consultat el 24 de maig de 2012).



l'esfera pública està delimitada per aquest concepte en l'obra de Wodiczko, igual que el seu interès per la correlació entre el llenguatge, el coneixement i el poder (d'estudi Foucaultíà). L'artista es transforma en un orador públic, però dona la possibilitat als altres perquè aporten la seua pròpia veu, sempre projectada en el terreny de l'àgora. Tècnicament les projeccions de vídeos o diapositives en l'espai públic creen micronarratives o micropolítiques. Ens interessa el terme de la *story*, ben definit i diferenciat pels anglesos (*history* – història / *story* – història que procedeix d'una situació psicoanalítica). Wodiczko trasllada aquesta situació de l'inconscient a l'espai públic a través de la *parresia* tenint com a premissa una ètica del compromís, considerant-se no un artista polític, sinó ètic. És interessantíssima per a nosaltres l'obra quan treballa al voltant del llenguatge de les mans, com en la *St. Louis projection* o *Hiroshima projection*, on l'artista projecta en l'únic edifici que va resistir en el nucli on va caure la bomba atòmica de 1945.



4. Krzysztof Wodiczko.  
-“*The Hiroshima Projection*”. 1999

En *The Tijuana projection*, l'artista projecta en temps real, i posa a la gent una espècie de morrió amb una càmera que enregistra la cara i alhora es projecta sobre un edifici redó emblemàtic. En el treball es pretén visualitzar efectes físics i mentals de l'experiència de la immigració, de la frontera, ja que els seus protagonistes són dones

que treballen en maquiladores.



5. Krzysztof Wodiczko.  
-“*The Tijuana Projection*”. 2001

La idea de projectar en monuments també ataca el seu propi significat. D’alguna manera pensem que crea el contramonument, la contrahistòria, el contrapoder, etc. Es tracta de microhistòries que prenen importància per l’escala, es transformen en monuments, subjecten museus i ocupen espais emblemàtics. Al cap i a la fi és una manera de no parlar d’aspectes de l’alta cultura o grandiloqüents, sinó explicar aspectes de la vida actual.

**Juan Muñoz** és un escultor heterodox, amb una obra variada i fulgurant, que no sembla encaixar en cap de les seqüències d’esdeveniments que pretenen erigir-se en història de l’art de l’Estat espanyol dels anys huitanta. Ens resulta especialment interessant en dues qüestions. D’una banda en el seu esforç per recuperar i restaurar la figura humana, on va descobrir que les figures que havia anat aconseguint eren tot menys arquetípiques o paradigmàtiques, és a dir, clàssiques. Perquè en sorgir ja estan exposades per la fragmentació instantània en múltiples interpretacions i en

aquest cas és que aqueixes figures, en el mateix moment del seu naixement ja són una interpretació, una versió i fins i tot una perversió, com ho documenta el fet del nan com la primera figura que va obtenir, i les gàrgoles, els caçadors i les ballarines que van arribar després, cossos i formes que van entrant i eixint de l'espai. En segon terme en considerar l'escultura com un llenguatge d'emocions, on la narrativitat adquireix paper important.<sup>44</sup>



6. Juan Muñoz.  
-“Two Seated on the Wall”. 2000

En aquesta faceta narrativa, tant l'ús de l'espai, com la manera en la qual aquest artista entén les figures i els elements arquitectònics són importants per a nosaltres quant a allò essencial es torna existencial. Les seues obres, estarien més prop de la representació d'un teatre mut, on allò grotesc i allò surrealista juguen un paper molt important. El propi Juan Muñoz va manifestar que allò interessant no era explicar històries, sinó realment *fabular*... com si en explicar rondalles, en parlar d'allò fabulós, de construir-ho.

---

<sup>44</sup> Arranz, Manel y Solana, Anna. Documental. Imprescindibles. *Juan Muñoz, poeta del espacio*. RTVE, 2011.





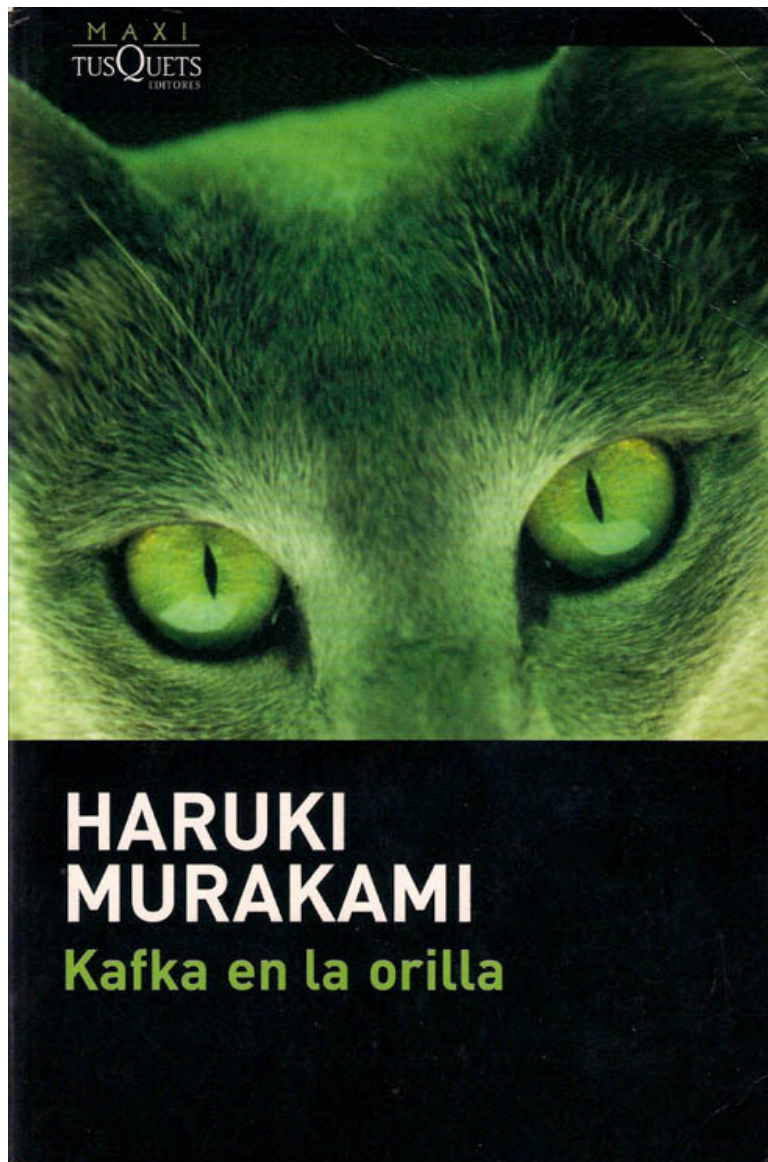
7. Juan Muñoz.  
-“*Last conversation piece*”. 2001



8. Juan Muñoz.  
-“*Many Times*”. 1999

És en aquest punt, on les friccions entre allò fabulós i allò real es dibuixa, on apareix la figura literària de **Haruki Murakami**. L'autor, traça un món d'oscil·lacions permanents entre allò real i allò oníric, entre el goig i la foscor. Cal destacar la influència d'altres autors que ha traduït com Raymond Carver, F. Scott Fitzgerald o

Jhon Irving, tots ells nord-americans que van treballar el gènere de novel·la negra, alguns adscrits a l'anomenat *surrealisme brut* com Carver i de la *generació perduda*, aquells nord-americans nascuts a l'última dècada del s. XIX i que els va tocar madurar durant la 1a Guerra Mundial.



9. Haruki Murakami.  
-“Kafka en la orilla”. 2002

La influència de la música en les seues novel·les convertiren, al nostre parer, Murakami en un escriptor multidisciplinari, capacitat per a transportar a través de la lectura a un món sonor ple de matisos. Moltes novel·les seues a més tenen temes i títols referits a una cançó en particular, on el jazz i els ambients nocturns recorren tota la seua obra. Les fluctuacions entre un món imaginari i la realitat més crua produeixen

una sensació profunda que roman inalterable en el lector.

Un altre autor que incita el nostre imaginari quant a recreacions espacials i musicals es refereix, és el cineasta **Wong Kar-Wai**. Un director de cinema hongkonguès reconegut internacionalment pels seus films únics visualment i molt estilitzats. Aquestes imatges formen una expressió viva i ens mostren una camí d'inspiració de llums i ombres, de colors. El cineasta ha aconseguit alçar-se, amb una visió poètica de la vida, un anomenat *poeta de la imatge* que –junt amb el seu inseparable director de fotografia, l'australià Christopher Doyle- ha retornat al panorama cinematogràfic una revisió postmoderna i oriental d'aquell estil de cinema que ja va practicar en els seixanta la Nouvelle Vague francesa. Resulta també veritablement interessant, l'estil de direcció de Wong Kar-Wai, que com si de tercers personatges vinguts a escena, com transeünts d'un carrer que s'acosten a contemplar una obra artística, treballa rodant sense guió. Això obliga al repartiment a estar a l'altura dels personatges, i els canvis constants en l'argument fan que les pel·lícules tarden bastant a rodar-se.



10. Wong Kar-Wai.  
-“2046”. Frame de la pel·lícula. 2004

Ressaltem especialment la pel·lícula *2046* o *Desitjant estimar*, pel·lícules que descriuen situacions dures de la vida real, i inclouen elements de la ciència ficció que aconsegueix una barreja de gèneres de manera innovadora.

La poesia la trobem en l'obra de **Nicanor Parra**, quan ell mateix es rebutja com a poeta. És l'antipoeta i el poeta xilè, el que parafraseja i ironitza sobre tot.

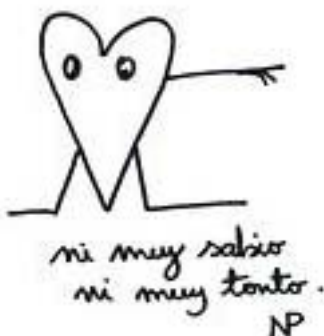
“Durant mig segle. La poesia va ser. El paradís del ximple solemne. Fins que vaig venir jo. I em vaig instal·lar amb la meua muntanya russa. Pugen, si els sembla. És clar que jo no responc si baixen tirant sang per la boca i pel nas”.

Amb aquestes paraules Nicanor Parra reconeix l'impacte que la seua poesia va causar en la literatura nacional. Per a situar al poeta dins del context de la seua cronologia vivencial, s'ha de comptar amb un instrument precís, ja que el seu temps i el seu espai comprenen un bagul permanent de Pandora: ensenya mecànica racional a la universitat, confecciona “artefactes”, ací dicta conferències, allà dirigeix un taller literari, etc. Parra fa saltar, violentament, els cadenats i panys i deixa partir l'olor nauseabunda a podrit que tot allò havia acumulat durant mil·lennis. Ho fa amb tal soltesa de cos que els directament al·ludits ho consideren una broma i segueix fent de les seues, com si res haguera passat. Però Nicanor Parra confecciona armes més eficaces, fins que allò divertit es transforma en mortal.<sup>45</sup>

ARTEFACTOS

DE

NICANOR PARRA



11. Nicanor Parra.  
-“Artefactos”. 2002

Com diu José Miguel Ibáñez Langlois:

<sup>45</sup> En: <http://www.antiweb.cl/biograf.html> (Consultat el 25 de maig de 2012).



“Doncs bé: l’antipoema de Parra no és la serena i apol·línica creació que es produeix en un cim d’equilibri de la forma verbal i l’experiència humana. És la poesia d’una època apta per a aquests triomfs, classicismes ni harmonies, perquè en aquesta s’extingeix la lluentor de la divinitat en el món, i cal repetir amb Holderlin: ... i per què ser poeta en temps de penúria? L’antipoema és una resposta possible: una paraula que ja no pot cantar a la naturalesa, ni celebrar l’home, ni glorificar Déu o els déus, perquè tot se li ha tornat problemàtic, començant pel llenguatge. En compensació, aquest producte alexandrí, romàntic i imperfecte renova un contacte intens de l’home amb el seu destí i amb les fondàries de la subjectivitat viva; apareix com una recuperació - per la paraula- de la realitat perduda en les paraules, i és el sementer de noves i inusitades formes de llenguatge.”

Amb **Joan Miquel Oliver** trobem aquest univers poeticoliterari i musical explicat innocentment, com si un xiquet et relatara successos quotidians barrejats en un imaginari ple d’astronautes, marcians, robots, satèl·lits, piruletes i tota forma de andròmines.



12. Joan Miquel Oliver

Ens interessa la seua polifacètica vida bé com a músic i compositor amb



Antònia Font, o en solitari, on també s'atreveix amb l'escriptura. Aplicable a aquest autor és la frase d'André Breton que versava: "allò admirable d'allò fantàstic és que no és fantàstic sinó real". Oliver és capaç de transformar i construir aquest univers, quan hui és difícil trobar poesia, quan el que impera és l'onanisme, que es distancia de la misèria o la grandesa "per a mi la poesia és una forma de recerca i de conèixer la gent, al món i a mi, particularment" (Enderrock). I com escriu Nietzsche, "conèixer no és més que treballar amb les metàfores preferides". Les imatges, com a imitació i metamorfosi de la realitat. Les seues imatges, ben cuidades en els seus propis versos, música o videoclips, ens resulten ben interessants per la seua capacitat semàntica, de creació de noves significacions, d'una altra manera de veure i sentir el món.



13. Joan Miquel Oliver.  
-“Sa Núvia morta - Hansel i Grete (single)”. Frame del videoclip. 2007



# 3



*una aproximació personal\_*



### 3.1 Contextualització

En aquest punt abordaré temes que tanquen els continguts conceptuals de l'obra pràctica i doten de sentit al nostre propi treball. El projecte parteix d'una reflexió sobre el concepte de l'esfera d'allò públic com a espai de creació i recuperació ciutadana. Els nous canvis i apoderaments polítics esdevinguts en els últims anys que situen en l'opinió pública diferents demandes d'emancipació ciutadana enfront de les pautes dictades per les estructures de poder que converteixen al ciutadà en un mer observador del joc entre les grans superfícies del capital.

En aquest estudi s'han analitzat conceptes com *allò públic* i *allò privat*, *el control inherent en l'economia, política i la cultura* o el concepte d'*allò natural* com a posicionament polític, discurs que necessàriament ha d'englobar-se dins d'un context major com és la **dialèctica art/cultura**, i per tant, de la **cultura/societat**. La definició i les relacions entre aquests dos termes tenen repercussions importants sobre la noció d'art, i en aquest cas la importància de l'art en relació al seu context, tenint en compte l'art com generador d'un context social viu que repercutisca en els diferents estrats que conformen el teixit social.

Aquesta dialèctica cultura/societat vindria intervinguda per l'art, ja que encara que societat i cultura són termes superposats, no són el mateix i la seua matriu diferenciadora es podria analitzar. La cultura és concebuda com el tret distintiu d'allò humà on els individus desenvolupen una capacitat com a resultat d'un aprenentatge, encara que en les societats primats també existeixen una sèrie de protocultures molt elementals que es desenvolupen en els comportaments grupals i es donen una sèrie de trets de socialització que suposen un aprenentatge. Per mitjà del procés de socialització els individus són ensenyats a comportar-se mitjançant uns patrons culturals al seu torn modelats pels contextos on aquestes cultures es desenvolupen. La cultura és una eina que permet situar i precisar el contingut social. Podríem dir aleshores que la cultura és un dels elements que configura el paisatge, que juga un paper clau en la disposició dels nostres contextos, dins de les nostres ciutats o de la nostra relació amb la polisèmica paraula *naturalesa* com a éssers que en formem part. La difícil oposició de *naturalesa* envers *artifici* ha donat lloc a múltiples discursos artístics i teories sobre la seua complexitat.

La cultura, i ens identifiquem amb la idea dels artistes com a productors culturals, serà una manera d'actuar sobre el terreny en què ens movem, com una

proposta contrària als processos de gentrificació com espais excloents i de segregació social. Envers la creació de comunitats tancades hem de concebre l'espai públic com una plataforma oberta, incompleta i en continu procés de desenvolupament; és el compromís ciutadà clau en la construcció de la imatge d'una ciutat que configura el seu aspecte i tria diferents models arquitectònics amb objectius comuns per a configurar la seua *marca* on allò natural deixarà pas a una fórmula *in vitro*. És necessari reflexionar i revisar periòdicament si el nostre posicionament de ciutat és correcte, si els objectius són assolibles i, molt important, si els ciutadans són partícips d'aquesta reflexió. Com qualsevol marca, és crucial que s'avalue per a no caure en l'anomenat *overpromise*, és a dir, prometer més del que en realitat puc oferir, o morir d'èxit i sobretot no imitar i duplicar models d'èxit ja coneguts, perquè l'atracció es genera oferint *una altra cosa*.

La dialèctica entre art/cultura anirà íntimament lligada en el nostre treball amb la idea de lloc, noció expandida o inclusiva de *site*, tal com és delineada pels teòrics dels quals seria anomenat com un nou gènere d'art públic, el concepte del qual aprofundirem més endavant en aquest escrit. Prendrem aquest impuls de contextualització, en el sentit més ampli del seu concepte, com a eix de les nostres propostes i prenent les consideracions de la crítica i activista Lucy Lippard, segons el llibre *Modos de hacer*,<sup>46</sup> en aquesta nova orientació del concepte de lloc. Lippard se centra en el concepte de cultura i l'uneix al de lloc, el lloc entès com un emplaçament social amb un contingut humà, i postula des d'ací la necessitat d'un art compromès amb els llocs sobre la base de la particularitat humana, el seu contingut sociocultural, les seues dimensions pràctiques, socials, econòmiques, polítiques, etc. Enfront de les tendències polítiques actuals i un món *mancat de cultura*, per a Lippard es fa necessari aprofundir en la relació de l'art amb la societat, restablir la dimensió mítica i cultural de l'experiència pública. L'artista pot interactuar amb el lloc i ajudar a despertar en el paisatge social el seu sentit latent de lloc, parlar aleshores d'un art de lloc, d'unes pràctiques en les quals el concepte de context, d'espacialitat, està més i més acabat per a arribar a incloure qüestions polítiques, socials o econòmiques. Per a totes les pràctiques que hem anat comentant la reordenació dels paràmetres de la cultura es converteix en una necessitat política, i assumeix que aquesta posició no es limita únicament a la cultura, sinó també als mecanismes de poder polític i econòmic

---

<sup>46</sup> Lippard, Lucy R. *Explorando el terreno*. En: AAVV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. 2001. Pàgina 69.

als quals fer front, on també inclouríem els sistemes de comunicació de masses que conformen i defineixen les nostres nocions del món. Parlaríem llavors d'una noció híbrida entre diferents formes culturals del món de l'art, l'activisme polític i l'organització comunitària. Brian Wallis comentava en el seu *Democracy and Cultural Activism*<sup>47</sup> que en la mesura que aquest activisme s'havia trobat amb la necessitat de creació d'imatges llegibles i efectives, podríem començar a anomenar a aquest nou estil de política com a activisme cultural que podríem definir de forma senzilla com l'ús de mitjans culturals per a tractar de promoure canvis socials.

Per a diferenciar les nocions exposades de lloc i espai amb la noció d'emplaçament citarem Jeff Kelley en *Common Work*,

“ [...] mentre que un emplaçament representa les propietats físiques que constitueixen un lloc, la seua massa, l'espai, la llum, la decoració, la localització i els processos materials, un lloc representa les dimensions pràctiques, vernacles, psicològiques, socials, culturals, cerimonials, ètniques, econòmiques, polítiques i històriques d'aquest emplaçament. Els emplaçaments són com els marcs físics. Els emplaçaments són com a mapes o mines, mentre que els llocs són les reserves de contingut humà, com la memòria o els jardins. Un emplaçament és útil, i un lloc és utilitzat. Un emplaçament usat s'abandona, i els llocs abandonats són ruïnes.”<sup>48</sup>

Estem en una època on l'espai se'ns mostra com una sèrie d'emplaçaments amb una determinada estratègia, màrqueting o ús principal. Si bé és cert que teòricament hi ha hagut una certa tendència a restar-li la importància teòrica a l'ús de l'espai, encara no hem assistit a una vertadera reestructuració de la pràctica de l'espai on encara existeixen oposicions controlades i que admitem com vàlides i no podem modificar. Sigui l'exemple entre l'espai de la família i l'espai social, l'espai cultural i l'espai útil, l'espai d'oci i l'espai de treball o l'espai públic i l'espai privat. Podríem concloure que vivim en un espai que no és homogeni i buit, sinó que està carregat de qualitats. Els dos grans emplaçaments que anem a considerar fonamentals com a eix de les nostres accions seran aquells espais que tenen l'enorme qualitat que *ocòrriga alguna cosa*, de ser capaces d'incubar el germen viu de l'acció, del qüestionament i

---

<sup>47</sup> Wallis, Brian. *Democracy and Cultural Activism*. En: Brian Wallis (ed.), *Democracy Project by Group Material*, Discussions in Contemporary Cultura núm. 5. Pàgina 8.

<sup>48</sup> Kelley, Jeff. *Common Work*, en *Mapping the Terrain*. Pàgina 142.

del canvi. S'incideix d'alguna forma en l'imaginari social, un canvi que no pot ser explicat exclusivament en terme de causes materials. Per això considerarem en primer lloc les utopies com emplaçaments sense lloc real però com espais fonamentals i essencialment irreal. I en segon lloc, i en paraules de Foucault, les heterotopies, com a oposició a les utopies. Aquestes heterotopies efectivament realitzades en emplaçaments reals que es poden trobar a l'interior de la cultura; no hi ha cap probablement que no les haja constituït. Les hi ha de molts tipus i formes, donades des de les societats primitives com llocs privilegiats o sagrats i en l'actualitat com heterotopies de desviació (geriàtrics, presons, psiquiàtrics, etc.); cadascuna té un espai determinat en la societat i la curiosa propietat d'estar en relació amb altres emplaçaments de manera que els suspenen, neutralitzen o inverteixen en el conjunt de les seues pròpies relacions. Serien a la nostra manera d'entendre, espais de reunió social que incideixen en la nostra manera de pensar i relacionar-nos. Poques ja considerades com a sagrades i moltes d'aquestes excloents com a espais juxtaposats, amb nexes difícils a la moralitat cultural de la societat però amb la qualitat d'aproximar llocs que són estranys els uns dels altres. Ens centrarem en aquelles heterotopies que tenen aire de pures i simples obertures, les hi ha de les quals creen un altre espai, real, que pot ser tan perfecte, meticulós o ordenat com el nostre és desordenat i mal administrat. Som conscients que hem de tenir en compte que aquestes poden ocultar curioses exclusions, que poden suposar un sistema d'obertura i de tancament.

“[...] Els bordells i les colònies són dos tipus extrems d'heterotopia, i si hom pensa que, després de tot, el vaixell és un tros que sura en l'espai, un lloc sense lloc, que viu per ell mateix, que està tancat sobre si i que al mateix temps està lliurat a l'infinít del mar i que, de port en port, de riba en riba, de bordell en bordell, va fins a les colònies a cercar el més preciós que aquestes tanquen en els seus jardins, vostès comprenen per què el vaixell ha sigut per a la nostra civilització, des del segle XVI fins als nostres dies, no sols l'instrument més gran de desenvolupament econòmic (no és d'això del que parle hui), sinó la reserva més gran d'imaginació. El navili és l'heterotopia per excel·lència. En les civilitzacions sense vaixells, els somnis s'esgoten, l'espionatge reemplaça allí l'aventura i la policia els corsaris. [...]”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Foucault, Michel. *De los espacios otros*, 1967. En: [http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/09/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/09/foucault_de-los-espacios-otros.pdf) (Consultat l'11 de gener de 2012).



És per això necessari analitzar que la pràctica de l'espai està lligada al relat de viatge que té una gran importància per a les pràctiques quotidianes. Ens centrem a fer una reflexió sobre aquests conceptes que considerem necessaris per a assenyalar on es pot actuar i de quina manera; fer una distinció entre els espais i els llocs com a ens separats però que coexisteixen i delimiten les formes de ser viscuts. Un lloc seria l'ordre on els elements es distribuïrien relacionalment, i implica així una indicació d'estabilitat. L'espai doncs, prendria en consideració els vectors de direcció, les quantitats de velocitat i la variable del temps i determinaria així que es tractaria d'un creuament de mobilitats. El carrer, geomètricament definit per l'urbanisme es transformaria en espai per la intervenció dels caminants. En suma, l'espai és un lloc practicat. Ens sembla la qüestió espacial interessantíssima per a definir els contorns del nostre relat, per a determinar que els espais són tants com experiències espacials es practiquen, després la qüestió de la creació espacial serà fonamental per a desenvolupar les nostres pràctiques artístiques, per a determinar els intersticis on l'art puga assenyalar. Tenint en compte que les accions són espacialitzants i que són els relats els que continuament realitzen un treball de transformació dels llocs en espais i dels espais en llocs, atorgarem al relat un pes específic dins d'aquest treball. Com forma de fer, com forma de suggerir i transformar, que al seu torn enllaçarà les diferents pràctiques artístiques que s'exposaran com una aproximació personal a aquest discurs. Caràcter multidisciplinari del propi treball que persegueix conformar una obra d'art més completa, enriquida per diferents disciplines que han sigut treballades anteriorment. Siga el cas de la música, les arts escèniques o la poesia, però tenint a l'escultura com a eix central de la nostra pràctica. Al cap i a la fi atorguem menys rellevància als mitjans, que per fi que mou els impulsos d'aquesta investigació. Tota descripció és més que un acte de fixació, és un acte culturalment creador.

Les transformacions en els llocs i els espais o *recorreguts*, són una manipulació, un artifici. Des dels contes populars (l'antic cosmos) que narren recorreguts, a les descripcions d'habitatge o unitats habitacionals d'interès social que són fruit del naixement del discurs científic modern, són formes diverses d'un ordre imposat. Els relats són també components delimitadors, per l'aspecte de límit, de frontera, a l'igual que les heterotopies. Són els encarregats tant de compondre espais com de verificar-los, confrontar i desplaçar fronteres. El paper bàsic del relat és obrir un teatre de legitimitat per a accions efectives. L'espacialitat determina fronteres entre

el teixit urbà i el paisatge rural, o el subjecte de la seua exterioritat. També en el viatge o l'hàbitat. Però, com descrivia anteriorment, els relats estan animats per una contradicció on figura la relació entre frontera i l'ambigüitat del pont, és a dir, entre un espai i la seua exterioritat, de vegades unint dos components, de vegades oposant aspectes.

Diríem llavors que sent testimonis de la narrativitat ens situem en una posició de límit, i que la narrativitat adquireix la seua forma de delinqüent, en paraules de Michel de Certeau:

“[...] Si el delinqüent només existeix en desplaçar-se, si té com especificitat el fet de viure no al marge sinó als intersticis dels codis que desbarata i desplaça, si es caracteritza pel privilegi del recorregut sobre l'estat, el relat és delinqüent. La delinqüència social consistiria a prendre el relat al peu de la lletra, a fer-ho el principi de l'existència física allí on una societat ja no ofereix més eixides simbòliques ni expectatives d'espais als subjectes o als grups, allí on ja no hi ha més alternativa que l'ordre disciplinari i la desviació il·legal, és a dir una o una altra forma de presó o de vagabunderia a l'exterior [...]”<sup>50</sup>

Quedaria per saber, quins són els canvis efectius que produeixen en una societat aquesta narrativa delinqüent. Aquesta concepció de fer de Certeau és inseparable de la referència a un art que organitza la vida quotidiana. En aquest llibre l'autor va criticar el parany foucaultia del poder absolut. Diríem, que el poder està per tot arreu però cal trobar la manera d'escapar d'aquest parany. Hauríem de parlar de les maneres de fer, de les innumbrables pràctiques a través de les quals els usuaris es reapropien de l'espai organitzat pels tècnics de la producció sociocultural. Per a l'autor les estratègies serien el conjunt que inclou la racionalitat política, econòmica o científica. Per contra, les tàctiques serien les pràctiques quotidianes (parlar, llegir, circular, caminar, fer compres, cuinar, etc.), càlculs xicotets d'aprofitament de la situació, accions imperceptibles, potser inconscients i que poden remuntar-se a intel·ligències immemorials.

---

<sup>50</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universitat Iberoamericana, 2000. Pàgina 142.

La ciutat és un concepte. La ciutat disciplina i crea el ciutadà. No obstant això, en caminar, anem construint una retòrica sense adonar-nos-en. Com repensar aquest debat de la ciutat i del fet de caminar en temps de tant dispositiu geolocalitzador? Estem realment dotant d'un nou significat als carrers, els mapes, o fins i tot donant-li la volta als dispositius de poder foucaultians o al contrari seguim alimentant l'ull del gran germà dins de la teoria del panòptic? Probablement de Certeau diria que una mica de tots dos. Sí, és el poder que tot ho controla ara i d'una manera instantània, però al mateix temps els *esperits*, certes presències fantasmals segueixen rondant els carrers. Les noves tecnologies intenten encadenar tot el coneixement, però al mateix temps el fragmenten. La ciutat es descompon sota els ulls de tanta càmera digital, de tant de telèfon intel·ligent i ara també sota els filtres de la realitat augmentada.

“[...] El que més falta ens fa és creure en el món, així com suscitar esdeveniments, encara que siguin mínims, que escapen el control, fer nàixer nous espais/temps, encara que la superfície o el volum d'aquests siguin reduïts [...] La capacitat de resistència o, al contrari, la submissió a un control, es decideixen en el curs de cada temptativa [...]”<sup>51</sup>

Haurem de considerar les qüestions inherents a la política de hui, on alguns diagnòstics plantejats per Michel Foucault en els anys setanta han esdevingut una obvietat. Ara concebem la naturalesa biopolítica en les societats més industrialitzades on la fusió entre la vida natural i el camp d'allò polític es fa evident. El poder s'ha fet càrrec intensament de la vida i ja no s'exerceix sobre els individus, sinó que circula per ells de forma més o menys conscient, i desenvolupa formes diferents d'experimentar la vida. Fora de tota tecnologia disciplinària i de la concepció política del cos humà de Foucault, basada en la millor adaptació del subjecte al sistema de producció per a obtenir una major producció; en el context de les societats de consum més elevat l'individu ha deixat de ser només valor productiu, sinó que la producció s'ha centrat també en un territori afectiu on el treballador no solament és valorat per allò que produeix sinó també per la seua condició de posseïdor d'una vida que desitja entreteniment, gaudi, satisfacció i per tant, consum. La nova economia biopolítica en la qual ens trobem tracta d'aconseguir extraure un excedent de la vida i convertir-la en un benefici empresarial; són les grans empreses multinacionals, productores i exportadores de les formes específiques de viure i de gaudir dins de

---

<sup>51</sup> Deleuze, Gilles. *Ibd. Sociedades de Control*.

l'estructuració d'un territori global. L'afectivitat com a concepte dins de la societat, la tecnologia i la productivitat l'analitzem a partir de l'article "Economies afectives" de Juan Martín Prada.

Es tracta al cap i a la fi d'una proposta artística, fonamentada en aquest projecte escrit que pretén almenys suggerir enfocaments enfront de les paradoxes que es descriuen davant els nostres ulls en l'època present. Conformar un microrelat que s'insereix en molts altres, on es pretén explicar aspectes de la vida actual. Considerem el nostre treball com una reivindicació de l'ètica del compromís. La problemàtica i contínua discussió sobre on hem de situar a l'art públic, fora de la galeria o instaurat sobre aquesta, ens portarà a adoptar i treballar sobre la idea de l'esfera d'allò públic. Idea aquesta, més complexa i que engloba aspectes que treballarem al llarg d'escrit. Una cosa, que pensant que pot ser que no servisca de molt, almenys visibilitza. En definitiva, va comentar el novel·lista i poeta guatemalenc Miguel Ángel Astúries Rosers (autor de *Señor Presidente*), quan li van preguntar què creia que premiava l'acadèmia d'Estocolm de la seua obra, una vegada li va ser atorgat el premi Nobel de literatura l'any 1967. A Amèrica hi havia dos tipus de literatura. Una classe de literatura que ell va definir com d'evasió, una classe de literatura estetitzant, que es complau en el goig de les paraules i és una mica europeïtzant. I un altre tipus de literatura que és la que ell feia al costat de molts altres autors llatinoamericans, que era humana, que no evadia els problemes sinó que els afrontava, encara que no els solucionara. El novel·lista no és el que soluciona problemes però sí que els estudia, els exposa, en dóna testimoniatge, protesta per la boca dels seus personatges. L'acadèmia ha reconegut com més universal i més humana aquest últim tipus literatura, una literatura de lluita, de combat i d'expressió viva.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *Del libro personal de recuerdos, 1967*. Disc de vinil corresponent a una enciclopèdia parlada. Difusora internacional, S.A. Balmes núm.135, Barcelona.

### 3.2 Colectivo Genérico



14. Segell “Colectivo Genérico” 2011

El Colectivo Genérico apareix arran de cursar el Màster en Producció artística de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València, per la proximitat d’idees i inquietuds amb alguns companys de la promoció. Fitant el marc conceptual i les idees que sorgeixen d’aquest col·lectiu confeccionem la gènesi següent com a presentació d’aquest:

“La formació del Colectivo Genérico naix davant l’escassa existència d’un marc conceptual crític, estètic i fins i tot ideològic en el camp de l’art contemporani. Assumpte que demana un diàleg constant i revisió del terreny on ens estem movent. La proposta de treball fonamental, i per la qual es mouen els nostres impulsos artístics és la de la pèrdua de l’autoria individual a l’obra d’art, i legitimar així els processos d’actuació i d’inserció dels nostres treballs com a col·lectiu, en un interstici social on l’art puga assenyalar, actuar i suggerir visions contemporànies d’una societat paradoxal i canviant.

Qüestions com la participació oberta, la creació de propostes i la importància

de l'obra per sobre de l'autor, delimiten el camp conceptual i d'anàlisi que volem proposar. Per tot això, es tracta d'una crida a la cohesió d'idees, un marc genèric però unitari a l'hora de conformar accions i obres sòlides de revisió, crítica i anàlisi del context social que ens envolta, tot generant una esfera d'espai públic, on existisca un diàleg d'igual a igual entre l'espectador i la proposta. Si es considera aquesta relació directa, com una forma de democratització de l'art contemporani en relació amb un receptor que es distancia; tal vegada és aquesta la forma de fer un art per i per a tots.

Concebem com prioritària la necessitat de desenvolupar un nou llenguatge, que identifique i avalue les noves obres, i que vincule les aspiracions sociopolítiques i estètiques amb una societat entumida.”<sup>53</sup>

Han sorgit diferents propostes entorn de les qüestions que ens plantegem, i s'han materialitzat en dos treballs conclusos i el projecte de dos més. Com a presentació d'aquests projectes sense concloure, vam mostrar a manera d'esbós el treball *301 obres d'art*, els conceptes bàsics de la qual de manera esquemàtica serien els següents:

- Crítica al sistema actual de consum capitalista.
- Crítica a l'objecte d'ansietat.
- Crítica al concepte d'autoria individual com a artista únic.
- Crítica a l'especulació artística i amb aquesta al mercat de l'art.
- Integració del concepte deriva en la nostra creació artística.

### **Manera de fer**

La proposta consta de la seriació de 301 objectes oposats com material de residu en les brosses de la ciutat. Per a això s'usarà el segell del col·lectiu serigrafiat en relleu sobre xapes d'alumini de 0,3 mm que seran caragolades o pegades, segons convinga, en cadascuna de les peces. Al seu torn mentre es realitza l'acció es documentarà el procés a través d'una fotografia que arreplegue el dipòsit de l'objecte *ja signat* en el carrer. S'estableix llavors un paral·lelisme amb les estratègies de *remake* pròpies de l'art dels anys 1960. Aquesta fotografia s'adjuntarà posteriorment a una fitxa de registre amb les dades de situació, descripció i nombre de peça de cadascuna d'aquestes.

---

<sup>53</sup> Manifest del Colectivo Genérico que es pot consultar en: <http://colectivogenerico.blogspot.com/>

Per acabar, i com a part fonamental del procés es relaciona amb el consum massiu a través d'una sèrie d'anuncis que s'inseriran en el circuit propagandístic habitual. Aquesta estratègia està basada fonamentalment en dos aspectes. El primer, és l'elaboració d'una imatge gràfica que s'inserirà en els MUPPIS i tanques publicitàries a través de mecanismes propis de l'art de guerrilla. El segon, el conforma un spot televisiu amb una durada aproximada de 30 segons i una estètica relacionada amb la televenda. La intenció d'aquest anunci és ser emès de manera real en un espai televisiu amb un missatge clar: "és probable que tingues una obra d'art a teua casa. Pots ser ric!".



15. "301 obras de arte". Colectivo Genérico. 2011

D'aquest treball exclusivament realitzarem un desenvolupament processual tècnic de les xapes, ja que ha suposat un procés d'investigació real on es van generar algunes dificultats, ja que diferia de mètodes diferents a la tècnica clàssica.

### **Annex Tècnic**

**Procés d'investigació 301 obres d'art. COLECTIVO GENÉRICO i La NEVERA EDICIONES. Estampació amb tinta grassa sobre una planxa de metall, posteriorment mossegada en àcid.**

La primera prova es va realitzar amb una pantalla de 71 fils, feta amb les restes de tela d'una pantalla reentelada, per la qual cosa la qualitat del resultat va distar molt del que finalment aconseguim amb la pantalla de 140 fils.

En aquesta prova es va usar de suport una planxa d'alumini, i es va utilitzar la mateixa imatge en positiu i en negatiu per a valorar els resultats i evitar un error en el plantejament dels fotolits. Realitzem la prova utilitzant el revers d'una planxa d'offset, per a estalviar en material.

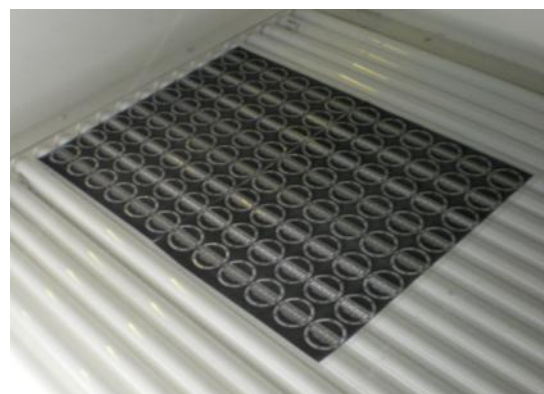


16. Procés d'investigació. 2011

El grossor de les planxes d'offset (0,3 mm) fou apropiat i decidírem realitzar el treball sobre planxes de zinc del mateix grossor, cosa que va fer que isquera bastant econòmic. Per això utilitzem una pantalla de 140 fils (de 40 x 50 cm) que vam haver d'insolar i recuperar 4 vegades (ja que eren més de 300 segells), i estampar 2 vegades cada pantalla per a obtenir-ho tot duplicat.

#### Procés (Serigrafia)

**Positiu/negatiu.** Per a realitzar aquest procediment, calgué distingir entre els que finalment quedarien en buit i els que, per contra, quedarien en relleu. Al seu torn, es va considerar l'existència d'una diferència tonal, ja que el que mosseguem amb àcid, en quedar en buit, quedarà sempre una mica



17. Procés d'investigació. 2011



més fosc que el relleu (sempre que no siga entintat).

Així doncs, allò que en el fotolit quede negre, en la planxa quedarà envernissat, per la qual cosa l'àcid no l'atacarà, quedarà en relleu i per tant més clar.

Les xapes van ser realitzades en els tallers de la facultat, motiu pel qual utilitzem la insoladora pròpia del taller de gravat, usem un acetat imprimible, amb un temps d'exposició de 0,50 unitats del temporitzador de la màquina (equivalent a 30 segons).



18. Procés d'investigació. 2011

Quan el realitzàrem a la primera pantalla de 140 fils li vam donar 0,70 unitats a manera de prova. L'emulsió va endurir més del que desitjàvem, i va aprimar les línies que anàvem a envernissar, per la qual cosa, després de mossegar la planxa, les línies en buit van quedar més amples del que desitjàvem. Les pantalles següents les vam insolar a 0,50 i vam obtenir resultats més satisfactoris. També les vam mossegar menys temps però, ja que treballem amb sulfat de coure, no crec que un excés de temps engreixara molt la línia .

**Preparació del vernís.** Per a protegir la planxa del mordent, únicament



19. Procés d'investigació. 2011

necessitàvem estampar amb quelcom mínimament gras a manera de vernís. Descartada la tinta d'offset, a causa de la poca quantitat a usar, vam veure més encertada la fabricació d'un vernís a base de betum de Judea i un espessant. Per a la primera prova es va barrejar betum de Judea i vernís bla. Per a facilitar la barreja vam calfar el vernís bla, cosa que impedia valorar la densitat del fluid, perquè en refredar, enduria. Així i tot, es va poder fer una barreja bastant fluïda, que utilitzàrem

per a estampar la primera prova. El resultat va ser satisfactori, només calia modificar la grandària de les lletres del segell i realitzar la mateixa operació amb els fotolits nous en una pantalla de major definició.

Per a les xapes definitives, es va usar oli com espessant, ja que es va poder barrejar en fred i apreciar la densitat definitiva durant la preparació. El resultat va ser més satisfactori que amb el vernís bla, pel que va quedar com barreja definitiva.

**Pre-estampació i neteja.** L'avantatge d'estampar amb aquesta barreja és que no es treballa amb les presses que provoca el fet que les tintes a l'aigua s'assequen ràpidament. La neteja, en canvi, requereix emprar molt material: draps, paper i periòdic, mentre que les tintes a l'aigua poden ser netejades únicament sota una aixeta d'aigua i amb un únic drap.

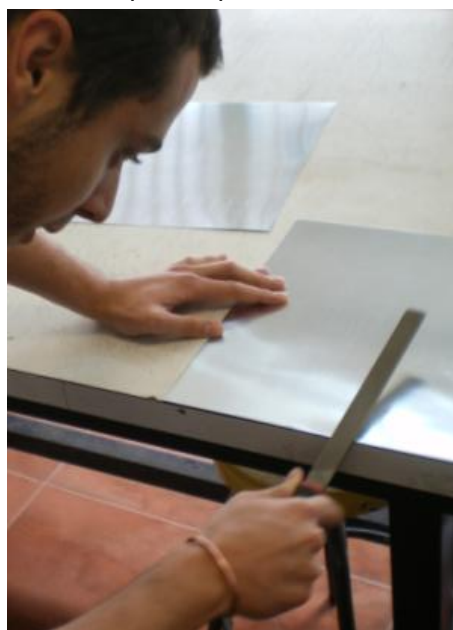
Utilitzem petroli per a netejar la pantalla i finalment dissolvent. Comprovem que l'emulsió Procol WR, indicada com a resistent als dissolvents, ho és fins a cert punt, i provoca petites fallades.

**Recuperació de la pantalla greixada.** La major preocupació en aquest apartat va ser que, en greixar la pantalla, el recuperant no fera bé l'efecte, per la qual cosa, cada vegada que s'aplicava el producte, calia fregar amb un parell de draps pels dos costats, per a assegurar que penetrava bé i després tornar a aplicar el recuperant. El procés va ser més senzill del que inicialment es pressuposava.

#### Procés (Calcografia)

**Preparació de les planxes.** Tallem les planxes a una grandària una mica més gran que el de l'estampa, tenint en compte la longitud del rasclat que anàvem a emprar, ja que si aquest és més gran que la planxa, les arestes d'aquesta poden deteriorar la tela de la pantalla, i arribar, en el pitjor dels casos, a trencar-la.

Per a evitar aquest error, es van llimar bé les vores de la planxa. Després d'aquesta primera



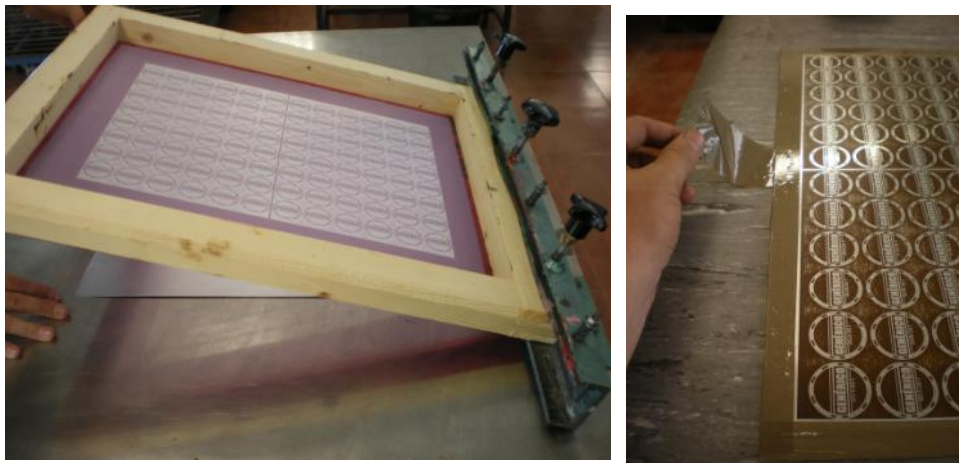
20. Procés d'investigació. 2011

preparació polim la planxa amb llana d'acer, i aprofitem per a insistir en les vores, per assegurar-nos que aquestes no puguin danyar la pantalla de cap manera.

Usem cinta de precinte per a la protecció del revers de la planxa perquè no siga atacada en mossegar-la amb l'àcid. Això no solament aprimaria la planxa, també desgastaria ràpidament el mordent. Es pot protegir també amb vernís, o folre de llibres, etc.

Després desgreixem l'anvers per aconseguir una mossegada regular del metall i una correcte agarrada del vernís sobre aquest.

**Estampació.** Es va usar el mètode tradicional d'estampació, i es van usar les instal·lacions del taller de gravat de la Universitat.



21. Procés d'investigació. 2011

**Solució mordent.** Tant per a mossegar alumini (les planxes d'offset) com per a mossegar zinc, emprem sulfat de coure, sal comuna i aigua.

Les proporcions per a l'alumini són: 75 gr de sulfat de coure i 140 gr de sal per litre d'aigua. Les proporcions per a mossegar zinc són: 75 gr de sulfat de coure i 50 gr de sal per litre d'aigua.

Aproximadament es van usar en total 8 litres d'aigua per a mossegar totes les planxes (incloent-hi les proves), amb una superfície total de 200 x 100 cm.



L'alumini i el zinc no mosseguen igual, per la qual cosa vam haver de comprovar constantment l'estat de les planxes, i vam comprovar que l'alumini tarda una mica a començar a mossegar, però després mossega molt de pressa, en canvi el zinc té una velocitat més o menys constant.

22. Procés d'investigació. 2011

Els temps de les mossegades depenien de la reutilització del mordent. És a dir, amb el mordent recentment preparat, bastava amb 10 o 15 minuts per a fer una mossegada profunda, mentre que a la tercera o quarta planxa, després de 25 minuts la mossegada era quasi superficial, cosa que imprimia un caràcter diferent als últims segells respecte als primers.



22. Procés d'investigació. 2011

Es va extraure la conclusió que la capacitat mordent del preparat és directament proporcional a la superfície de metall a mossegar. Per exemple, si es pretén deixar línies fines en relleu, haurem de corroir molta quantitat de metall, per la qual cosa el mordent es gastarà ràpidament, i viceversa. Quan el mordent es torna de color verd, s'ha de canviar.

Una vegada acabat el procés, es van netejar les planxes amb petroli i draps, per a posteriorment retirar la cinta de precinte del revers.

\*\*\*

D'altra banda es troba també en fase embrionària el projecte *Etiqueta d'artista*, els conceptes bàsics dels qual són els següents:

- Crítica al concepte d'autoria individual com a artista únic i genuí.
- Crítica a l'especulació artística i amb aquesta al mercat de l'art.
- Democratització de la cultura.

### **Manera de fer**

Aquesta proposta es troba en fase de gestació pel que és prematur aventurar-se a marcar uns conceptes i maneres de fer ben definits. No obstant això, a continuació se'n descriuen els aspectes fonamentals.

Es parteix de la idea que el ser artista és una etiqueta que tothom es pot posar. La ironia està palesa en la idea que pots convertir-te en un artista de la nit al dia. Així, potenciarem aquesta idea amb l'enviament de 2.000 cartes (apropiant-nos de les estratègies de la publicitat de bustiada), distribuint en cadascuna d'aquestes cartes una etiqueta com la de l'esbós 1.

Per a completar la idea proposarem un joc on-line, través del que un sistema de preguntes i respostes porten a l'espectador a descobrir, mitjançant un programa manipulat, amb quin perfil d'artista s'identifica relacionant-ho amb les seues respostes.



23. Esbós "Etiqueta artista"



### 3.2.1 OBRA DE ARTE ENCONTRADA

#### FITXA TÈCNICA:

Data: 18 de juny de 2011.

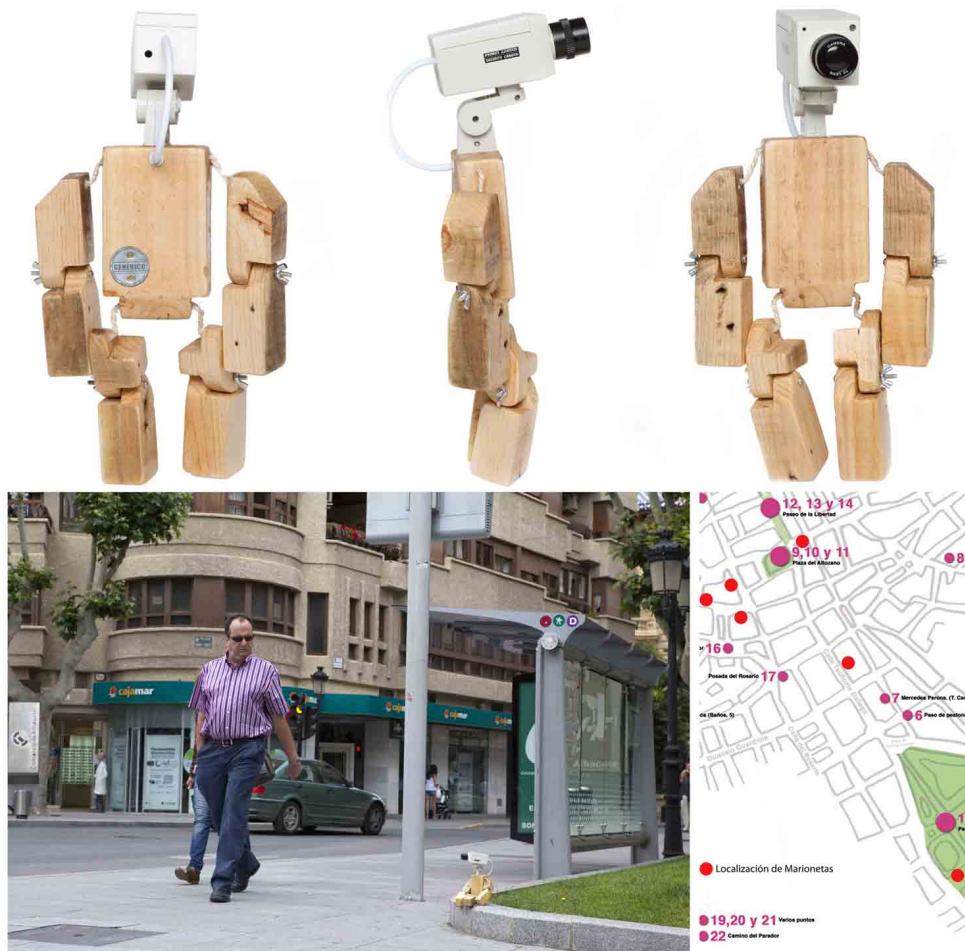
Lloc: Albacete.

Disciplina: intervenció en espai públic. Escultura-acció.

Materials: fusta, corda, càmera de vigilància.

Autors: Daniel Tomás Marquina i Pablo Martínez Caulín.

Es tracta de la primera proposta que porta a terme el col·lectiu. S'emmarca dins de la convocatòria LBA4 (la *Bicicleta Azul*), un projecte cultural multidisciplinari la finalitat del qual és difondre l'art contemporani i avantguardista des d'Albacete. Els seus conceptes bàsics resumits de manera esquemàtica serien:



23. "Obra de arte encontrada". 2011

- Intervenció de l'esfera pública a través d'un estudi de la zona.
- Crítica al context social. Situacionisme: creació de situacions associades al context i el temps de cada proposta.
- Crítica a l'objecte d'ansietat.
- Crítica al concepte d'autoria individual com a artista únic i genuí.
- Crítica a l'especulació artística i amb aquesta al mercat de l'art.



24. "Obra de arte encontrada". 2011

### **Manera de fer**

Per a realitzar aquesta proposta es parteix de la figuració, una tècnica poc treballada en l'àmbit de l'artivisme, per a la posterior reproducció seriada de situacions generades a través de figures recognoscibles i de lectura fàcil per a

l'espectador, tot afavorint la democratització en la recepció de l'obra d'art.

La proposta *Obra de arte encontrada* planteja una intervenció social capaç de generar esfera pública i un espai de diàleg, a través d'una figura reconoscible, amb valor plàstic i estètic, i de lectura fàcil per a l'espectador. Es temptegen conceptes sobre *la mort de l'autor* (Roland Barthes) per a dirigir-se en una mirada posterior a la revisió de *l'autor com a productor* de Michel Foucault. I, encara així, no perdre de vista els conceptes associats a la producció massiva i al model de mercat com a prototip de vida social. Al seu torn, el model de control social queda reflectit en la figura, i la metàfora de la marioneta reforça el seu sentit.

En abandonar obres d'art, seriades i signades, s'estableix una sèrie de crítiques cap al sistema actual de consum capitalista, a l'objecte d'ansietat, al concepte d'autoria individual com a artista únic i genuí, a més de la integració del concepte deriva en la nostra creació artística.

### **3.2.2 RESILIÈNCIES**

#### **FITXA TÈCNICA**

Data: 9 de maig de 2012.

Lloc: Setaigües, València.

Disciplina: projecció sobre tronc d'arbre. Audiovisual-acció.

Autors: Daniel Tomás Marquina i Pablo Martínez Caulín.

Els conceptes bàsics que es desenvoluparan en aquesta proposta, articulats de forma esquemàtica, són els següents:

- Crítica a la visió victimitzadora de la dona que ha patit violència de gènere de qualsevol tipus.
- Integració de la visió proporcionada per la psicologia positiva enfront dels estudis de la infelicitat.
- Cerca de la fortalesa i la capacitat regenerativa de l'ésser humà enfront de situacions traumàtiques, presentats a través de la metàfora i el videoart.
- Enfocar i construir la peça final des de dues solucions al mateix problema: la superació o l'assimilació.



- Ús de la peça com a part d'una exposició col·lectiva que tracte de conscienciar i redirigir la mirada de l'espectador cap al concepte de superació. No mostrar el que ha sigut, sinó el que es pot ser.

### **Manera de fer**

Partint de la base de la definició *resiliència* des de la psicologia:

“La resiliència és la capacitat que té un individu de generar factors biològics, psicològics i socials per a resistir, adaptar-se i enfortir-se, davant un mitjà de risc, i generar èxit individual, social i moral.”<sup>54</sup>

Oscar Chapital C. (2011)

La proposta consta, d'una banda, de l'enregistrament d'un vídeo (3'22") que incloga rostres de dones de totes les edats i ètnies, en primeríssim primer plànol, amb il·luminació neutra i fons negre. Cadascuna d'elles seguirà un parell d'instruccions simples que homogeneïtzen la pel·lícula final. El procediment és el següent: les models estan serioses durant 6-7 segons, després somriuen el mateix temps, i aguanten el somriure. Aquest últim acte ofereix ja la primera metàfora de la violència, en mantenir un tret, el somriure, que deixa de ser espontani, per a ser obligat.

Una vegada realitzades les preses, es procedeix a seleccionar les cares que millor encaixen en el missatge i que ajuden a crear una gamma major de representativitat social. Triades ja aquestes, es munten una darrere de l'altra, tot mantenint l'altura dels ulls i la boca, i intercalant una transició de dissolució creuada d'una a una altra.

Per a acabar, i com a part fonamental del procés es completa la peça amb la projecció del vídeo en la naturalesa, més concretament sobre l'escorça d'un pi que es divideix en dues branques, i que prèviament ha sigut il·luminat de manera que deixi entreveure que es tracta de naturalesa salvatge, però no contamine la llum emesa pel projector. Al seu torn, s'inclou una acció performàtica en la qual es colpeja l'arbre a l'altura de la projecció de la càmera, de manera repetida i sistèmica, una vegada per cada dona diferent.

És amb tot això amb el que es tracta d'establir una sèrie de paral·lelismes per

---

<sup>54</sup> Chapital C., Oscar. 2011. En: <http://www.elixiresparaelalma.com.ar/blog/2011/08/27/resiliencia/> (Consultat el 23 de maig de 2012 a les 21.23 h).

a/amb la societat, la naturalesa, l'espectador i el problema de la violència de gènere.

Es presentarà amb el vídeo la sinopsi següent:

“Aplique's llavors al dolor i el trauma del maltractament, per a l'assimilació o la superació, dues vies de desenvolupament del mateix problema, des d'una visió de psicologia positiva. Una violència contra la naturalesa humana, que danya l'escorça social, regenera i crea cicatrius visibles i invisibles.”<sup>55</sup>



25. “Resiliències”. 2012

### 3.3 El paisatge somiat. El paisatge sonor com construcció de memòria

La primera forma d'entendre el paisatge sonor com contaminació acústica va ser un concepte utilitzat per primera vegada pels membres del World Soundscape Project i més tard superada per certs autors que van associar aquest concepte al d'imatge sonora. Podria ser el cas de Trevor Wishart que al 1986 amb la seua obra *Símbols i paisatges sonors* defineix la noció com la font imaginària dels exteriors.<sup>56</sup> La nova forma obria la possibilitat de recrear un paisatge real tant com un entorn sonor irreal, i és aquest segon punt el pilar de la meua intervenció, paisatges sonors imaginats que construeixen en la ment aquestes imatges del record, la construcció

<sup>55</sup> Veure *Resiliències*. Vídeo que es troba en el DVD adjunt d'aquest treball.

<sup>56</sup> Wishart, Trevor. “Audible Design: A Plain and Easy Introduction to Sound Composition”. Orpheus the Pantomime, 1994.

d'un entorn que si bé ja no és real, algun dia ho va ser. La imatge sonora és un concepte relacionat amb la percepció, i es tracta de la imatge mental subjectiva que a cada persona li sobrevé davant un estímul sonor. Tot ser que escolta o produeix un so l'interpreta en el mateix moment que el sent, i aquesta interpretació inclou tant dades individuals, com codis col·lectius i instàncies simbòliques. En el cas dels éssers humans, ens mostra noves dimensions del medi ja que posseeix una forta càrrega evocativa i pot retrotraure'ns a situacions viscudes. Ens ajuda a reconstruir el lloc i, per tant, és determinant en l'avaluació que el subjecte fa de l'espai i en la preparació i realització de les seues accions en el medi.<sup>57</sup> Per tot això podríem determinar que són fonamentals tants els aspectes relacionals i situacionals, com la pròpia psicologia de l'oient. És a dir, no existeix una escolta universal, cada individu, grup o cultura té la seua forma d'entendre.

Si bé fa dècades s'entenia que una obra amb Paisatges Sonors o Soundscape era una composició musical electroacústica que creava un retrat dels sons d'un ambient concret, ens centrarem ara, per l'interès que suscita en nosaltres, emprar el terme *paisatge sonor* com un sinònim d'imatge sonora que seria la recreació d'un paisatge real o irreal.

La nostra memòria a curt termini integra elements sonors molt pròxims en el temps; amb la música el temps present, l'ara, s'estén arrere en el passat i cap a davant en el futur produït per la nostra habilitat de recordar el passat i anticipar el que vindrà. Volem ressaltar parlant de *l'ara*, estariem parlant d'una simple fracció de segon, una nota, una frase o fins i tot una obra sencera. En la percepció musical es pretén tractar de comprendre un fenomen cridaner com és esbrinar com es generen representacions mentals a partir de l'estructura de la música. La música desencadena i al mateix temps actua com una memòria involuntària i proporciona a la nostra ment una capacitat per a sostraure's momentàniament a la intel·ligència i portar-nos a impressions i sensacions viscudes en el passat. Aquest fenomen del record podem considerar-lo com un fenomen de la memòria involuntària. Els llocs i esdeveniments sonors són fets que experimentem mitjançant els nostres sentits i la nostra percepció en un espai donat. Les noves pràctiques compositives que desborden els espais convencionals d'escolta i interpretació i les noves formes de percebre l'espai urbà en el qual cada vegada més entren diferents formes artístiques obrin una apassionant via

---

<sup>57</sup> Augoyard, J.F. "La sonorización antropológica del lugar. En M-J. Amerlinck (compiladora) *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997.

d'exploració en aquesta complexa relació entre espai i so.<sup>58</sup>

### 3.3.1 **ELS SONS DE L'AIGUA**

FITXA TÈCNICA:

Data: 25 de juny de 2010.

Lloc: carrer Arxena i carrer Vicent Blasco Garcia. València.

Disciplina: proposta d'intervenció sonora. Art sonor-acció.

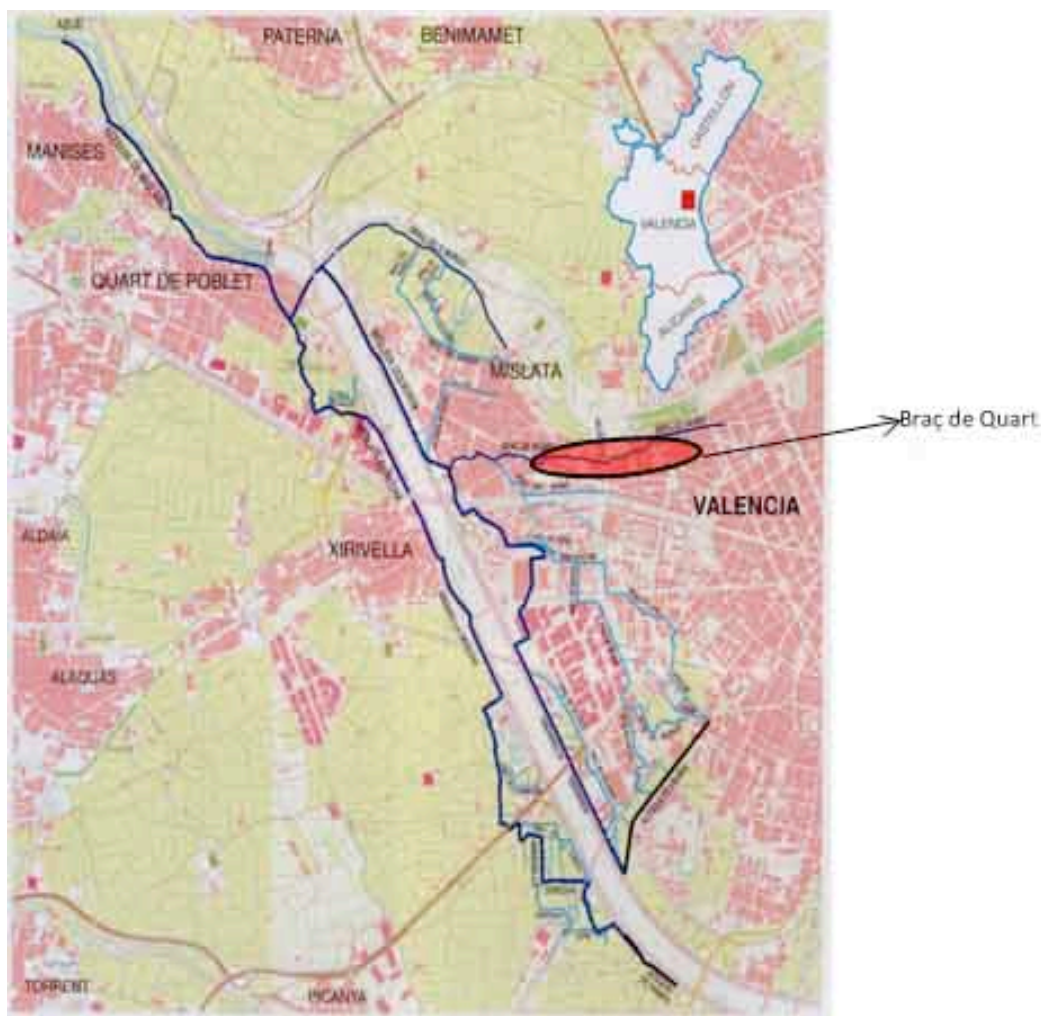
Autor: Daniel Tomás Marquina

En *Els sons de l'aigua* es pretén reconstruir en l'imaginari el pas de les sèquies per la ciutat de València, antigues articuladores de la vida en la comarca. En aquest treball incorporem al so una imatge per a reforçar la idea que preteníem transmetre, qüestió aquesta, que ens sembla irrellevant dins del treball, ja que al final els registres fonogràfics i els sons descarregats que havíem realitzat per al seua postproducció posterior es van convertir en els únics elements essencials de l'obra. Es tracta d'una proposta d'intervenció sonora que pretén fer visible un esquelet passat, l'antic pas de les sèquies per la ciutat. Moltes d'aquestes han quedat enterrades sota l'asfalt. La proposta d'intervenció es va centrar en una xicoteta part del recorregut de la sèquia de Mislata, encarregada de regar antigament els terrenys del poble del mateix nom i alimentar la sèquia que regava el que actualment és el barri de Nou Moles de València. Aquest recorregut fluvial articulava la vida entre les diferents zones de l'horta valenciana i marcava un punt d'interconnexió entre les dues zones que esmentàvem anteriorment. Aquesta sèquia es nodria per una major, anomenada sèquia de Favara, una de les huit sèquies de l'horta de València que es troben sota el jurisdicció del Tribunal de les Aigües de València. El seu origen està en el riu Túria i els seus límits estan en la sèquia de Rovella i els arrossars de l'albufera de València. Ens centrarem en el braç esquerre, anomenat Favara esquerra, on encara transcorre part de l'aigua pel seu traçat històric; és probablement l'única zona on encara es pot regar que queda d'aquesta sèquia en aquesta part. Segueix enterrada per on ara és el camí de Favara, al costat del parc de la Canaleta de Mislata, gira cap al sud pel carrer de Pare Llansol i cap a l'est per a passar per la paret nord de la Paperera Payá, on encara es troba al descobert. S'enterra de nou en arribar a Castán Tobeñas i continua pel carrer

---

<sup>58</sup> Carles, José Luis y Palmese, Cristina. "Dossier Música y arquitectura". Revista Scherzo, desembre 2005.

Brasil i l'Avinguda de Pérez Galdós.<sup>59</sup>



27. Plànol de la zona a intervindre. Braç de Quart.

Aquest discurs intermitent de descoberta i enterrament de la sèquia pels diferents carrers que he anomenat reforcen la idea que plantegem en el treball de visibilitat i invisibilitat. Concepte probablement aplicable a la idea de John Berger de *fer visible allò invisible*. El projecte d'intervenció es va centrar en una part de la sèquia que es troba enterrada, més concretament en l'antic braç de Quart, on es va recrear una melodia tot partint de sons aquàtics i fluïts per a evidenciar aquest antic esquelet de la sèquia, la imatge enterrada de l'aigua fluint canviada per l'asfalt i els sons de motor.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Sala Giner, Daniel. *La Milenària Acequia de Mislata*. Col·lecció Biblioteca Valenciana de l'aigua i del regadiu.

<sup>60</sup> Veure *Els sons de l'aigua*. Vídeo que es troba en el DVD adjunt a aquest treball.



28. Tir i arrosegament a Mislata / Final Braç del moros.

Com hem pogut comprovar anteriorment en l'audició d'aquest treball, els sons enregistrats han sigut editats digitalment. En segons quines parts, el so aquàtic s'identifica en major o menor mesura, però la nostra intenció radica a modelar el material de manera que puguem extraure allò més musical, en lloc de presentar-ho tal qual com enregistraments del món real.

Els sons són capaços de crear i modificar llocs i poden arribar a constituir vertaderes fites<sup>61</sup> físiques o simbòliques dins de l'espai. Al llarg de la història el compositor ha parat esment al so, als timbres, els colors i les intensitats capaces de produir formes. Això està lligat històricament al seu interès pels sons que l'envolten. Si ens centrem en la música occidental, que té com una particularitat constant el desenvolupament de la racionalitat i el rebuig de l'espontaneïtat, trobem imitacions en qualsevol època i estil, ja siga en la polifonia renaixentista, la música romàntica o l'electroacústica. La història de la música explica situacions, ja siguen batalles, caceres, escenes costumistes, etc. Podríem parlar de la incorporació de la simfonia del món a la creació musical. En aquest segle, en una època en la qual el paisatge sonor urbà està envaït de màquines no és d'estranyar que això tinga un reflex en les composicions musicals.

La intervenció sonora com una pràctica artística en l'espai, la concebem com el camp d'acció dels diferents grups socials que l'habiten o dominen. En aquesta presentació pretenem posar l'accent en la necessitat d'una pràctica artística que

---

<sup>61</sup> Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Ed, Gustavo Gili.



excedisca de les pretensions de benefici i recodificació del capital, un art amb una política, la qual cosa s'anomenarà un art postmodern crític o de resistència, que intervinga directament en el camp de la cultura, la cultura entesa com un lloc de conflicte i de contestació des del qual dur a terme una investigació crítica dels processos i aparells que controlen les representacions culturals; una pràctica transgressora i resistent que cerque transformar i contestar els sistemes donats de control de la producció simbòlica i de circulació dels processos de significació. Després de la ruptura espacial que la historiadora Rosalind Krauss data al començament dels anys 80 del segle XX, qüestió que consultem en *Maneres de fer*, es manifesta la naturalesa política de tot espai i de tota intervenció projectada sobre aquest, incloses aquelles pràctiques que pretenen interpretar la seua especificitat des de l'estètica i des d'un aparent punt de vista innocu, és el que la pròpia Krauss va definir com el *camp expandit*. En aquest cas, el lloc específic de l'art deixa de ser la galeria, per a situar-se en el mateix lloc del conflicte i de la resistència. Aquesta subversió és fruit de la reflexió sobre l'espacialitat contemporània, oposada a les maneres d'opressió derivades de l'economia espacial projectada des del poder. Aquesta necessitat qüestiona directament la construcció de l'espai públic, i expandeix el terme cap al que denominarem l'esfera d'allò públic usada com un lloc de creació. Aquestes pràctiques cerquen no solament una reapropiació, sinó fonamentalment una redefinició radical de l'espai públic i indaguen com treballar des de diverses tradicions o imaginaris o fins i tot des de la contradicció. Considerem especialment important concebre aquestes formes de qüestionament i lluita establertes sobre l'acceptació de l'heterogeneïtat de l'espai públic contemporani.<sup>62</sup>



29. Ubicació "Els sons de l'aigua". 2009

<sup>62</sup> AAVV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Edicions Universitat de Salamanca, 2001. Pàgina 15.

Per intervenir en l'espai públic cal prendre en consideració alguns estudis acústics que exploren els problemes de convivència que originen la saturació de l'entorn, que és el que denominariem *contaminació sonora*. Aquest fenomen engloba alteracions estacionàries i passatgeres i ens remet directament a la noció de soroll. Pel que en la nostra obra *Els sons de l'aigua* el so reproduït haurà d'interactuar amb els sons del carrer, mecànics i motoritzats i inserir-s'hi com si d'un element més es tractara. Consistiria doncs, en invasions, en contagis, com si els ritmes foren masses líquides que es pertorben els uns als altres. En paraules d'Augoyard la representació del medi ambient sonor troba aparent unitat en un valor global negatiu al que s'oposen tant el silenci com la música. L'antinòmia és formal, silenci i música no conformen una unanimitat més que quan se n'oposen al soroll. L'espai públic viu per i per al soroll, i està en constant decodificació, és núvol d'informació per desxifrar que estructura les accions sonores dels usuaris. És per això el soroll urbà informació en potència, una anomalia disposada a ser integrada. En aquest sentit el soroll l'integrariem en la simfonia mundial, allunyat de la noció del soroll nociu associat a la molèstia, al desig interromput de silenci i a la imatge sonora de tranquil·litat, relaxació o concentració. La clau radicaria en la forma en què decodifiquem la informació sonora per a fixar-nos o reconèixer un so per sobre d'un altre.<sup>63</sup>

L'art contemporani actualment ofereix una infinitat de possibilitats des de la seua concepció, elaboració i presentació a l'audiència. Els límits no són definitius en aquest procés, fins i tot els objectes artístics no són tampoc definitius en si mateix. Les instal·lacions sonores en espais públics afigen al lloc una capa de sons aliens a l'espai intervingut, i n'alteren la percepció. Amb aquestes intervencions obrim la possibilitat de viure d'una altra manera un espai particular de la ciutat, i es juxtaposen múltiples capes de sentit (de l'espai, del so i el resultat d'això).

Aquesta interferència entre dues dimensions té un poder transformador i en un posterior treball construirem un imaginari de passeigs sonors la força estètica dels quals descansa en les interaccions entre dos espais: la visió i l'escolta (el que l'usuari està veient i el que està escoltant), i entre dos temps: present i passat (el moment en el qual l'usuari camina enfront de la narració sonora que, com qualsevol enregistrament, pertany a algun moment passat indefinit). La intersecció entre

---

<sup>63</sup> Alonso Cambrón, Miguel. *Sonido y sociabilidad. Consistencia bioacústica en espacios públicos*. Institut Català d'Antropologia. En: [http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/05/05\\_5.htm](http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/05/05_5.htm) (Consultat el 3 de març de 2012).



indicacions orientatives i fragments de relats, la utilització d'enregistraments realitzats que generen un *estranyament* dels espais recorreguts combinats amb la visió d'un espai físic intervingut, són les eines que utilitzem per a configurar el treball següent que ací presentem.

### 3.3.2 **HABITAR LA MEMORIA, CONSTRUIR LA HUELLA**

FITXA TÈCNICA:

Data: 10 d'agost de 2011.

Lloc: arc de San Miguel de Mazarreros.

Disciplina: intervenció en espai públic. Audiovisual-instal·lació.

Materials: barretes luminescents, estagues de fusta, corda d'espert, generador elèctric, huit altaveus.

Autor: Daniel Tomás Marquina.



30. "*Habitar la memoria, construir la huella*". 2011

En la nostra dedicació per crear una obra d'art més completa i d'enriquir-nos per la relació de diferents disciplines, vam mostrar com evolució a aquest primer treball sonor una obra on el concepte de paisatge sonor és utilitzat amb un tractament diferent. En l'obra *Habitar la memoria, construir la huella* emmarcada dins del festival

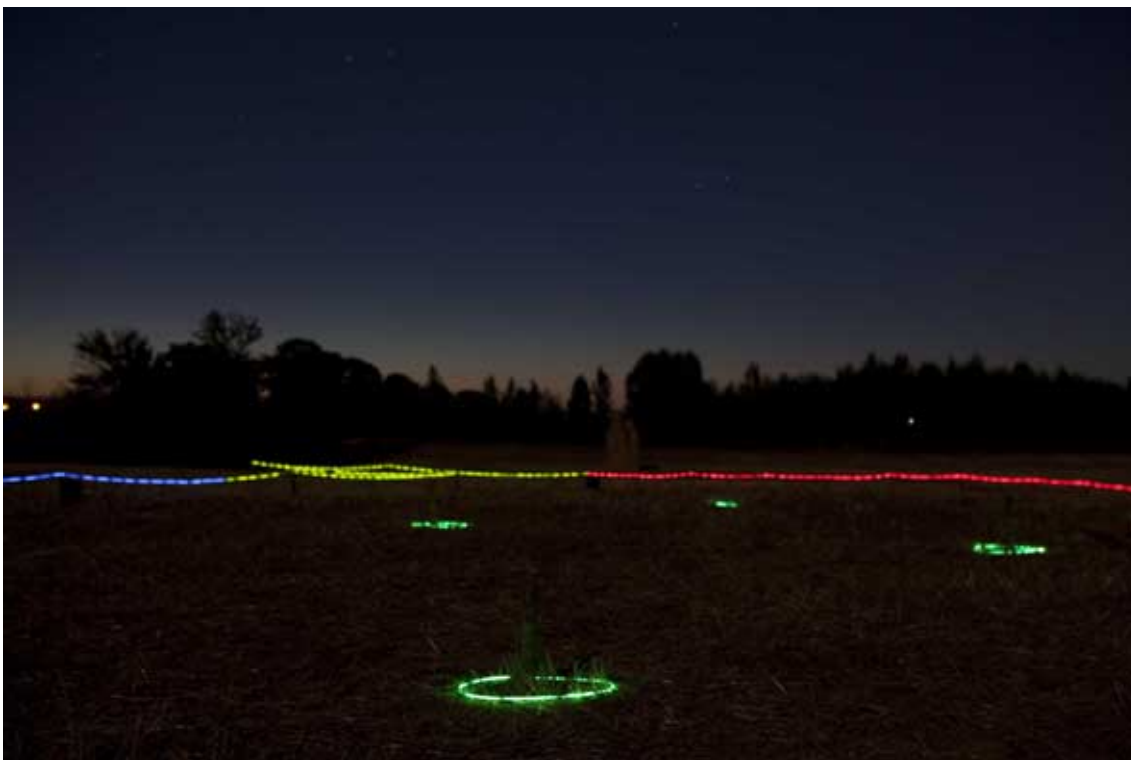
“Solariegos: arte contemporáneo en la ruralidad” i realitzada a Sasamon, Burgos, partim de la idea de reconstrucció mitjançant la llum i el so de l’antiga església del poble de San Miguel de Mazarreros, actualment desaparegut, on solament l’ arc imponent de l’església del mateix nom es converteix en l’únic vestigi d’aquest antic assentament. A través d’aquest paisatge sonor i el dibuix de la planta amb línies fluorescents els assistents van participar de manera activa i es va aconseguir habitar un espai ja oblidat, on es va generar una màgia envoltant envers els més de 200 veïns que es van congregar en un camp de blat. Es va incidir en un imaginari comú on l’antic poble va tornar a cobrar vida i es van posar de manifest problemes tan actuals en la zona intervinguda com la despoblació o la deterioració del patrimoni. Amb aquest festival es pretenia reactivar la cultura en part de la comarca burgalesa Odra-Pisuerga. A diferència de la primera obra que hem presentat aquesta intervenció entraria més en relació amb el nostre camp. Camp entès com una disciplina expandida on entrarien en joc l’escultura i la instal·lació. Ací l’element sonor és sumat com part relacional a l’objecte o intervenció i ens permet intentar comprendre com interactuen aquests elements (tant sonors com a visuals) i com es desenvolupen en l’espai i el temps. En sumar aquests dos elements vam crear irremeiablement una connexió entre el sentit de la vista i el de l’oïda.<sup>64</sup>



---

<sup>64</sup> Veure *Habitar la memoria, construir la huella*. Vídeo que es troba al DVD adjunt a aquest treball.





31. "Habitat la memoria, construir la huella". 2011

El terme paisatge sonor *soundscape* deriva del terme paisatge terrestre *landscape*. Els paisatges sonors estan formats per sons que descriuen o donen sentit a un lloc, a un espai en específic que pot ser una ciutat, una comunitat, un carrer, una casa, etc. Aquests sons al seu torn es conformen o es nodreixen de les activitats que realitzen els habitants d'aquest espai. Aquests sons solen passar desapercibuts per a aquests habitants ja que estan acostumats a sentir-los i no a escoltar-los. El paisatge sonor pot parlar-nos de la situació política, econòmica, tecnològica, ecològica, etc. d'un lloc, com ens indica l'artista Hildegard Westerkamp:

"[...] la idea que el so d'una localitat particular (les seues tòniques, senyals sonors i marques sonores) a l'igual que l'arquitectura local, els seus costums i la seua vestimenta pot expressar la identitat d'una comunitat, al punt que els pobles poden reconèixer-se i distingir-se pels seus paisatges sonors. Lamentablement, des de la revolució industrial, hi ha una quantitat cada vegada major de paisatges sonors únics que o bé han desaparegut completament o s'han submergit dins d'un núvol de soroll homogeni i anònim que constitueix el paisatge sonor de les ciutats contemporànies [...]"

Quan s'escolta o es transmet un paisatge sonor, el nostre primer interès està

posat a dilucidar d'on és aqueix paisatge sonor, és a dir, situar-nos i escoltar-lo de manera informativa. És molt més difícil que la gent gaudisca pel sol fet del so en si sense cercar una referència. En aquest cas el paisatge sonor és la imatge acústica d'un lloc determinat. Pel que considerarem el concepte de *site specific* fonamental en la nostra forma de treballar. Fora de la primera idea aplicable a aquest concepte on la línia d'actuació es referia sempre a un espai físic concret, ara podem parlar d'actuacions tant literals com virtuals. Mitjançant aquest treball pretenem implicar-nos en un estudi complet de l'entorn, de les persones a qui va dirigit i del projecte artístic en si. Des dels més vinculats a l'art públic els quals s'inscriuen dins de la institució, des dels més arquitectònics als qui en subverteixen el context cultural i social. Ens resulta molt interessant la potencialitat crítica d'aquests treballs en l'actualitat.

El concepte de *realitat expandida* que defineix la característica més pròpia de la producció estètica dels últims anys, és un fenomen emergent d'un desenvolupament tecnològic accelerat. No obstant això, des dels seus orígens arcaics, l'impuls creatiu que en un moment històric es va sistematitzar com *art*, ha sigut la manifestació d'una expansió de la sensibilitat que consisteix a percebre al món en la dimensió de la seua possibilitat. La realitat expandida és on la interfície es torna transparent i on els límits entre ficció i realitat són difusos. En totes aquestes aproximacions emergeix la figura reminescent del passejant, transformat en un *datapassejant*, que creua els teixits urbans invisibles superposats a la ciutat construïda. La intimitat de l'escolta crea cartografies individuals, variables, i paisatges sonors que l'usuari pot redefinir en una deriva aural que situa l'oïda al mateix nivell que l'ull. D'aquesta manera, l'experiència de la ciutat s'amplia i es multiplica en cada escolta, i s'obri al registre dels sons omesos que, com un teixit connectiu no perceptible però present, atorguen la *consistència* d'aqueix esdeveniment continu que es dona com a *realitat*. Per a una sensibilitat oberta a la condició infinita de les coses, *allò real no esgota allò possible d'allò existent*.

### **3.4 Bresca i eixam, metàfores quotidianes**

Aquest apartat es relaciona directament en el desenvolupament conceptual amb la noció de control, frontera i aprenentatge. A l'igual que en els altres apartats d'aquesta aproximació personal, les nocions es relacionen d'una manera metafòrica mitjançant dos mitjans diferents. En aquest cas, una instal·lació escultòrica i un audiovisual. Sense estendre'ns massa, considerem convenient analitzar el concepte

de *la metàfora* com quelcom que representa la nostra forma de pensar, d'entendre el món. És un fenomen social i creatiu, a l'igual que la parla, que en ocasions es convencionalitza. Per a la majoria de la gent, la metàfora és un recurs d'imaginació poètica, i els posats retòrics, una qüestió de llenguatge extraordinari més que ordinari. És més, la metàfora es contempla característicament com un tret només del llenguatge, cosa de paraules més que de pensament acció. Sentir aquesta raó, la majoria de la gent pensa que es poden arreglar perfectament sense metàfores. Com conclouen Lakoff i Johnson<sup>65</sup>, la metàfora, per contra, impregna la vida quotidiana, no solament el llenguatge, sinó també el pensament i l'acció. El nostre sistema conceptual ordinari, en termes de com pensem i actuem, és fonamentalment de naturalesa metafòrica. La majoria dels nostres conceptes fonamentals estan organitzats en termes d'una o més metàfores especialitzadores. En relació a la localitat i la globalitat les metàfores tenen les seues arrels en l'experiència física i cultural, no són assignades de manera arbitrària, sinó que s'assenten sobre bases físiques i socials. En alguns casos, l'espacialització és una part tan essencial d'un concepte que és difícil imaginar una metàfora alternativa que poguera estructurar-la. En la nostra societat *status alt* és un d'aquests conceptes. És difícil distingir les bases físiques de les culturals en una metàfora, ja que l'elecció d'una base física entre moltes altres possibles té a veure amb la coherència cultural. En definitiva, les metàfores es presenten com part intrínseca de la vida i els treballs que presentem es converteixen en una més.

### **3.4.1 GOD SAVE THE QUEEN**

FITXA TÈCNICA:

Data: maig del 2012.

Lloc: Centre Cultural de Mislata (València). Sala d'exposicions.

Disciplina: escultura-instal·lació.

Materials: silicona, bronze, escuma de poliuretà, fusta (DM), cera d'abella, díodes LED, espiells.

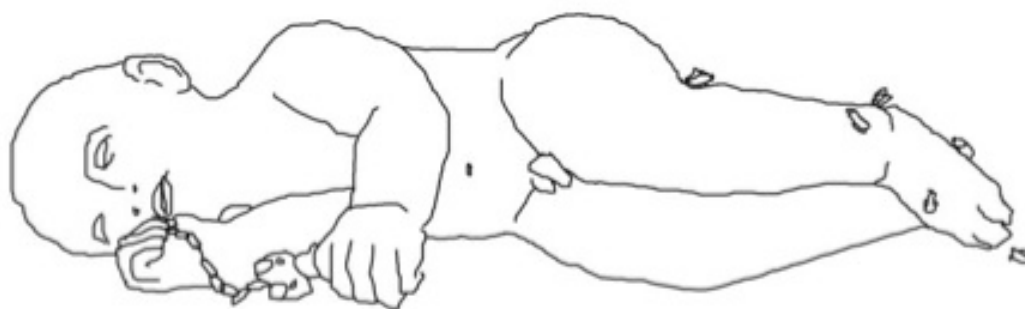
Autor: Daniel Tomás Marquina.

Les abelles són un dels elements fonamentals que apareixen en aquest treball i que pretenen tenir una simbologia forta i amb un pes específic dins d'aquesta

---

<sup>65</sup> Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Ed. Cátedra, Madrid, 2001. Pàginas 39 i següents.

proposta on simbòlicament podem dir que les abelles són obreres del rusc, les abelles són el símbol d'una comunitat treballadora i pròspera regida per la reina. D'aquí el seu simbolisme real i imperial, a l'antic Egipte associades al Déu Ra, i a França on 300 abelles d'or van ser descobertes en el sepulcre de Childerico I (anys 481), el que va testificar que el rusc era el model de la monarquia absoluta. Napoleó I desitjava que l'abella fóra un motiu omnipresent, tant en les seues catifes com en el seu abric de coronació. Però també animadores de l'univers entre cel i terra, les abelles simbolitzen el principi vital, materialitzen l'ànima (deessa Artemisa o els celtas que bevien l'hidromel, o en les tradicions gal·leses, l'abella evoca les nocions de saviesa i d'immortalitat de l'ànima).



32. Esbós "God Save the Queen". 2011

Aquest element unit a la imatge d'un xiquet xicotet on s'ha representat la innocència. La figura havia de transmetre tranquil·litat, el moment del naixement i inici de la vida lligat a un context social molt marcat. Amb les abelles de bronze es pretén que aquest animal prenga fisicitat en la proposta i es produeix una *pol·linització* del xiquet en el sentit que explicava anteriorment.



33. Detall abella bronze "God Save the Queen". 2011



Dins de la part més escultòrica de la proposta també es troba l'element *xumet* fet de bronze també i exposat amb el següent sentit al costat de la cadeneta per a canviar el seu significat de percepció. El xumet és un dels primers objectes produïts per la societat per a calmar l'ansietat produïda per la necessitat d'aliment i de succió dels bebès, no obstant l'abús del xumet pot crear problemes i és comú que s'analitzen. La relació que establisc amb els objectes seleccionats pretenc que siga com una manera subtil d'assenyalar mecanismes arquetípics instaurats en la societat i té un marcat component de control i guia en aplicacions socials.



34. Detalls abelles bronze "*God Save the Queen*". 2011

Com hem pogut comprovar aquesta proposta té un caràcter identificador de relació de l'individu amb el seu context social, en aquest cas tractant el tema del



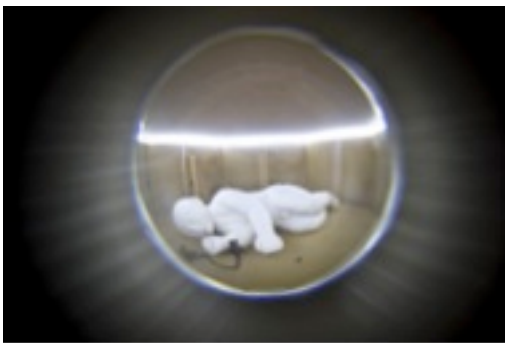
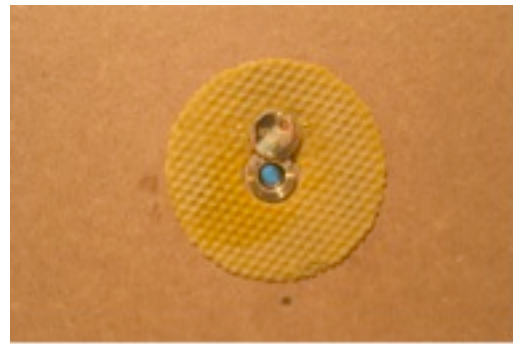
control com quelcom inherent en transitar de l'ésser humà pel seu espai vivencial-social.



35. Detall escultura "God Save the Queen". 2011

L'escultura s'ha situat a l'interior d'un hexàgon que mesura 1,50 metres d'alt, per 1,10 metre de diàmetre. L'hexàgon pretenia ser una prolongació de la bresca d'abelles, una cel·la a la meitat de la sala d'exposicions que es mostrava com una figura contundent dins de l'espai. La peça convidava l'espectador a mirar en el seu interior a través de sis espiells col·locats en cadascun dels costats de l'hexàgon. A l'interior trobàvem l'escultura del xiquet, les abelles i el xumet, amb totes les parets folrades de cera d'abella natural i il·luminat per 3 metres de díodes LED. Al voltant de l'espiell en la part exterior de la peça, es va col·locar un cercle de la mateixa cera

d'abella de l'interior pegat, d'aquesta manera, l'espectador en acostar-se a mirar l'interior, podia olorar la cera, relacionar alguns conceptes que es volien expressar i sentir-se d'alguna manera transportat a l'interior de la cel·la del rusc que estava mirant.



36. Instal·lació "God Save the Queen". 2012

### 3.4.2 MERCAT LLIURE

FITXA TÈCNICA:

Data: 24 de gener de 2012.

Lloc: projecció en Centre Cultural de Mislata (València). Sala d'exposicions. Projeccions dins del festival "Nuevas Realidades Videopolíticas" a Quito (Equador), Sant Joan, Buenos Aires, Còrdova (Argentina), Maniatales, Medellín (Colòmbia), Santiago de Xile (Xile), Sevilla, Vitòria, Madrid, Barcelona, València, etc.

Disciplina: audiovisual.

Autor: Daniel Tomás Marquina.



37. Frame video "Mercat Lliure". 2012

Es tracta d'una proposta audiovisual. El vídeo s'emmarca dins del Festival Noves Realitats Videopolítiques, organitzat dins del Laboratori de Creacions Intermèdia de la Facultat de Belles Arts de la UPV. Indaga sobre les noves necessitats polítiques que (re)situen en l'opinió pública diferents reclams d'emancipació ciutadana

esdevingudes durant l'última dècada. Se cerca posar en comú les subjectivitats que, gràcies a l'accessibilitat del vídeo com una eina i al gran paper que assumeix aquest mitjà dins dels moviments socials, permeten noves lectures i noves formes de difusió, reflexió i comprensió de diversos contextos i successos sociopolítics, tot superant els filtres habituals dels mitjans de masses. Des del punt de vista narratiu, documental, de ficció fins al camp del videoarte i l'audiovisual experimental, el treball d'imatge proposa unes altres formes de digestió i representació del present.

*Mercat lliure* es tracta d'un vídeo experimental que fa referència a les polítiques neoliberals lligades al capitalisme, l'economia global de lliure comerç, desregulació, privatització d'allò públic i reducció de la despesa social. El control com garantia del funcionament del sistema i alguns dels últims reclams d'emancipació ciutadana esdevinguts a València. El mercat, la borsa, l'oferta i la demanda, la sobreexplotació d'un planeta finit que batega amb força mentre continua viu.<sup>66</sup>

### **3.5 Identitat en l'entorn urbà. Nostàlgia, poesia i art**

La identitat urbana té a veure amb la dimensió arquitectònica, un punt de vista concret que constitueix un producte final d'una realitat més complexa dins de la ciutat. Qualsevol intent d'intervenció urbana o arquitectònica que pretenguem, haurà de comprendre la participació que té en la idea general del lloc com a espai singular i concret. El lloc acaba posant condicions i qualitats que ens són necessàries per a la comprensió d'un fet urbà determinat. En aquesta configuració, es poden detectar constants pautes compositives dins de les categories formals i sensibles, variables tangibles i intangibles que indueixen al reconeixement d'elements arquetípics que dins de la imatge de la ciutat.

La identitat social urbana es pot construir i resulta un tema rellevant en la discussió acadèmica actual, doncs en aquesta s'articulen aspectes fonamentals de la vida social per al desenvolupament de la democràcia, la conformació de la ciutadania i el projecte de futur de tota comunitat. El fet que cada grup social recòrra a diferents estratègies per a produir i recrear els seus referents identitaris, implica resultats també diferenciats en els processos de construcció de ciutadania i de participació. Els processos de modernització i de creixement urbà han generat

---

<sup>66</sup> Veure *Mercat lliure*. Vídeo que es troba al DVD adjunt a aquest treball.

transformacions molt ràpides i intenses que provoquen que l'experiència de canvi se senta en moltes ocasions, més com una pèrdua que com un guany de nous recursos. Així reiteradament pobladors originaris de pobles i barris urbans, abans confrontants amb la ciutat, viuen les transformacions patides per la urbanització i l'expansió de la ciutat com una experiència de pèrdua en diversos plans: del que abans es tenia, de com era l'entorn, de la forma en què es relacionaven les persones, de la manera en què es vivia, de les creences, etc. En aquest sentit, si bé la identitat es construeix a partir del contrapunt endins/fora, i l'eix abans/ara representa el referent obligat d'aquesta construcció, en la qual moltes vegades apareix ancorat el concepte de nostàlgia. Aquest concepte pot ser referent col·lectiu d'identitat, però sense oblidar que aquesta també prové d'una construcció històrica que dota d'una estructura significativa per a assumir-se com a unitat. Resultat de processos ideològics i culturals. Així, pot conèixer-se el moment de transició entre una identitat per exemple, estrictament rural i la seua configuració posterior en el marc de l'esdevenir urbà, en la qual es mantenen elements integrats d'ambdues estratègies i, per tant, nous. En aquests elements la pèrdua i la nostàlgia adquireixen un sentit particular perquè a través del passat legitimen el present i li donen sentit.

En aquest context és més fàcil intuir per què un nombre significatiu d'habitants del barri pensen hui que una de les formes de participació principals és la referent al que consideren *activitats culturals*. La major part de les accions col·lectives de participació s'uneixen en la cerca del passat para des d'allí albirar, tal vegada de manera tènue, un futur encara incert.<sup>67</sup>

En aquest apartat, apareixeran els termes que citem anteriorment, així com la inclusió del component poètic en l'obra artística. Les primeres experiències d'aquesta relació, apareixen en obres com *Necessite una bocanada d'aire fresc*, *La raó de ser i no va ser*, *Arrel Contemporània*. Es tracta al cap i a la fi d'una experimentació, en aquestes tres obres d'inclusió dins d'una instal·lació escultòrica, en el cas del treball que presentarem posteriorment *Goig del carrer*, com una part fonamental del desenvolupament de l'audiovisual, i en el cas de *Viure la fi del món en una illa tempestuosa*, també presentat en aquest apartat posteriorment, com un poemari i treball en si, exempt d'imatge, almenys fins a aquest moment.

---

<sup>67</sup> Portal, María Ana. *La construcción de la identidad urbana: la experiencia de la pérdida como evidencia social*. Alteridades, juliol-desembre, núm. 26. Universitat Autònoma Metropolitana – Iztapalapa. Districte Federal, Mèxic, 2003.

### 3.5.1 *SUSTRAI EZKUTUA*

#### FITXA TÈCNICA:

Data: dissabte 25 de juny de 2011.

Lloc: plaça Consistorial. Pamplona.

Disciplina: intervenció en espai públic. Acció-audiovisual-escultura.

Materials: cub de fusta (200 x 200 x 200 cm), tapa del poal de fusta fresca de faig, dibuixos en grafit i pintura al tremp, dos projectors, càmera posició zenital, càmera GoPro interior, tanques de plàstic, destrat.

Autors: Daniel Tomás Marquina, Edurne Herrán, Enrique Ferrando, Julia Pérez Muriel i Manuel Casellas.



38. "Sustrai Ezkutua". 2011

Aquest treball s'insereix dins del programa de Mobilitat Creativa MOVIC 2011 on es va desenvolupar un projecte de creació in situ de caràcter multidisciplinari i col·laboratiu a la ciutat de Pamplona de l'11 al 26 de juny de 2011.

La proposta va nàixer de la idea d'aprofundir en la cultura de la ciutat



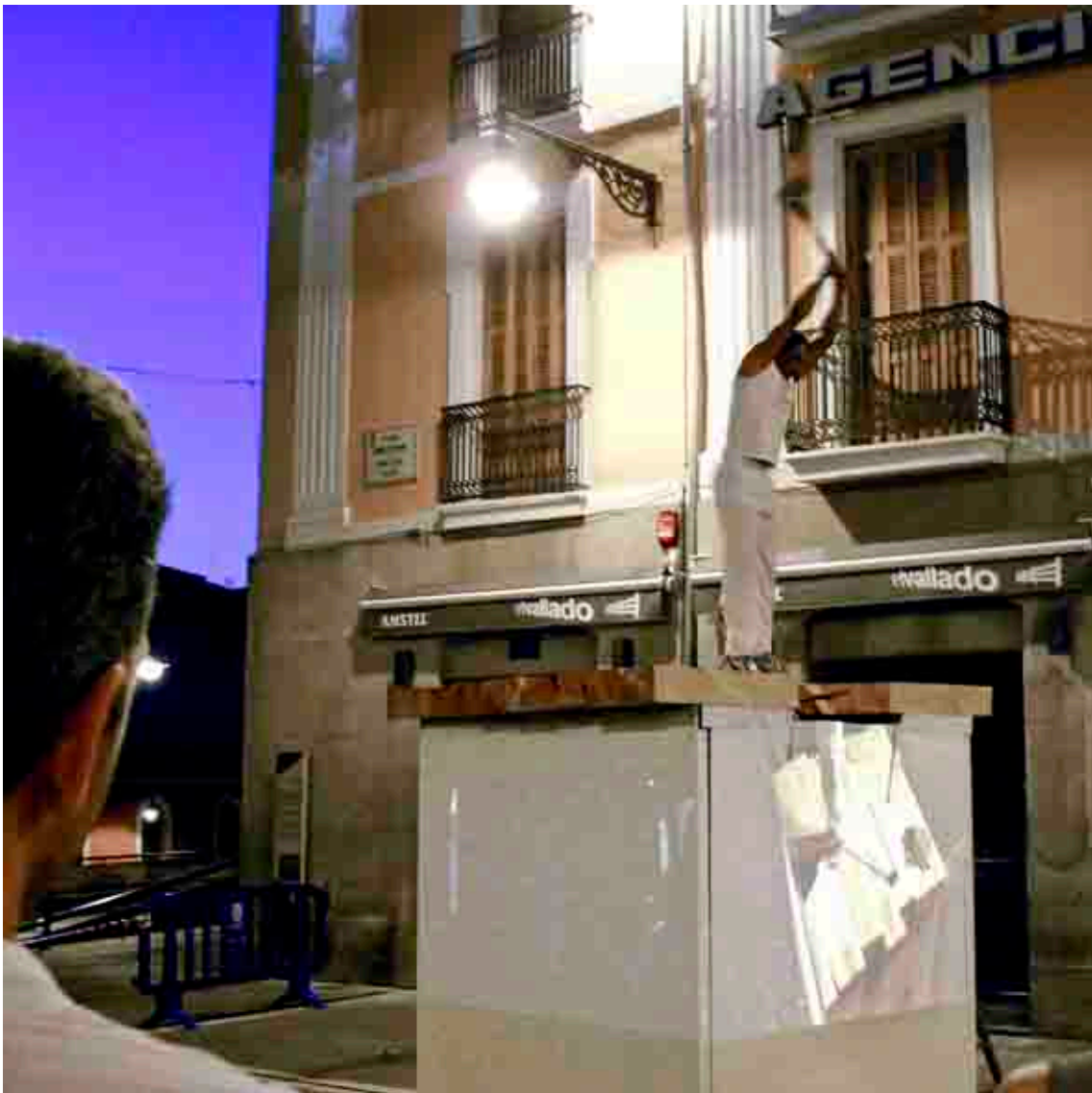
navarresa des d'una mirada exterior. L'anàlisi dels seus models sistèmicos, històrics i la seua forma d'afrontar l'actualitat mirant al futur ens va conduir a desenvolupar un projecte on les metàfores entre els binomis; interior/exterior, barrera/obertura, identitat i arrel, es va materialitzar en una acció. Una acció continguda en un cub blanc, com a contenidor de continguts invisibles. Com a contenidor de l'essència que creiem que porta a Pamplona i al poble navarrès en general, a ser una mica més que una festa internacionalitzada (Sant Fermín) on tradició i folklore es barregen per entusiasmar al visitant. Un poble que s'arrela en la seua memòria, en les seues tradicions, per a projectar-se cap a un futur que emfatitze en la diversitat de colors que conformen el paisatge universal dels pobles del món.



39. "Sustrai Ezkutua". 2011

L'acció constava de dues projeccions en viu sobre la superfície del cub. Les imatges del qual remetien a dues càmeres, una situada a l'interior del cub i una altra situada de manera zenital. El cub, confeccionat a Lekumberry amb l'ajuda de la

fusteria Hermanos Azpiroz, mesurava 2,20 metres aproximadament en cada costat i va ser obert per un *aizkolar* (Diego Riaño) amb la càrrega simbòlica que això comporta. La fusta (tapa del cub) que tallava amb el destrat, era una fusta tendra, de faig, que es va haver d'arreglar d'una serradora propera a Lekumberri, a la serra d'Aralar. A part de la intervenció en si va ser interessantíssim el treball antropològic i de relació que es va aconseguir implicant en el projecte a persones que eren alienes totalment al món de l'art, que es van prestar amb els seus coneixements tècnics i ajuda moral al fet que el projecte es duguera a terme. També va ser primordial la implicació de la conselleria de joventut de Navarra en tasques de gestió i mediació amb l'ajuntament.



40. "Sustrai Ezkutua". 2011



Una vegada obert a l'interior del cub es podien observar il·lustracions en les parets, a manera de galeria ambulants. La metàfora de trencar el *cub blanc*, sinònim d'espai expositiu girava com a idea principal dins dels conceptes que preteníem expressar.<sup>68</sup> La intervenció va congrega nombrosos veïns de Pamplona, així com turistes i passejants, que en un calorós dissabte nit de juny, transitaven pel casc antic de la ciutat.



41. Interior del cub "Sustrai Ezkutua". 2011

<sup>68</sup> Veure *Sustrai Ezkutua*. Vídeo que es troba al DVD adjunt d'aquest treball.

### 3.5.2 GOIG DEL CARRER

FITXA TÈCNICA:

Data: novembre de 2011.

Lloc: Benimaclet (València). Projectió en Centre Cultural de Mislata (València). Sala d'exposicions. Casa de la Cultura de Benimaclet dins del "I Festival Audiovisual Benimaclet Imaginació".

Disciplina: audiovisual.

Autors: Daniel Tomás Marquina i Israel Melero Ruiz.



42. Frames del video "Goig del carrer". 2011

Aquest treball tracta d'una adaptació audiovisual del poema *Goig del carrer* de Vicent Andrés Estellés. L'enregistrament va ser realitzat en el barri de Benimaclet, València, al mes d'octubre de l'any 2011. Va obtenir el premi a la millor fotografia en el I concurs Audiovisual Benimaclet Imaginació, i és fruit també d'un treball col·laboratiu amb Israel Melero Ruiz.

En el vídeo es presenta aquest barri valencià centrant-nos en la seua identitat i forma de vida actual. A través de les paraules de la poesia, llegides per una veu en off, s'articulen les imatges que evoquen situacions que identifiquen les vivències en el barri i mostren la forma de vida dels seus habitants.<sup>69</sup>

### 3.5.3 POEMARI\_ *VIURE LA FI DEL MÓN EN UNA ILLA TEMPESTUOSA*

FITXA TÈCNICA:

Data: octubre de 2009.

Lloc: Illa de Pasqua. Xile, oceà Pacífic.

Disciplina: Poemari.

Autor: Daniel Tomás Marquina.

\*\*\*

Cantant una cançó  
sota la pluja primaveral  
pensant que en una illa llunyana estic  
el cap em dol en caminar.

Sense tu res sóc  
elucubracions d'una cançó  
si és que tu és alguna cosa  
i gens significa amor.

Visions llunyanes  
en torrents contraposats  
la tempesta aguaita,  
creu que torne a estar sol.

Deixa'm acabar amb la teua vida  
que les bales que calce  
són totes de mentida.

Algún dia tornaràs a cantar.

---

<sup>69</sup> Veure *Goig del Carrer*. Vídeo que es troba al DVD adjunt a aquest treball.

Va dir mentre guardava el revòlver sota l'abric.

---

Plou i plou,  
sense parar.

M'agrada.  
Els pardalets s'acosten fins a mi  
sense tenir por al meu parlar.

Contemple les ales impermeables  
que els protegeixen de la tempestat  
i és que el volar lliure  
atorga seguretat.

Fóra! Allunyen-se de mi!  
Perduda la innocència tinc ja  
contaminades les meues venes i artèries  
amb el verí de la s(o)cietat.

Si voles lliure  
t'escanye el coll.

---

Deixa'm, deixa't  
l'ésser humà ha deixat de deixar  
al seu costat solitari  
eixir sense por a passejar.

Deixa'm que et deixi de parlar  
que deixant-me només  
és quan comence a pensar.

Vaig dir que em deixes  
perquè no crec que amb tant de parlar

deixem de costat un o més problemes.

De tu  
de mi  
d'ell i ella

de nosaltres, vosaltres i ells.

Vaig deixar  
eixir el meu instint no-educat.

---

Viu allunyat de mi.

El problema és  
que com més intente acostar-me  
més m'allunye.

Des de lluny llegue  
en una altra persona  
les culpes que tenen les meues penes  
de voler comprendre's  
des de tan a prop  
que pots fer-les olor  
tant, que et danyes els pulmons.

Lluny, massa lluny,  
perduda la innocència  
vaig deixar de saber viure.

---

Estic molt avorrit  
em diu una veueta en passar  
ara sense tecnologies  
la vida no sembla avançar.

Escolta la veu de les ones del mar

que en xocar amb les roques de la costa  
expliquen llegendes del més enllà.

Sent l'olor dolça del vent  
que sal ha deixat de transportar  
per a oferir-te descans en els pulmons  
que *smoke* no volen més.

Les gotes cauen  
els núvols s'aixafen contra el sòl  
un rugit d'elements

que fan de la vida quelcom sincer.

---

Verd és el color de la terra  
en l'illa de la fi del món  
on el mar no es precipita sobre l'univers.  
Sinó l'univers, plau tranquil·lament en el mar.

Enyore cada distància entre una galàxia  
turment inesperat en pensar.  
El blau maragda del profund oceà  
es mostra amb tota intensitat.

Un volcà extint  
s'alça una mica més enllà  
una muntanya farcida de pedres  
es va quedar afònica de tant cridar.

Et porte un regal  
pren-ho com si no fóra teu  
demà se t'oblidarà que et vaig regalar  
un estel.



*conclusions\_*





Concloua l'exposició dels temes que vam proposar al començament del treball, amb la perspectiva que aporta el fet d'haver desenvolupat el contingut a través de diferents textos i després d'analitzar alguns autors les obres dels quals són significatives per a nosaltres, ens disposem a l'exposició de les conclusions que sintetitzen algunes de les idees fonamentals que pretenem transmetre, així com de les experiències extretes fruit de la tasca que s'ha dut a terme en el recorregut d'aquest treball.

Considerem que els objectius que ens havíem marcat en aquesta investigació s'han complit ja que aquest treball ha servit d'alguna manera de contenidor de la informació que hem recopilat de les qüestions que ens interessaven. Així esdevé amb l'anàlisi de l'espai social i de l'exploració que hem fet dels conceptes que ens plantejàvem a l'inici, tals com l'esfera pública, l'espacialitat, el control o la frontera, tàctiques que han servit per a incidir en l'imaginari del lector, en la part escrita, i de l'espectador, en la part pràctica; s'ha explotat en tot cas, la potencialitat i funció comunicativa de l'art en pro de configurar un microrelat que ha servit per a suggerir una visió de la societat contemporània. Amb això, preteníem contribuir a consolidar una plataforma d'accions al voltant d'un objectiu comú, intentàvem evitar la fugida d'informació del que es produeix en el nostre temps i que pot servir com a base a investigacions futures.

Pretenem incidir en la importància, al nostre parer, d'analitzar aquestes qüestions en el món actual, i la importància radica a prendre consciència, com a forma parcial de veure el camí que recorrem. La idea és incentivar aquesta consciència. El nostre interès radica a configurar ments pensatives, creatives i participatives. Així la importància de la producció artística resideix en la seua configuració com pràctica epistemològica, i així també hauria de ser concebuda per les institucions culturals. Només d'aquesta manera podrem crear comunitat i educació, qüestions que no generen beneficis a curt-mitjà termini, però que es tornen fonamentals en l'esdevenir i el creixement d'una societat. Hauríem de donar major importància a l'educació per a evitar la precarització intel·lectual creixent on ens veiem immersos en la gran majoria de societats occidentals. És aquí on l'imaginari aconsegueix un paper important i l'heterotopia foucaultiana adquireix fisicitat.

És per això fonamental ressaltar la necessitat que comentàvem anteriorment de crear una cartografia coral on un parla, i aprèn no solament quan parla sinó també quan escolta.

Aprofundim en la idea de col·lectiu i mostrem treballs col·laboratius que es converteixen en els fonaments de la idea de l'*esfera d'allò comú* com a espai. En últim terme arribem a la conclusió que crear *esfera pública* es converteix més en una actitud cap a la vida que en un treball artístic (o d'un altre tipus) concret. Així doncs, totes les tendències d'oposició, qüestionament o de simple consciència de *estar* es tornen veu i estímul d'altres pràctiques quotidianes que se situen al nivell de vida que tenim a mà, a peu de carrer.

L'experiència obtinguda en treballs com *Sustrai Ezkutua* o *Habitar la memoria, construir la huella* ens deixen entreveure la gran importància de la implicació de l'espectador en l'obra, on aquesta es torna raó de ser, discurs o suggeriment, i només completada pel propi espectador. La resposta i participació del públic va ser molt bona i cobra importància al nostre treball la noció de la interactivitat. Actualment existeix una reclama a la participació del públic, on se'l convida a formar part de l'obra artística, del joc digital o a expressar-se en línia en innumbrables fòrums, es parla de cocreació de l'obra i de la desaparició de la dicotomia productor/receptor, com hem anotat en els capítols anteriors d'aquest treball. L'espai públic es converteix en un espai de representació en què quasi tots els personatges tenim cabuda. L'estetització del joc democràtic sembla abastar tota la superfície del planeta a través de la conversió gradual dels ciutadans en espectadors i de la vida en espectacle. Aquest moviment és per ventura un pas més en l'emancipació dels ciutadans en els quefers i decisions o redueix tota acció a un teatre de celebració de l'infinit entreteniment mentre els qui decideixen són uns altres?

En el nostre intent de transportar l'obra a diferents plataformes o llocs, es va inaugurar el 16 de maig de 2012 al Centre Cultural de Mislata l'exposició *Estètiques d'habitar*, que dóna nom també a aquest escrit. L'exposició va ser una recopilació d'aquestes mateixes idees i del registre audiovisual i fotogràfic de les intervencions realitzades en l'espai públic, així com de diferents escultures i poesies. El catàleg obtingut d'aquesta s'adjunta com un annex a aquest projecte. L'exposició va suposar una mostra del treball realitzat en aquesta línia i va tenir repercussió en alguns mitjans

de difusió locals; es va clausurar el 8 de juny de 2012<sup>70</sup>.

Per a la comunicació del treball a través de la xarxa es va crear enguany una pàgina web del nostre propi quefer artístic que es pot consultar en: [www.danieltomasmarquina.com](http://www.danieltomasmarquina.com)

Pensem que en aquestes connexions entre àmbits en un principi diferenciats, que probablement ens separen en camins cada vegada més bifurcats d'una estructura central, és la ruta que l'investigador ha de seguir per a formular les seues preguntes: perquè en definitiva, tot el procés d'aquest treball ha suposat una manera de formular preguntes, i encara més, d'aprendre a viure-hi.

Aquest projecte no és més que un relat que es constitueix en un lloc propi, retorna el temps, aqueix fugitiu, a la normalitat d'un sistema observable i llegible. Les històries, com aquesta, tornen sense soroll i secretament, no solament en l'activitat científica mateixa, no solament en les pràctiques quotidianes, que no per manca de discurs tenen menys existència, sinó també en les històries indiscretes, quotidianes i astutes. N'hi ha prou, per a reconèixer-les, de no acontentar-se amb examinar-ne formes o les estructures repetitives. S'exerceix aquí una habilitat pràctica, un saber-fer, on s'adverteixen totes les característiques de l'art de la memòria. Un sol exemple com comenta De Certeau en el seu text *De las prácticas cotidianas de oposición*.<sup>71</sup> Una història ben coneguda, i classificada per tant, pot recuperar la seua força mitjançant la intervenció d'un detall *de circumstància*. *Reciclar-la* és valer-se d'aquest element addicional, ocult en el feliç estereotip del lloc comú. El *no-res* fixat en el marc que li serveix de suport provoca altres efectes en aquest lloc. Qui tinga sentits, que senta. L'oïda fina sap destriar en el que s'ha dit la diferència que suposa l'acte de dir-ho ací i ara, i no es cansa d'estar atent a aquestes habilitats retorçades del narrador.

Estarem atents llavors a les veus que s'alcen simbòlicament i ens narren històries. Entenem clau que, en l'entramat de preguntes que s'albiren en el transcurs de la vida actual, mai hem de pretendre *aplicar* una història.

Al cap i a la fi les històries són això: històries

<sup>70</sup> Veure *Estètiques d'habitar*. Vídeo que es troba al DVD adjunt a aquest treball.

<sup>71</sup> De Certeau, Michel. "De las prácticas cotidianas de oposición". En: AAVV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Edicions Universitat de Salamanca. 2001. Pàgina 412.



4



*bibliografia\_*



ALEXANDER, Jeffrey. *Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas*. Anthropos, Barcelona, 2000.

ANDERS, Günther. *Nosotros los hijos de Eichmann*. Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

APPADURAI, Arjun. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Ed. Tusquets, Barcelona, 2007.

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ed. F.C.E., Mèxic, 2001.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Múrcia, 2006.

AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Edicions Universitat de Salamanca, Salamanca, 2001.

AA.VV. *Psicología cognitiva y de la instrucción*. Pearson Educación, Madrid, 2005.

AA.VV. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Ed. CENDEAC, Múrcia, 2009.

BADDELEY, Adam. *Memoria Humana. Teoría y práctica*. McGrawHill/Interamericana de España, Madrid, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós, Madrid, 2009.

BECK, Ulrich. *La invención de lo político*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

BRYSON, Norman; HOLLY, Michael; MOXEY, Keith. *Visual culture. Images and interpretation*. Wesleyan University Press, Hannover, 1994.

BREA, Jose Luis. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. Akal, Madrid, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Volumen 1. La sociedad red*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

CASTELLS, Manuel. *Comunicación y Poder*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.

- DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones. 1972 – 1990*. Pre-textos, València, 1996.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Félix. *Rizoma. Introducción*. Pre-textos, València, 2000.
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- DURNING, Simon. *The cultural studies. A reader*. Routledge, London, 2001.
- FOCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno, Madrid, 2005.
- G. CORTÉS, José Miguel. *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Ed. Akal, Madrid, 2010.
- GABLIK, Suzi. *¿Ha muerto el arte moderno?*. Ed. Herman Blume, Madrid, 1987.
- GERE, Charlie. *Digital culture*. Reaktion Books, Great Britain, 2002.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública (la transformación estructural de la vida pública)*. Ed. Gustavo Gili. Colección Mass media. Barcelona, 1990.
- JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
- LEVY, Pierre. *La cibercultura, el segundo diluvio*. UOCProa, Barcelona, 1997.
- MITCHELL, William Jhon Thomas. *Interdisciplinariedad y cultura visual*. Publicació de les jornades “Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación”. Fundación La Caixa: 5 i 6 de novembre. Traducció del text *Interdisciplinarity and visual culture*. *Art Bulletin*, 4, 77. Desembre, 2000.
- MITCHELL, William Jhon Thomas. *Teoría de la imagen*. Ed. Akal, Madrid, 2009.
- MULHERN, Francis. *Culture/Metaculture*. Routledge, Londres, 2001.
- MUÑOZ, Blanca. *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*. Anthropos, Barcelona, 2005.
- RAMPLEY, Matthew. *Exploring Visual Culture. Definitions, concepts, contexts*. Edinburgh University Press, Edimburg, 2005.



RIFKIN, Jeremy. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.

STREET, Jhon. *Política y cultura popular*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

THOMPSON, James Bogne. *Miedo y sociedad*. Alianza Editorial, Madrid, 2007.

ZELIZER, Barbie. *Visual culture and the holocaust*. Rutgers University Press, New Brunswick N.J., 2001.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra, Anaya. País Basc, 2007.

#### ÍNDIX DE CITES RECOLLIDES AL TREBALL

1. Brea, José Luis. "El museo contemporáneo y la esfera pública". En: <http://aleph-arts.org/pens/public.html> (Al treball pàgina 25).

2. Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. GG, Barcelona, 2011. Pàgina 25. (Al treball pàg. 28).

3. Kluge entrevistat per Stuart Liebman en *On new German cinema, art, enlightenment, and the public sphere*. Pàgina 41. (Al treball pàg. 31).

4. Bauman; Zygmunt. *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Arcadia, Barcelona, 2006. Pàgina 54. (Al treball pàg. 36).

5. Schneider, Florian. "Hackeando la frontera". En: AAVV *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Edicions Universitat de Salamanca, 2001. Pàgina 207. (Al treball pàg. 36).

6. Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona. 2007. Páginas 227 y 228. (Al treball pàg. 40)

7. "Futur Antérieur". Núm. 1, 1990. En: Pre-textos, València, 1996. (Al treball pàg.43).

8. Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, 1985. Pàg. 15. (Al treball pàg. 47).

9. Lessig, Lawrence. *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicaciónn utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la*

*creatividad*. Traficantes de sueños, Mapas, Madrid, 2005. Pàgines 13, 14 i 15. (Al treball pàg. 53).

10. Appadurai, Arjun. *La aldea global*. Biblioteca de documentos, recursos e información sobre globalización, desarrollo y sociedad civil en América Latina. En: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm> (Consultat el 8 de maig de 2012). (Al treball pàg. 56).

11. Equips Fiambrera. En: <http://www.sindominio.net/fiambrera/> (Consultat el 24 de maig de 2012). (Al treball pàgina 64).

12. Nicanor Parra En: <http://www.antiweb.cl/biograf.html> (Consultat el 25 de maig de 2012). (Al treball pàg. 71).

13. Kelley, Jeff. *Common Work*, en *Maping the Terrain*. Pàgina 142. (Al treball pàg. 79).

14. Foucault, Michel. *De los espacios otros*, 1967. En: [http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/09/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/09/foucault_de-los-espacios-otros.pdf) (Consultat l'11 de gener de 2012). (Al treball pàg. 80).

15. De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universitat Iberoamericana, 2000. Pàgina 142. (Al treball pàg. 82).

16. Deleuze, Gilles. *Ibd. Sociedades de Control*. (Al treball pàg. 83).

17. Manifest del Colectivo Genérico que es pot consultar en: <http://colectivogenerico.blogspot.com/> (Al treball pàg. 86).

18. Chapital C., Oscar. 2011. En: <http://www.elixiresparaelalma.com.ar/blog/2011/08/27/resiliencia/> (Consultat el 23 de maig de 2012 a les 21.23 h). (Al treball pàg. 97).

## ÍNDIX D'IMATGES

1. Horts veïnal de Benimaclet. ....Pàgina 57
2. Antoni Muntadas. ....Pàgina 63
  - “*La mesa de negociación*”. 1988
  - “*On Translation: Warning*” (1999-...)

3. Santiago Sierra. ....	Pàgina 65
-“Sumisión ( <i>Antes palabra de Fuego</i> )”. Anapra, Ciudad Juárez. Mèxic, 2006/2007.	
-“Linea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas”. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba. Desembre de 1999.	
-“Público Segregado Según sus Ingresos Fueran Mayores o Menores a Mil Euros Brutos Durante un Simposium”, en la Kunstakademie, Institut Cervantes Berlín, Alemanya. Maig del 2010.	
4. Krzysztof Wodiczko. ....	Pàgina 67
-“The Hiroshima Projection”. 1999	
5. Krzysztof Wodiczko. ....	Pàgina 68
-“The Tijuana Projection”. 2001	
6. Juan Muñoz. ....	Pàgina 69
-“Two Seated on the Wall”. 2000	
7. Juan Muñoz. ....	Pàgina 70
-“Last conversation piece”. 2001	
8. Juan Muñoz. ....	Pàgina 70
-“Many Times”. 1999	
9. Haruki Murakami. ....	Pàgina 71
-“Kafka en la orilla”. 2002	
10. Wong Kar-Wai. ....	Pàgina 72
-“2046”. Frame de la pel·lícula. 2004	
11. Nicanor Parra. ....	Pàgina 73
-“Artefactos”. 2002	
12. Joan Miquel Oliver. ....	Pàgina 74
13. Joan Miquel Oliver. ....	Pàgina 75
-“Sa Núvia morta - Hansel i Grete ( <i>single</i> )!”. Frame del videoclip. 2007	
14. Segell “Colectivo Genérico” 2011. ....	Pàgina 87
15. “301 obras de arte”. Colectivo Genérico. 2011. ....	Pàgina 89
16 al 23. Procés d’investigació “Colectivo Genérico”.....	Pàgines 90 a 94
23. “Obra de arte encontrada”. 2011. ....	Pàgina 96
24. “Obra de arte encontrada”. 2011. ....	Pàgina 97
25. “Resiliències”. 2012. ....	Pàgina 100
27. Plànol de la zona a intervindre. Braç de Quart. ....	Pàgina 103
28. Tir i arrosegament a Mislata / Final Braç del moros. ....	Pàgina 104

29. Ubicació “Els sons de l’aigua”. 2009. ....	Pàgina 105
30. “Habitar la memoria, construir la huella”. 2011. ....	Pàgina 107
31. “Habitar la memoria, construir la huella”. 2011. ....	Pàgines 108 a 110
32. Esbós “God Save the Queen”. 2011. ....	Pàgina 113
33. Detall abella bronze “God Save the Queen”. 2011. ....	Pàgina 113
34. Detalls abelles bronze “God Save the Queen”. 2011. ....	Pàgina 114
35. Detall escultura “God Save the Queen”. 2011. ....	Pàgina 115
36. Instal·lació “God Save the Queen”. 2012. ....	Pàgina 116
37. Frame video “Mercat Lliure”. 2012. ....	Pàgina 117
38. “Sustrai Ezkutua”. 2011. ....	Pàgina 120
39. “Sustrai Ezkutua”. 2011. ....	Pàgina 121
40. “Sustrai Ezkutua”. 2011. ....	Pàgina 122
41. Interior del cub “Sustrai Ezkutua”. 2011. ....	Pàgina 123
42. Frames del video “Goig del carrer”. 2011. ....	Pàgina 124