

¿Público yo?, ¡público tú! vs ¡Publico ya!, ¿Público tú?

Una propuesta de legitimación del arte contemporáneo a través del arte crítico, el trabajo en colectivo y la participación del público.



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Pablo Martínez Caulín

¿Público yo?, ¡público tú! vs ¡Publico ya!, ¿Público tú?

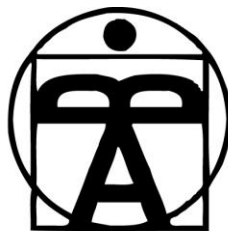
Una propuesta de legitimación del arte contemporáneo a través del arte crítico, el trabajo en colectivo y la participación del público.

Universidad Politécnica de Valencia



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Máster en Producción Artística

Especialización en Arte Público

Trabajo final de Máster presentado por:

Pablo Martínez Caulín

Tipología 4

Dirigida por:

Dra. Marina Pastor Aguilar

Valencia, Junio 2012

“... mi trabajo, se convierte precisamente en una extensión de mi vivir, de mi pensar, de mi actuar.”

G. Anselmo, 1969

AGRADECIMIENTOS

A Eva, cuya fuerza inicial fue fundamental para que la pesada roca echase a caminar, y donde la paciencia posterior ha hecho que llegue a su destino.

A mi familia, y en especial a mis padres y hermanos, que con su apoyo, ánimo y generosidad han conformado el mejor combustible para este necesario viaje.

A Dani, por creer en una idea y aportar un trabajo fundamental en su desarrollo, viviendo poco a poco sus frutos.

A mis amigos y compañeros, con los que he vivido la experiencia de Valencia de una manera especial, y que han aportado frescura y energía a mi trabajo.

A Mercedes, Roberto y Elena que nos hemos visto crecer como artistas, y que han aportado solidez y crítica a todas mis obras. Gracias Mercedes por las conversaciones de pasillo.

Y por supuesto, a mi directora, sin la cual, pese a lo atareado de su trabajo, habría sido imposible hacer emerger, desarrollar y plasmar unas ideas tan dispersas en mi imaginario.

Abstract

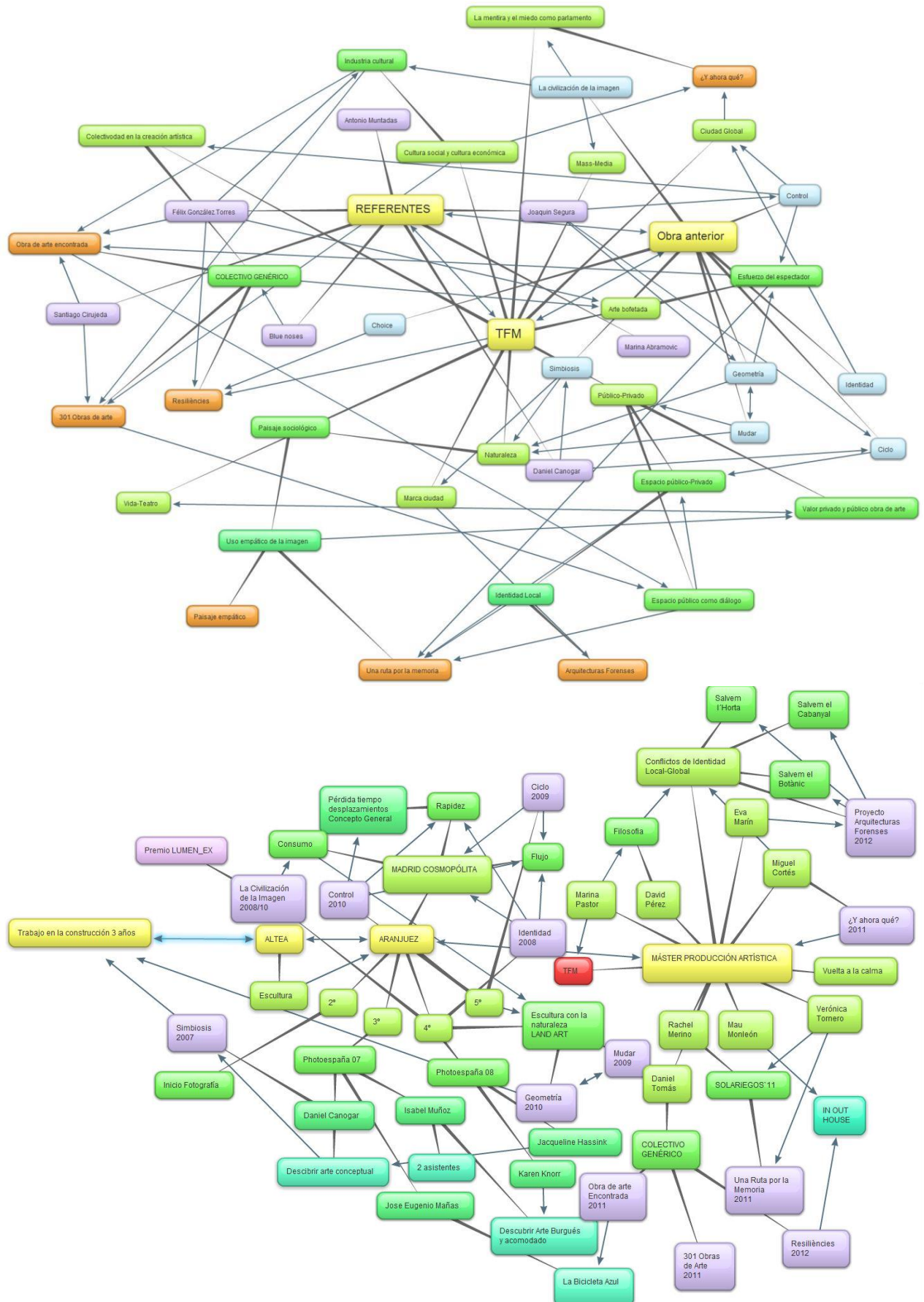
Este proyecto parte de la reivindicación de los discursos generados al margen del circuito convencional del arte contemporáneo, y con un marcado tinte reivindicativo de la identidad local, el concepto de lo público, y el uso del trabajo colectivo como creador, iniciado a principios del siglo XX. Resulta evidente que hoy la práctica artística se ha hecho eco del crecimiento de los grupos de artistas, y que muchos de ellos han sido incluso fagocitados por la burbuja del mercado del arte, dando lugar a toda a un arte mercantilizado y filtrado por los mass-media. Frente a esto, nuestro estudio profundiza en los diferentes usos y funciones del arte público, los condicionamientos socio-culturales y las industrias culturales. La principal aportación de este trabajo es **asumir para los discursos artísticos centrados en el arte crítico y colectivo una noción de publicidad, en cuanto a espacio de diálogo, así como su capacidad de representar y ayudar a desenmarañar los hipertextos de los discursos contemporáneos**. Este análisis se acompaña de una propuesta personal como aportación práctica, sobre la que se reflexionará también realizando paralelismos y comparaciones en relación a algunas obras de artistas referentes.

Índice

1. PÚBLICO-ÍNTIMO	17
1.1. Ciudad global como escenario	19
1.2. El teatro de la vida	22
1.3. Arquitectura forense: autopsia de la globalidad y marca Ciudad[®]	25
1.4. La naturaleza como mentira. Premisa	31
1.5. Obra propia y referentes	34
1.5.1 Arquitecturas Forenses	34
1.5.2. Una ruta por la memoria	41
2. ARTE CRÍTICO Y ACCIÓN DIRECTA	45
2.1 Construcción del espacio público a través del arte	46
2.2. Paisaje sociológico. Uso empático de la imagen	47
2.3. Arte bofetada. Esfuerzo del espectador, hipertexto y lo absurdo.	49
2.4. Colectividad como potencia de la creación artística.	55
2.5. Obra propia y referentes	59
2.5.1 Paisajes empáticos: limitación, reducción y adición-reducción.	59
2.5.2.COLECTIVO GENÉRICO	62
I.- Obra de arte encontrada	65
II.- 301 obras de arte	67
III.- Resiliències	70
3. EMISIÓN Y RECEPCIÓN DE GENÉRICOS	72
3.1. Cultura social y cultura económica: industrias culturales y su cuantificación.	75
3.2. Mass media y publicidad: nuevo espacio de diálogo	80
3.3. La mentira y el miedo como parlamento.	84
3.4 Obra propia y referentes	87
3.4.1¿Y ahora qué?	87
4. CONCLUSIONES	92
5. BIBLIOGRAFÍA	96
6. ANEXOS	100
ANEXO I. Referencias y medidas de obras propias presentadas en el TFM.	101
ANEXO II Proceso de investigación 301 obras de arte.	102
ANEXO III. Artículos publicados en la revista 967ARTE.	108
ANEXO IV. CD-ROM Una rura por la memoria	116

INTRODUCCIÓN

Mapa conceptual y mapa de trayectoria



Marco general_introducción. Espacio público como diálogo y el ciudadano como portador del mismo

La ciudad construida por el movimiento Moderno ha desatendido el espacio público. Progresivamente, se ha enfriado, y se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una “*máquina de habitar*”¹, más que como un proyecto de ciudadanía compartida que abogue por los espacios de diálogo. Sabemos que es, sobre todo, un lugar del consumo y de producción masiva de mercancías materiales e inmateriales, del ocio de masas, y de la gestión y la administración pública y privada, antes que lugar de encuentro y comunicación. Así, el llamado espacio público ha quedado relegado a zonas comunes, como plazas, calles y jardines, sin personalidad ni calidad cívica, que pierden su sentido compartido y de lugar de expresión.

Es por todo esto, por lo que un planteamiento participativo del ciudadano en la creación de la ciudad y estructura de la urbe, podría ser un comienzo para un espacio público real, ya que nace desde el diálogo y las necesidades de los usuarios. Un planteamiento heredero de las teorías de Habermas, donde se sostiene a la ciudadanía como un potencial democrático *per se*, fuente de diálogo y capaz de producir ciudadanía pensante en voz alta y con planteamientos morales, prácticos y estéticos. Pero para llevar a cabo éstas premisas, es necesario otorgar al ciudadano confianza, legitimidad y libertad para elegir, no cada cuatro años, en coincidencia con las elecciones, sino trabajando día a día con y para ellos, ya que, durante las décadas de los 80s, 90s e incluso en la actualidad se han producido pérdidas de confianza ciudadana en instituciones públicas, parlamento y poder judicial. Por lo que, según los planteamientos de Habermas, es el habitante el que posee una capacidad discursiva capaz de generar espacio público en su esencia y a través del

¹ GÓMEZ, F. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Consultado en W@aterfront, el 5 de Mayo de 2012.
http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf

diálogo, pero está deslegitimado por las instituciones y el sistema. A su vez, éste mismo sistema está parcialmente deslegitimado desde la visión del la ciudadanía.

El hecho de que el valor público pueda ser producido como un esfuerzo conjunto de ciudadanos y Estado, es particularmente importante para construir espacios públicos reales, ya que es el diálogo la base de la política, y la oratoria la herramienta. Un planteamiento que, desde luego, el arte ha digerido y usado como herramienta constructiva de propuestas.

"El final de los 60 y comienzos de los 70 se convierte en el gran momento de arranque de una colección de 'arte cívico', en un primer estadio más implicada en referencias y justificaciones a la Historia del Arte que con la propia ciudad o la historia cultural de sus habitantes. Pero, ¿tal proceso cumplirá al menos con el fin declarado del NEA, en el sentido de 'dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo? Estas obras, encargadas la mayoría de las veces a partir de maquetas que se asemejaban por lo general a una versión a pequeña escala de las obras habituales en las colecciones de arte, *trasladaron la experiencia privada del museo al espacio exterior*. Los festivales, reuniones y otros lugares de asamblea tradicional se convirtieron en *espacios suplementarios para el arte, pero dichos lugares y situaciones, en tanto actividades comunales, no se vieron, por lo general, reflejadas o integradas en el arte que les 'caía'*. Así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista, más que monumentos culturales 'simbólicos' de la comunidad que los recibía, todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el 'estilo' artístico (arte abstracto *versus* arte figurativo) en lugar de en los 'valores públicos' específicos que dichas obras hubieran podido conllevar"²



Figura 1. Cartel Portes Obertes, 2011

Con ésta cita, lo que se trata de argumentar es que el espacio público no se construye al ubicar una escultura o cualquier intervención en una calle o plaza, sin tener en cuenta el contexto y sus características. Porque es, tras éstos primeros intentos de escultura pública, cuando sí que se ha tenido en cuenta en algunas de las nuevas prácticas contemporáneas y que cuentan con el constante diálogo del artista con el

² BLANCO, P. VVAA "Explorando el terreno", en VV.AA., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001. Págs. 23-50

ciudadano y sus necesidades. Un ejemplo local de ello, es el trabajo realizado desde el arte para la plataforma *Salvem el Cabanyal*, a través de las diferentes ediciones de *Portes Obertes*, en las que se valora el contexto, no ya formal o arquitectónico, sino social.

Objetivos_esquema

El objetivo del TFM es, en general, la realización de un rastreo de los espacios públicos y privados en la sociedad (generados por el arte y los pensadores: bellas artes, música, danza, literatura, poesía, filosofía, etc.), que configuran el imaginario colectivo, para determinar cuál es el intersticio donde puede actuar el artista, e intentar dar una "bofetada" al espectador, instituciones y creadores. Un imaginario desde el que cualquier artista trabaja, ya que todos somos actores de este escenario global, donde las reglas básicas del juego son las mismas para cada uno, y los matices cada vez menos. Así pues, durante el recorrido por esta cartografía de los puntos más evidentes en esta ciudad global, se trata de reafirmar, o por lo menos hacer visible que el arte, desde su más pura intención *política*³, siempre ha pertenecido a un espacio público que, cada vez se hibrida más hacia su opuesta privacidad, extendiéndose a través de los Mass-media, asociándose⁴ con conceptos como la *mentira*⁴ y los mecanismos que construyen misma.

En definitiva, se trata de una intención de búsqueda del espacio idóneo para el arte crítico, apoyando su valor máximo en la colectividad de la autoría en la obra de arte. Colectividad que busque, tanto la participación de otros artistas como la continua interacción con el público, persiguiendo que la obra salga de ellos, de lo local hacia lo global, para

³ Referida a la política como espacio público de diálogo y discusión en: HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública (la transformación estructural de la vida pública)*. Ed. Gustavo Gili. Colección Mass media. Barcelona, 1990.

⁴ Pese a la capacidad existente en la sociedad actual para recabar información aparentemente oculta a la población, debida al extenso campo de información, veraz o no, que se puede encontrar en Internet. Véase el caso Julian Assange, WikiLeaks.

que al final, la obra de arte revierta de nuevo en el espectador habiendo sido alimentada y enriquecida en su recorrido.

Este planteamiento se posiciona desde su origen al margen de la burbuja del circuito convencional del arte contemporáneo, no excluyendo el buscar referentes que, pese a encontrarse dentro de éste, sus obras nos ayuden a argumentar parte de las disertaciones a las que pudieran ser aludidas, y siempre que fortalezcan la visión del arte contemporáneo contrario al genérico, *deslegitimado*⁵ y mercantil.

A su vez, pretendemos nutrirnos para todo ello de artistas y colectivos existentes, que ya lo están trabajando e intentar incluirlo nuestro propio trabajo.

Y como objetivos específicos se resaltan los siguientes:

- Abordar la complejidad del término público partiendo de las dos definiciones fundamentales que filósofos, sociólogos y pensadores han desarrollado.
- Analizar la noción de público por oposición al concepto de privado, a través de varios campos de actuación en la sociedad y el mundo del arte.
- Plantear algunas cuestiones críticas hacia el discurso postcolonial y el actual mercado del arte.
- Reflexionar acerca de la noción de colectivo desde el pensamiento referido al arte público y sus implicaciones en el circuito artístico contemporáneo.
- Profundizar en la idea de naturaleza a través del tratamiento del límite con la ciudad, y la premisa de que es una mentira.

• ⁵ Relativo al concepto de *Industria Cultural* en términos de Theodor Adorno: "*la transformación de obras de arte en objetos al servicio de la comodidad*" y la mera existencia del arte como fuente de gratificación para ser consumida. ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M. *La Industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Ed. Sudamérica. Buenos Aires, 2008.

- Visibilizar algunos de los límites directos e indirectos de la mentira con los mass-media, y ejemplificar con algunas posturas artísticas que han trabajado desde ello.
- Construir una serie de mapas conceptuales que representen la red de ideas que se han desarrollado para el TFM, así como para la conexión del trabajo artístico.
- Realizar una aproximación personal a través de un proyecto artístico, y reflexionar acerca de la propia obra a través de un análisis comparativo con piezas de artistas que han servido de referente en el desarrollo de la trayectoria personal.

Hipótesis metodológica

La metodología que hemos seguido para dar cuenta de los objetivos reseñados, pretende conjugar la práctica creativa de producción visual con la búsqueda de información conceptual con dos derivaciones: por una parte, se trata de marcar el sentido de la propia producción entendiendo el marco de la interacción global-local, público-privado, y el papel que la producción visual propia quiere jugar en el mismo. Por otra se tratará de documentar los contenidos concretos de dicha producción. En este sentido nos encontrábamos con el problema de que las prácticas creativas no se producen linealmente, pero sí lo hacen la escritura y las prácticas de documentación. De este modo optamos por seguir el hilo conductor de la creación, más que por sobreponer una ordenación lineal a la misma. El resultado es una atención intencional a lo fragmentario como metodología, intencional en la medida en que supone una huida de los discursos de carácter totalizador. En este sentido este trabajo final de máster posee un tronco inicial con ciertas derivaciones conceptuales que van abriéndose a distintos temas que se ramifican desde él. Esa distancia con el núcleo, por una parte da cuenta y permite trabajar con un margen de indefinición, que nos parecía necesario en este tipo de

metodología; y por otra permite surgir en él una heráldica, es decir, una dimensión metafórica, y de múltiples raíces que se relacionan entre ellas y con el *todo*⁶, con una disposición no lineal. Así pues, la metodología al uso de una investigación va ser remplazada por otra con un perfil más creativo y propio del quehacer artístico que aquí se presenta. La ordenación rectilínea de estas ideas falsearía el proceso real y presentaría una redacción y disposición adecuada, pero falaz. Es por esto que, desde su comienzo, advierto que se trata de una lectura en mosaico, con varias líneas de discurso que se entrecruzan y relacionan, para formar un tejido capaz de sustentar esta hipótesis difusa, como los múltiples hilos tejen una red sólida.

La práctica artística necesita en nuestro caso del discurso filosófico como soporte teórico de sus discursos, de la misma manera que la filosofía política requiere de las piezas metafóricas producidas por los artistas como recurso fundamental del análisis teórico de la realidad.⁷

Con el objetivo de contextualizar nuestro proyecto de investigación en general, y en concreto éste trabajo final de máster, describiremos el marco teórico en el que ubicamos dicho proyecto. En él, trataremos el estado actual de los estudios culturales en general, y de los visuales en particular.

Como hipótesis del TFM, se propone **la idea de una nueva posibilidad de legitimación social del arte contemporáneo por medio del arte crítico, cultivando para ello el concepto de "Publicidad", entendida como espacio público de diálogo y discusión⁸ y el trabajo artístico en colectivo.** Como metodología a seguir, y a modo de esquema, se va a partir de los siguientes puntos:

⁶ TFM en relación a los mapas de ideas y trayectoria.

⁷ Somos conscientes de que tras esta afirmación inicial se podría desarrollar una tesis doctoral, sin embargo debemos tener en cuenta que toda obra es creada en un contexto y con un discurso implícito, y que incluso la obra autónoma lo acepta en su oposición. No es necesario que se soporte o desarrolle un discurso teórico escrito, otorgándole a la obra de arte la capacidad de expresar, lo que no se puede hacer a través de otras formas de expresión.

⁸ HABERMAS, J. *Op. Cit.*

- Analizar y representar la trayectoria personal y el trabajo artístico, desarrollando para ello dos mapas conceptuales, que se relacionan entre sí, con el Trabajo que se presenta y la propia trayectoria artística.
- Realizar una cartografía y analizar los textos propuestos por los pensadores contemporáneos más influyentes acerca de la sociedad y el diálogo contemporáneo.
- Establecer vínculos entre los diferentes campos, para generar, en la medida que crezca el proyecto, explicaciones y soluciones a la visión del arte contemporáneo como genérico, *deslegitimado* y mercantil.
- Abarcar, no solamente la explicación o comprensión de los problemas, sino la valoración de los mismos, y plantear una posible solución relacionada con el arte crítico y los espacios públicos.
- Realizar un manual básico de las técnicas de engaño y mentira gestadas por el mercado, el poder y los Mass-media, para la sociedad.
- Seleccionar artistas, colectivos y agrupaciones, con un trabajo y cuestiones relacionadas con lo anterior, que se encuentren inmersos en el panorama artístico nacional e internacional.
- Formar y desarrollar una obra artística a través del trabajo en colectivo, buscando artistas que compartan gran parte de las premisas que aquí se proponen, creando una obra más rica y coherente.
- Investigar cuáles son los espacios e intersticios institucionales de donde el arte crítico se puede nutrir, y acotar su representación en el mercado del arte global.
- Valorar y evaluar el resultado obtenido como conclusión.

1. PÚBLICO-ÍNTIMO

Como premisa al desarrollo teórico del escenario global y sus autores, nos ha parecido conveniente comenzar con un referente que ha marcado parte de nuestro quehacer artístico: Félix González-Torres. Artista de origen cubano que, pese a haber fallecido de SIDA, (enfermedad que marca gran parte de sus trabajos), dejó su impronta en el arte conceptual contemporáneo, incluyendo los efectos lúdico-jocosos en sus exposiciones y en, como definió él mismo, su variada, enigmática y coherente obra. Una carrera trabajada desde el delgado límite entre espacio público y privado, donde su vida e inquietudes sería expuestas y completadas por el público

Revelándose contra el estado privilegiado que se le asigna a las obras de arte, y a través de una alta belleza formal, González-Torres cuestionaba las nociones de autoría, lo público/privado e incluso la noción propia del arte en la sociedad contemporánea.



Figura 2. **Félix-González Torres**. Untitled (Placebo - Landscape for Roni), 1993



Figura 3. **Félix-González Torres**. Untitled (portrait of Ross in LA), 1991

La participación del espectador en sus instalaciones ayuda a transformar lo crudo y terrible en algo dulce y digerible, ayudando a pensar a cierta distancia del dolor que se presenta. Es así como, al igual que se propone en el trabajo, González-Torres plantea interrogantes a la pieza de obra única, a la sala expositiva, y genera un espacio de diálogo público real. Un nuevo escenario con nuevos actores que construyen la obra final.

1.1. Ciudad global como escenario.

Dentro de las múltiples realidades contemporáneas, vamos a comenzar este trabajo con una cita de Carlos García Vázquez en su libro *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, texto que engloba y desarrolla muchos de los intereses previos de este apartado:

“Las “visiones urbanas” nos remiten a formas de mirar, es decir, no tanto a “cómo es” la ciudad, sino a “que” nos interesa de ella, cómo filtramos, cómo proyectamos y cómo nos proyectamos sobre la misma”⁹.

Ésta es la primera premisa, la subjetividad del espectador/actor en el escenario de la vida, y cómo el ser usuario de la ciudad global es analizado desde la propia experiencia como la mejor herramienta. Un modelo extrapolable al mundo artístico contemporáneo, y que se pretende buscar a lo largo de todo el trabajo. Pero estas visiones, como bien desarrolla Carlos García, no son atemporales, sino que se consideran modelos limitados en el tiempo y en el espacio, así como ligados al territorio: «la ciudad era, ante todo, como un hecho cultural»¹⁰, quedando entonces identificada la ciudad como una unidad orgánica en la que los individuos compartían los mismos valores costumbres e identidades, siempre desde un prisma romántico y de nostalgia. Es por esta razón, que se ha heredado el actual modo de pensar, reivindicando una cierta tradición e identidad local, y no posando el punto de mira en las sociedades industriales, sino en la cultura de masas y el escenario común, con la globalización como protagonista.

La sociología, en su afán de comprender las ciudades y la visión que se tiene de ellas, no tardó en darse cuenta que, ya antes del nacimiento de la modernidad, existía un nexo común entre todas ellas: si se identifica la sociedad que la habita, se identifica la ciudad, y viceversa. Su relación directa con la economía y la confrontación existente con el

⁹ GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Pag.2

¹⁰ Op.Cit. GARCÍA VÁZQUEZ, C. Pag. 6

mundo rural, van generando conceptos y conflictos político-económicos, afectando al orden social y a su verdadera identidad. Parámetros que se desarrollan hasta configurar la visión sociológica de las ciudades en el siglo XX. Un enfoque que obliga a repensar las estrategias de producción y difusión, basadas fundamentalmente en los mass-media, así como una posible reestructuración económica con escala global, siempre pensando en la afección directa que estos cambios tienen en el tejido social.

Sin embargo, las ciudades poseen un espacio limitado en el que pueda presumir de su bagaje histórico y cultural, un ambiente social sólidamente construido, y la urbe se queda pequeña para dar cobijo al nuevo incremento de la población. Ante éste problema de desarrollo y crecimiento sin aparente pérdida de una identidad característica, surgió un elemento que se multiplicaría y exportaría hacia todas las ordenaciones urbanas del escenario global: el rascacielos (fechando el primero de éstos en 1885, *The Home Insurance Building*). Un elemento identificativo de la sociedad del momento, situando en los pisos superiores a quien ocupa el lugar más elevado en la sociedad, acercándolo a la visión cenital y controladora, en una estructura jerárquica, y alejándolos físicamente del plano general de desorden y fealdad, un nuevo plano de mundo perfecto, pulcro y limpio. Una arquitectura de cristal. Es cierto que una primera justificación ante la construcción de estas megaestructuras pudiera ser el aumento de la densidad de población frente al disminuido espacio que ocupa, y no sería descabellado decir que el rascacielos es uno de los emblemas consolidados del siglo XX y del XXI. Una representación moderna, desde la visión arquitectónica, de la globalización económica, representando una exaltación a través de la altura, del orgullo y el poder.

Esta lógica productiva, no desde su origen, sino desde la aparición de la figura del promotor, tenía un problema fundamental: la construcción de estas megalópolis como centros neurálgicos mercantiles, disponía de un territorio limitado, ya que la expansión de éstos significaba la

inexorable retirada de las antiguas arquitecturas, y con ello la automática pérdida de la identidad y personalidad como ciudad, que las corporaciones transnacionales habían estudiado, buscado y exigido, previo a su cambio de localización. Sumado a ésta premisa, o más bien como consecuencia de la relación espacio disponible=precio de m², las empresas, y con ellas el escenario global, abandona su crecimiento vertical y muta hacia un desarrollo horizontal, una vuelta a la periferia pero llevando la identidad de la ciudad a través de una integración de éstas zonas suburbanas en el sistema económico de las ciudades industriales¹¹. Es decir, la paulatina construcción de las llamadas ciudades dormitorio por toda la periferia, bien conectadas a través de sistemas, infraestructuras o servicios de transporte relativamente veloces, merman y fagocitan las pequeñas identidades de barrios, pueblos y ciudades colindantes a estos grandes centros, pero que se ven incluidas en esta dinámica gracias a fuertes campañas publicitarias. Posturas que legitiman falsos discursos de la relación con el lugar, asegurando espacios de convivencia y urbanidad sin conflictos¹². Esta ampliación gradual de la ciudad no es homogénea, por lo que la segmentación de la ciudad global se verifica en zonas suburbanas, cada vez más extensas, de viviendas de protección oficial construidas en los `70 y `80, y con infraestructuras y servicios obsoletos, además de una movilidad que fue pensada para el peatón, un hecho que impide el tránsito por una ciudad del Siglo XXI pensada para el automóvil y la continua movilidad.

Frente a zonas identificadas como focos de pobreza, violencia y crimen por los medios de comunicación apoyados por sistema y la propia ciudadanía, se perfila otro escenario aparentemente opuesto, donde se presenta un remanso de paz, seguridad y tranquilidad: las urbanizaciones cerradas y áreas residenciales exclusivas. Frecuentemente alejadas de la

¹¹ Referidas a los grandes centros neurálgicos económicos, de los que se ha hablado anteriormente y cuya actividad se reduce al horario de la jornada laboral.

¹² Madrid ejemplifica a la perfección este desarrollo, ampliando sus ciudades dormitorio a otras con una identidad claramente marcada como Toledo o Guadalajara, donde residen muchos de los trabajadores que se desplazan a Madrid, así como almacenes y fábricas de empresas con domicilio fiscal en la capital.

ciudad y asociadas a un poder adquisitivo elevado. Éstas nuevas planificaciones urbanas, venden y potencian la segregación del “otro” como técnica de control y manipulación, y la visión de una ciudad modelo sin estas interferencias, creando un ecosistema ilusorio, un idílico lugar donde vivir, alejado del odio y la miseria que presentan los suburbios.

Sin embargo, es paradójico pensar que es esta división la que potencia y sirve de amalgama para una ciudad global, generando jerarquías verticales económicas, pero homogeneizándonos de manera horizontal y global. Un escenario donde todos podemos ser el “otro”, y todos somos vigilantes, hecho que hace preservar la seguridad y vigilancia como excusa para llevar incluso a la tortura como método interrogatorio¹³.

1.2. El teatro de la vida.

En este nuevo escenario global, con estratos plenamente independientes y una fuerte presencia sectaria en la ciudad, se presentan tres situaciones imprescindibles en el desarrollo de esta sociedad: el simulacro, el consumo y el control. De estos presupuestos que regulan la convivencia *pacífica*, nos quedaremos con uno de ellos, el que se entiende como un factor unificante de todos los estratos y de la globalización: el simulacro. Como si se tratara de un juego de rol bien estructurado y con pequeños resquicios para la disidencia, se establecen una serie de normas, metodología y objetivos que se van a intentar desentrelazar en las líneas que siguen a continuación.

Para los iniciados a este tipo de juegos, cabe decir que es un juego en el que, tal como indica su nombre, dos o más jugadores desempeñan un determinado rol, papel o personalidad, bien creado por el propio

¹³ Referido al uso de torturas en la guerra de Irak. BECK, U. *Sobre el terrorismo y la guerra*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2003.

usuario o mediante un patrón de personaje tipo¹⁴. Ahora bien, para jugar a rol, deben haber al menos dos jugadores, ya que obligatoriamente ha de existir un director de juego. Pero, ¿cuál es el papel entonces del *Master*¹⁵? La principal diferencia es que no es jugador en la partida, sino que es el encargado de llevar el hilo argumental de la sesión o sesiones, proponiendo a los *PJ's*¹⁶ las situaciones que se van encontrando, por medio de la narración y mediación de los escenarios con ellos, manteniendo la competencia de distribuir los elementos de ambientación, escenario y circunstancias. Pero estas no son las únicas competencias del *Master*, sino que posee la capacidad de introducir *PNJ's*¹⁷ durante el transcurso de la partida, que interactúan con los jugadores ayudándoles o, por el contrario, perjudicándoles. Como norma general, las pautas del juego suelen estar preestablecidas y son conocidas como sistema de juego, aunque no son vinculantes ni determinantes, ya que la imaginación es uno de los elementos que favorecen a evitar el estancamiento de este tipo de juegos, siendo flexible en la aplicación y creación de nuevas normas.

Tras esta aclaración, se entienden muchas de las preguntas que todos y cada uno de nosotros nos planteamos a lo largo de nuestra corta partida de rol. La primera y más fundamental es cuál va a ser nuestro papel en esta obra de ficción y cómo vamos a decidir vivir, si con imaginación o sin ella. Sin embargo son tantas las preguntas que podemos hacernos, que nos vamos a aventurar a plantear posibles preguntas y sus respuestas.

¿Cuál o cuáles son los Directores de Juego?

¹⁴ Modelos de personajes de fábrica, es decir, que ya vienen creados y listos para jugar por el propio juego.

¹⁵ Forma coloquial de referirse al director de juego.

¹⁶ Abreviación de Personaje Jugador, controlado por el jugador.

¹⁷ Abreviación de Personaje No Jugador, controlado por el Director de Juego.

Bien, en este momento lo más lógico sería plantear que el mercado, con las *empresas red*¹⁸ como frente, y el banco internacional son los masters de esta partida. Pero no sería justo caer en la culpa al otro como excusa para la pereza y la anestesia moral, ya que es impensable y delirante olvidar que estos sistemas están allí gracias al esfuerzo que ponemos en ajustarnos al rol que se nos ha asignado, al papel de figura tipo basado en normas *líquidas*¹⁹, que aceptamos y asimilamos a causa de una vida sedada por la inmediatez de cambios que suceden a nuestro alrededor. Así pues, somos nosotros nuestros propios directores de juego, y con imaginación podemos modificar y adaptar gran parte de esas normas, eso sí, sin dejar de tener que interpretar nuestro rol. Hecho que nos hace ser ambivalentes: directores y jugadores al mismo tiempo.

¿Cuál o cuáles son los escenarios?

La ciudad global no se transforma de la noche a la mañana en un teatro, sino que siempre ha sido un gran escenario con diferentes pistas, como un circo ambulante que trata de presentar y representar la ficción que nos rodea, en una función continua y cambiante incesablemente. Una instalación que necesita de enganches comunes que se traducen en construcciones mellizas, de misma semilla pero diferente granja, para que cuando nos movamos a través de estos escenarios los cambios sean tan imperceptibles que nuestro papel se modifique lo mínimo. Para reafirmar esta última de nuestras propuestas, aludiremos a una serie de conceptos que desarrollamos a continuación: la Ciudad como marca global y la disección forense de su arquitectura como ejemplo de nuestros presupuestos.

¹⁸ Referencia al nuevo modelo estratégico, organizativo y productivo de las empresas a través del uso intensivo de las TIC(Tecnologías de la Información y la Comunicación)

¹⁹ Normas que son volubles en forma y estado, pero que su presencia es constante.

1.3. Arquitectura forense: autopsia de la globalidad y marca Ciudad®

No nos gustaría incurrir en este punto en el uso del término arquitectura forense²⁰ tal y cómo es conocido para la ingeniería y la detección de patologías en edificios con defectuosos. En este caso, se ha realizado un peritaje a nivel global, partiendo de tres arquitectos con un reconocido prestigio: Frank Gehry, Norman Foster y Santiago Calatrava.

Así, ya no se busca el análisis relativo al nivel de compromiso por parte del arquitecto para/con el uso de la estructura y su calidad estética, no es el momento. Tampoco tratamos el posible acercamiento del autor hacia el legado de los faraones²¹, y la perpetuación de su firma en la humanidad y sociedades venideras. Si bien ambas ideas podrían ser el principio de una larga reflexión filosófica, o de un análisis en profundidad relativo a los derechos y deberes del autor con su estructura, nos interesa mucho más su repercusión en la globalidad y en el concepto de la ciudad como marca registrada y patente.

Se muestra, en primer lugar, un breve análisis visual de las principales construcciones de los tres arquitectos mencionados anteriormente en un mapa global.

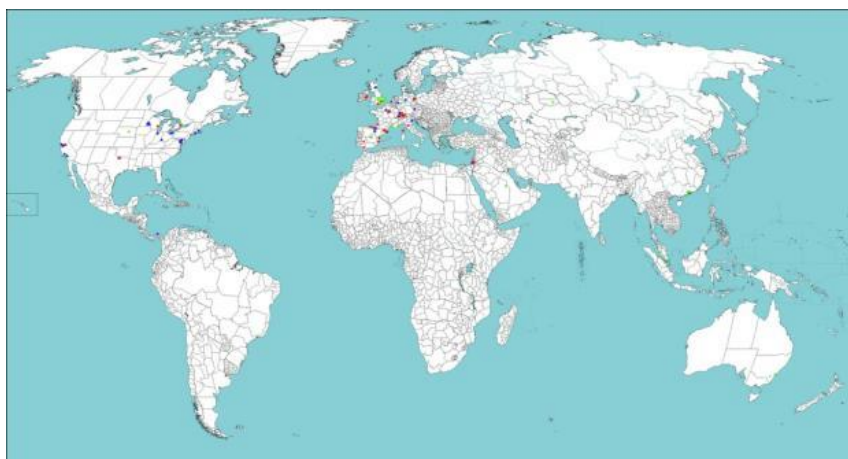


Figura 4. **Pablo Martínez Caulín**. Mapa global Arquitecturas Forenses, 2012

²⁰ Arquitectura forense: peritaje que trata de demostrar en un dictamen que una determinada construcción no se ha realizado correctamente, o que sufre de una patología en su edificación, evidenciando fallos, incumplimientos y sobrecostos.

²¹ Símil referido al depósito de las arquitecturas de los faraones como herencia única e inigualable.



● Frank Gehry



● Santiago Calatrava



● Norman Foster

Figura 5. Pablo Martínez Caulín.
Mapa global Arquitecturas
Forenses, 2012

No es necesario más que un pequeño vistazo para ser consciente de dos aspectos: la proliferación de las construcciones de autor por toda Europa, EEUU y las potencias económicas de Oriente medio y Asia, así como la expansión mayoritaria de éstas en dependencia del origen del arquitecto.

Sin embargo, la reflexión que se establece en torno a esta imagen, se aproxima automáticamente a la existencia de una arquitectura global. Hasta hace muy poco tiempo, las ciudades sólo tenían un nombre y escudo oficial, siendo cada vez más frecuente que tengan también marca, un logotipo, imagen corporativa, eslóganes específicos e incluso merchandising propio. Sin embargo, esta serie de elementos de representación territorial, han ido quedando en un segundo plano, a contrapelo del proceso omnipresente de la globalización, y casi como elementos de resistencia al posible mestizaje de culturas que se extiende en un todo. Gehry firma lugares tan distintos como New York y Elciago, Foster invade Hong Kong y Barcelona, Calatrava une orillas del mundo con sus puentes en culturas tan diferentes como Israel y España. La homogeneidad de las construcciones, que nada tienen que ver con la expresión del lugar, el uso y sus gentes, presentan una arquitectura de lógica frialdad, exenta de construcción social y compromiso con lo local. Modelos que se extienden y popularizan a través del superficial tejido de los mass-media, buscando la mera contemplación estética del uso de materiales y posibilidades tecnológicos que estos ofrecen.

"La Ciudad Genérica es la ciudad liberada del cautiverio del centro, de la camisa de fuerza de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con este destructivo ciclo de dependencia: no es sino el reflejo de las necesidades y aptitudes del presente. Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todos. Es fácil. No necesita mantenimiento. Si se vuelve muy pequeña simplemente se expande. Si se vuelve vieja simplemente se autodestruye y renueva. Es igualmente excitante -o no- en cualquier sitio. Es "superficial" -como un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana-."²²

²² KOOLHAAS, R. *La ciudad genérica*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2006. Pag. 13

Resistiendo la tentación de ampliar más esta crítica, y retrocediendo al comienzo del primer párrafo, vamos a desarrollar una serie de ejemplos gráficos a cerca de la ciudad marca y sus imágenes corporativas.



Figura 6. Logo Londres 2012 con arquitectura de Norman Foster, 2012



Figura 7. Logo Valencia Street Circuit con arquitectura de Santiago Calatrava, 2009

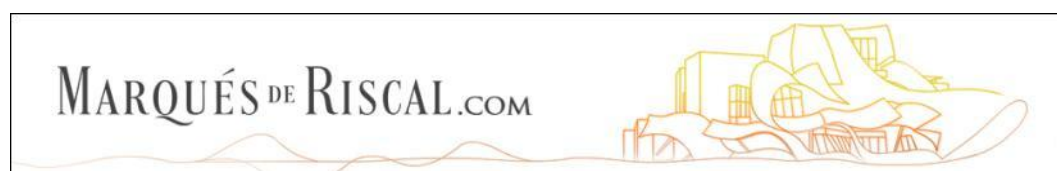


Figura 8. Logo de la bodega Marqués de Riscal con arquitectura de Frank Gerhy, 2006

En la planificación y gestión estratégica de la ciudad, muchas son las que van incluyendo en sus proyectos económicos, sociales y territoriales aspectos muy vinculados a la globalidad y lo que esto implica. La adquisición de proyectos arquitectónicos de autor²³ para la construcción de una urbe moderna y diferenciada de las que no los poseen, así como el uso del los mismos en su imagen corporativa, es una tentación que pocas pueden resistir. La inclusión de estas dos situaciones en los modelos de ciudad desemboca de manera inevitable en dos resultados: la homogeneidad de ciudades a través de la repetición de elementos y arquitecturas en modelos de ciudad diferentes que buscan la singularidad, con la contradicción que ello conlleva, y la repercusión de

²³ En referencia a la arquitectura contemporánea firmada por arquitectos de prestigio mundial y con una marca reconocida, así como el uso de materiales y formas similares en todas sus construcciones.

las *arquitecturas de autor* en los eslóganes y campañas de publicidad que son leídas a nivel global.



Figura 9. Planos turísticos de Valencia con la inclusión de arquitectura de Santiago Calatrava como emblema.





Figura 10. Planos turísticos de Bilbao, Barcelona y Berlín con la inclusión de arquitectura de Norman Foster y Frank Gehry como emblema.

24

¿Cuáles son los efectos derivados de estas prácticas?. La lista y su desarrollo podría ser tan extensa como para comenzar otra nueva tesina desde este punto, así que propondremos la siguiente: la creciente pérdida de lo local a favor de la homogeneización global en todos los procesos derivados de la construcción de un modelo de gestión y desarrollo urbano, es decir, en la organización cultural, a través de la participación ciudadana basada en el debate plural y el compromiso con un desarrollo económico asentado en las bases de lo local.

El desarrollo de la cultura y sus gentes, apoyado en una arquitectura para el uso del pueblo, es suficiente como para construir una marca de territorio o ciudad que potencie el desarrollo económico de la

24

En la parte superior planos turísticos de Berlín y Barcelona, en ellos se incluyen arquitecturas de Norman Foster como insignias únicas y de identidad. En la parte inferior derecha, planos de Bilbao y el logotipo de las bodegas Marqués de Riscal, donde se aprecian sendos edificios de Frank Gehry. En la parte inferior izquierda el edificio de Foster de Londres y el edificio de las bodegas en Elciego, La Rioja.

zona, evitando el despilfarro de recursos económicos en pro de la única calidad estética de las arquitecturas.

Este ha sido, en particular, uno de los puntos que favorecen modelos de planificación ciudadana global, pero somos conscientes de que existen muchos más: la velocidad como arquitecto de la ciudad, el suburbio mayoritario, el *crecimiento hiperbólico*²⁵, el incremento de espacios híbridos, etc.

1.4. La naturaleza como mentira. Premisa

Nos posicionaremos en éste punto, en la premisa de la naturaleza como oposición a lo anteriormente desarrollado, y nos plantearemos una serie de cuestiones: ¿Qué se entiende por natural o naturaleza?, ¿ha perdido su significado, o siempre ha sido un artificio?.

"Que naturaleza pueda mostrarse de tantas maneras, que pueda ser tantas cosas sucesiva o simultáneamente, permite sospechar que tal vez pueda también no ser nada, es decir, que por aludir a casi todo, como una especie de comodín polivalente, no signifique verdaderamente nada cierto y quede reducida a un conjunto de flotantes construcciones, entre las que nos movemos"²⁶

Como Albelda y Saborit citan, es muy probable que, tras una construcción occidental del término naturaleza como primitiva, virgen e intacta por el ser humano, ésta haya sido modificada y deformada por el avance del progreso en un mundo post-natural. Puestos a determinar sus acepciones contemporáneas (naturaleza del ser, como conjunto, como principio, como estudio, como medio...), se podría incurrir en un laberinto de términos, que bien podría resumirse como una *segunda naturaleza*.

El ser humano ha vivido siempre en un mundo construido, un mundo simbólico, y no en un mundo natural. La realidad es absorbida por

²⁵ Concepto desarrollado por Mike Davis en su libro *Planeta de ciudades miseria*. Ed. Foca. Madrid, 2008.

²⁶ ALBELDA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Ed. Consellería de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997. Pag. 22.

los sentidos y transformada por las convenciones sociales que nuestra cultura usará de transcriptores. Los Mass-media y el mercado determinan estos valores, construyendo así un imaginario colectivo que desemboca en el concepto de naturaleza como lo verdadero y puro, sin desviaciones ni suciedad, y un salvoconducto de escape hacia lo correcto, donde los mandatos sociales y morales determinan una separación de la misma con el hombre. A su vez, en el conflicto natural contra artificio, se establecen convenciones de calidad, armonía y orden al primero, mientras que es todo lo contrario en el segundo.

"El hombre será 'naturalizado' el día en que asuma plenamente el artificio renunciando a la idea de la naturaleza misma, que puede ser considerado como una de las principales "sombras de Dios"²⁷

Cabe destacar que en esta experiencia de naturaleza ideal, es la televisión la que más se acerca a esta definición, un mundo donde el hombre no puede intervenir, pero sí recrearse con la misma en la comodidad del artificio y el confortable amparo que la urbe nos ofrece, con la evidente separación entre ambos.

La disociación de sociedad y naturaleza representa el sueño de controlar y someter la naturaleza, entendiéndose que ésta idea supone un paso previo de la dominación y conquista de la misma. Es decir, usar la geometría, como forma de controlar la armonía inherente en la naturaleza. Es ahora el individuo contemporáneo el que piensa que, a través del conocimiento, puede ordenar y dirigir lo irracional. En definitiva es un esquema de idealización geométrica que permite transformar paisajes a modelos de nuestra imaginación en pos de la razón occidental. Ahora bien, ¿no somos todos naturaleza?, ¿en qué momento dejamos de serlo?, ¿acaso lo que generamos proviene de la nada?

Bajo el marco de estas preguntas situamos nuestra postura hacia el concepto de naturaleza, eliminando su valor de utilidad e incluyendo en

²⁷ CLÉMENT, R. *La antinaturaleza*. Ed. Taurus. Madrid, 2002. Pag.93

éste a la sociedad y sus construcciones, un paisaje social. Una postura biocentrista que exige un cambio del paradigma ético, desde la razón y que englobe todas las culturas.

Conviene superar la lucha del mundo como artificio para construir una sociedad naturalizada y una naturaleza socializada, que elimine la mentira de su visión y representación, lo que ayudará a asumir el azar y el artificio en los procesos "naturales" de la sociedad, y por ende del arte. No es, sin embargo, una postura que parte desde cero, ya que encontramos en el arte Dadá un constructivo y extenso referente en cuanto a las práctica azarosas, y la utilización de la burla como arma artística capaz de destruir los principios más arraigados, los "naturales". A su vez, eliminando estas fronteras, se aumenta el imaginario colectivo, y se establece relaciones de igual a igual, para construir nuevas bases de pensamiento acerca del arte y los valores de público y privado.

Int. Concert- Theater-Bur. DE HAAN & Co., Papestr. 5a, Den Haag, Tel. 5393.

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

HAMLET

ROTSA

DADA MATINÉE

DILIGENTIA
ZONDAG 28
JANUARI des
namiddags

Anfang und Beginn der grossen
KURT SCHWITTERS
PÉTRO VAN
DOESBURG
Dadasofische inleiding van
THEO VAN
DOESBURG

Que fait DADA?
"50 francs de récompense à
celui qui trouve le moyen de
nous expliquer DADA."

Mecano
Anna Blume
BLEIE
MERZ
Wat is dada

Groote Balans Opruiming. „DADA N'A JAMAIS RAISON.“

PRIJZEN DER PLAATSEN: Zaal I f 2.50, Zaal II en Front-Balcon f 2.-,
Zij-Balcon f 1.50, plus Stedelijke Belasting.
KAARTVERKOOP DAGELIJKS AAN DILIGENTIA.

Druk S. VISKOPER Den Haag

Figura 11. Theo van Doesburg. Póste Dadá Matinée, 1923.

1.5. Obra propia y referentes

1.5.1 Arquitecturas Forenses

En este marco general, descrito en gran medida por la expansión del concepto de ciudad y la arquitectura como su expresión visible, se desarrolla éste proyecto. La cultura valenciana y su arquitectura local, se establecen como marco fundamental para realizar ésta propuesta, que se basa en el punto *2.1.3 Arquitectura forense: autopsia de la globalidad y marca Ciudad[®]*, y que trata de evidenciar el problema de la arquitectura global en la ciudad de Valencia, y la *museificación²⁸* de la urbe . Así mismo, se han realizado unos serie de bocetos previos con la idea principal, y sin relación visual con Valencia, pero sí con la idea.

Las piezas que se presentan han sido trabajadas con diferentes técnicas, estilos y formatos, predominando el uso de transferencia sobre madera o papel, a lo que se sumará el posterior dibujo en grafito, carboncillo y tinta. La elección de la madera tratada como soporte, constituye una metáfora de la construcción tradicional, y postula a su vez una clara referencia a la naturaleza adulterada y mercantilizada. El uso de la composición a través del collage o pastiche, alude al tipo de organización urbanística que presentan las ciudades contemporáneas.

²⁸ Entendida como la puesta a punto de zonas aptas –bellas y seguras– para el consumo de los turistas extranjeros, frente a la “ciudad del abandono”, de los que perdieron. MUXÍ, Z. *La arquitectura de la ciudad global*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2005. Pag. 85



Figuras 12, 13, 14, 15 y 16. **Pablo Martínez Caulín**. Bocetos, 2012



Figura 17. **Pablo Martínez Caulín**. Alquerías, 2012



Figura 18. **Pablo Martínez Caulín.** Cabanyal, 2012



Figura 19. **Pablo Martínez Caulín.** Barraca I, 2012



Figura 20. **Pablo Martínez Caulín**. Foster I, 2012

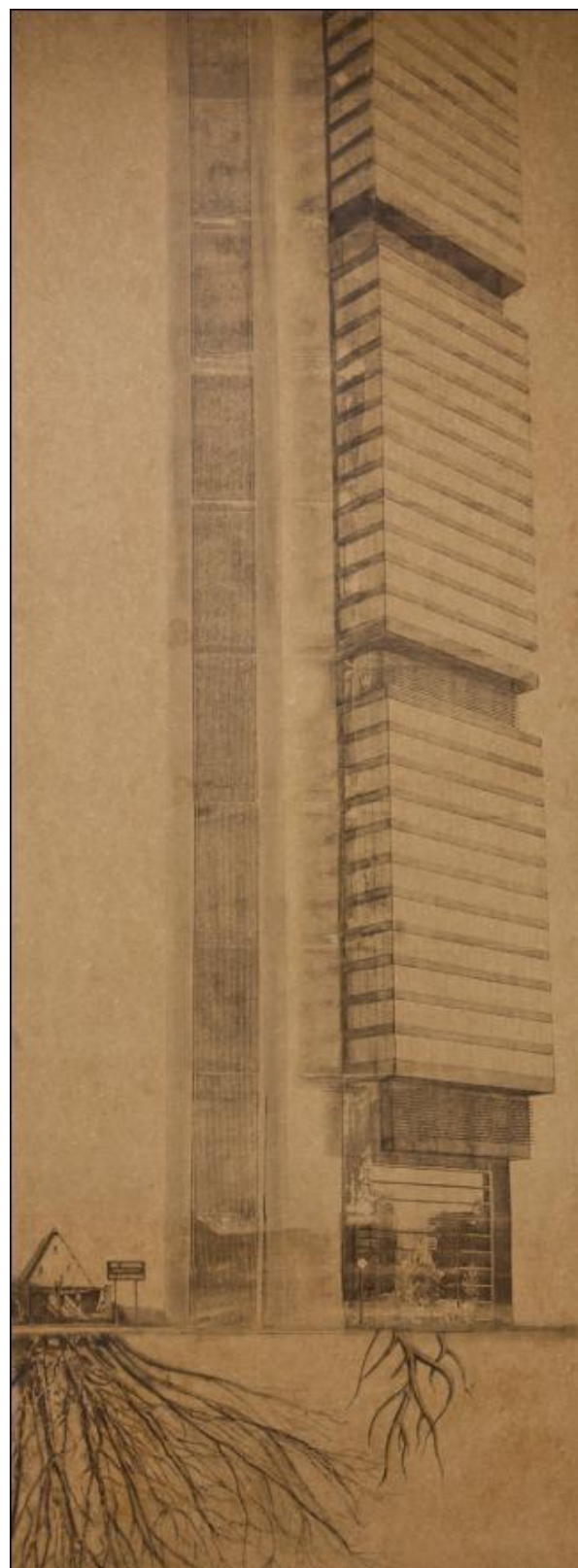


Figura 21. **Pablo Martínez Caulín**. Foster II, 2012



Figura 22. **Pablo Martínez Caulín.** Barraca II, 2012

Ésta parte del trabajo, no sólo se completa con la ejecución de once piezas, sino con la exposición individual "Arquitecturas Forenses", que tuvo lugar del 4 al 30 de Mayo del 2012 en la Sala de Exposiciones de la Casa de la Cultura de Ondara, Alicante. A continuación se muestran algunas imágenes del montaje y distribución en la sala.



Figuras 23 a 28. **Pablo Martínez Caulín**. exposición Casa de Cultura de Ondara, 2012

1.5.2. Una ruta por la memoria

"El paisaje es una porción del mundo (sea natural o cultural) vista a través de nuestros ojos. Esta mirada- por ser un proceso humano- es siempre un acto intelectual. Las miradas humanas no son nunca ingenuas. Son recortes de la realidad efectuados con diversas intenciones y objetivos. Recreativos, estéticos, sociales, políticos, económicos... en fin, multifacéticos como el hombre (y la mujer) mismos."²⁹

Sobre esta premisa antropocéntrica se basa el proyecto "Una Ruta por la Memoria", desarrollado durante la beca de residencia *Solar i Egos* '11, que transcurrió en la comarca burgalesa Odra-Pisuerga (fig.29). En el tiempo de la estancia allí, se realizó una pequeña cartografía de los pueblos adheridos al festival, y un archivo de historias relacionadas con paisajes o fragmentos del mismo. Estas pistas de audio, fueron almacenadas en Cd-Roms interactivos que se podían obtener en el museo y en las oficinas de turismo de la zona. A su vez, las pistas de audio podían ser descargadas a teléfonos móviles o reproductores de Mp3 a través de un dispositivo en el mismo museo y de un link en internet.



Figura 29. **Pablo Martínez Caulín.** Mapa de recorrido SOLARIEGOS '11, 2011

Nace entonces el concepto de *audioguía rural*, con la que se puede recorrer un territorio raramente transitado, mientras se escuchan narraciones relacionadas con ese entorno, y que potencian la construcción de nuevos paisajes empáticos desde la memoria de quien ya los vivió, y la subjetividad del que ahora los vive.

Durante este desarrollo se ha centrado como objetivo fundamental la construcción de paisaje contemporáneo, a través del uso e interpretación realizada por el espectador mientras se escucha un archivo

²⁹ BERJMAN, S. *Diversas maneras de mirar el paisaje*. 1ª Ed. Nobuko. Buenos Aires, 2005. Pag. 9

de historias relacionada con el contexto que le rodea, convirtiéndolo en un creador de paisajes empáticos. Pretende ser una reflexión que aborde los mecanismos de elaboración mental del paisaje, transformado de individuo a individuo, pero con una serie de nexos físicos comunes en el espacio y el tiempo. Pequeñas edificaciones, ruinas, reconstrucciones y elementos del paisaje pueden actuar como estos elementos de enganche. Es importante el papel que cada época y sociedad juega en esta obra, donde las emociones propias del individuo dibujan otros horizontes. Se trata de narrar paisajes imaginarios con un guión preestablecido; el proyecto es concebido a partir una doble construcción, donde el narrador construye un paisaje desde el recuerdo que, al ser leído por otro espectador es reconstruido de nuevo. Así, las interferencias propias de la memoria se unen a la subjetividad de cada espectador, recreando las situaciones con interpretaciones infinitas.

Sin duda, recorrer las zonas de Huesca que más sufren el problema de la despoblación, con ayuda de la información proporcionada por el CEDDAR (Centro de Estudios sobre la Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales), y VISIBILIZAR a través de documentos audiovisuales, tanto los dirigidos a un público más amplio como aquellas organizaciones dotadas de un carácter más especializado, resultó un factor positivo para la comarca. A su vez, contribuir a generar entre la opinión pública una mayor toma de conciencia, si cabe, acerca de esta merma, y a divulgar investigaciones surgidas del seno de la comunidad científica a través de un trabajo gráfico. Cabe destacar, la voluntad por parte de este proyecto de engrosar, en suma, un clima de participación e intercambio a través del arte como soporte y lenguaje.

Así, escuchar y dialogar con los vecinos foráneos e inmigrantes de los pueblos, y hacer una cartografía de los lugares y profesiones autóctonas tales como pastoreo, ganadería, agricultura, comercio,... además de favorecer la visibilización de los mismos, resultó un trabajo extremadamente gratificante.


"Las culturas otorgan significado a la realidad y, por tanto, hacen que el ser humano viva en un mundo simbólico que se superpone al mundo físico. Por tanto, la realidad, independientemente de su existencia física, es un constructo cultural y, por ende, también lo es el entorno, la naturaleza. El entorno en el que nos movemos es insuflado de significados culturales."³⁰

El concepto de paisaje como realidad social ha sido escasamente analizado por la sociología debido, en gran medida, a la resistencia ejercida por la producción social y el mercado. El paisaje es también sociedad, y las maneras de interpretación del mismo, pese a extender sólo el término *lugar natural* a comunidades rurales fuera de lo *urbano*³¹.

En este punto se parte de la premisa del paisaje como idea romántica, el cual solo existe desde la contemplación, una imagen proyectada en la imaginación y la memoria del individuo. El paisaje como experiencia estética del entorno, que se configura en un proceso de memoria de forma fragmentada (como la sociedad contemporánea) el universo íntimo y personal del individuo. Se basa en un uso empático de la imagen y su representación ideal a través de los símbolos inculcados socioculturalmente. En definitiva, el retrato de la cultura y su sociedad a través de las imágenes generadas.

³⁰ ALEDO, A. *La crisis ambiental y su interpretación sociológica. Estudios Actuales*. Universidad de Alicante. Dto. Sociología. Alicante, 2010. Pag. 6.

³¹ Entendido "urbano" como reflejo de la complejidad humana y su homogeneización.



7 CASTROJERIZ_Tabanera, el Pueblo olvidado

Tabanera, desde hace varios años, se ha visto de manera forzosa incluido en uno de los registros que asola las tierras de Burgos: el de los pueblos abandonados.

Contando con la inestimable colaboración de la última niña bautizada en la iglesia, ya abandonada y sin techumbre, junto con uno de los últimos habitantes de Tabaneras, se ha construido un recuerdo que invita a recordar e imaginar los tiempos de gloria de lo que ahora, se puede observar como una ruina.

Una RUTA por la MEMORIA

Pablo Martínez Caulín
Verónica Tornero Amorós

Audio 6



32



Figura 30. Pablo Martínez Caulín. Fotografías como ejemplo de una de las intervenciones referentes al proyecto anteriormente citado: "Una Ruta por la Memoria", 2012

³² Para más información sobre todo el desarrollo de la propuesta remitimos al CD-ROM adjuntado en el anverso como Anexo I.

2. ARTE CRÍTICO Y ACCIÓN DIRECTA

2.1 Construcción del espacio público a través del arte.

Como ya se introdujo en el *apartado 1.2*, la aparición de inquietudes artísticas en torno a la expansión de la escultura y, por ende, del arte al espacio público en el mundo Moderno, consiguió su máxima vitalidad en los 70s, ya que se postulan nuevas formulaciones y reflexiones que tienen que ver con el *site specific*, término acuñado por Robert Irwin, y usado por escultores asociados al *Land Art* a mediados de los 70s como Patricia Johanson, Dennis Oppenheim, o Athena Tacha.

Los proyectos *site-specific* tratan con los elementos medioambientales, la escala, el tamaño y están determinados por la topografía del lugar, ya sea urbana o en un espacio en la naturaleza, o dentro de un complejo arquitectónico. Se vuelven parte del lugar para el cual han sido concebidos, reestructurando conceptual y perceptualmente la organización del espacio. Son proyectos que no piensan en la decoración, ni son ilustrativos, ya que nacen de un análisis de un entorno particular y de componentes de un contexto específico, tomando en consideración, no sólo las características sociales o políticas del lugar, sino que manifiestan invariablemente valores sociales y políticos universales.

Ya hemos afirmado y desarrollado anteriormente que el diálogo y la política son las que construyen el verdadero espacio público, el que cada individuo lleva en sí mismo y, es con éste tipo de obras y con el uso de dos lenguajes diferentes: el lenguaje de la obra en sí y el del entorno, con las que se ayuda a potenciar la *publicidad* en el espacio. Pero éste tipo de arte no es un valor en sí mismo, ya que algunos proyectos *site-specific* encargados por patrocinadores pueden volverse símbolos de la institución que las encargan, y por lo tanto carecen de valores universales. Eslóganes como "Arte para el pueblo", o "Arte de todos" pueden esconder cínicamente estrategias de manipulación comerciales y políticas, en las que nos introducen a creer que vivimos en una sociedad

igualitaria de consumo, y no favorecen entonces a la creación del tipo de espacio público que buscamos.

Otro de los factores que hay que tener en cuenta es que no hay que asumir que la estética es democrática, porque exige la misma preparación que la ciencia, y necesita de un tiempo de estudio y especialización. Es por esto, por lo que desde aquí se apoya la formación tanto del artista como del espectador.

"Si la gente votase qué arte quiere en una plaza, probablemente elegiría a Walt Disney"³³

2.2. Paisaje sociológico. Uso empático de la imagen.

"Las culturas otorgan significado a la realidad y, por tanto, hacen que el ser humano viva en un mundo simbólico que se superpone al mundo físico. Por tanto, la realidad, independientemente de su existencia física, es un constructo cultural y, por ende, también lo es el entorno, la naturaleza. El entorno en el que nos movemos es insuflado de significados culturales."³⁴

El concepto de paisaje como realidad social ha sido escasamente analizado por la sociología debido, en gran medida, a la resistencia ejercida por la producción social y el mercado. Paisaje es sociedad y las maneras de interpretación del mismo, una visión que choca de manera frontal con el término *lugar natural*, referido a comunidades rurales fuera de lo *urbano*³⁵, y que remite al imaginario colectivo alimentado por pinturas de Constable, Turner, Rubens, Vermeer,...y un largo etcétera.

En este punto se parte de la premisa del paisaje como idea romántica, que sólo existe desde la contemplación, una imagen proyectada en la imaginación y la memoria del individuo. El paisaje como experiencia estética del entorno, que se configura en un proceso de memoria de forma fragmentada (como la sociedad contemporánea) el universo íntimo y personal del individuo, se basa en un uso empático de la

³³ ROMERO, A./GIMÉNEZ, M. (sel., trad., notas) [2005]. "Richard Serra", en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires, 2005. Pag.7.

³⁴ ALEDO, A. *Op. Cit*

³⁵ Entendido "urbano" como reflejo de la complejidad humana, su homogeneización y organización.

imagen y su representación ideal a través de los símbolos inculcados socioculturalmente, en definitiva, el retrato de la cultura y su sociedad a través de las imágenes generadas.

En un contexto social en el que lo humano y lo cultural están siendo devaluados, las propuestas artísticas fundamentan la importancia que tiene la imaginación, con sus cualidades de libertad, infinitud y visibilidad, para configurar el universo propio de las personas. Que sean estas invitaciones las que, desde el individuo como la base de la sociedad, ayuden a legitimar el arte, ya que parte de cada uno de nosotros y es para nosotros mismos, se establecen como premisa de un arte reactivo e incisivo. Se trata aquí del arte como refugio y espacio público de diálogo, habitándolo desde todo aquello exterior a la casa, así como en un espacio íntimo. La experiencia estética del entorno es lo que se considera paisaje, y la idea es explorar, confrontar, cuestionar y combinar los límites y diferencias con respecto al imaginario, entre los paisajes natural y urbano, y lo que nos proponen, teniendo en cuenta sus peculiaridades y relaciones con lo social y lo artístico.

Así, se propone al espectador que sea creador, cambiando el concepto posmoderno de arte, y recuperando la memoria e imaginación mermadas, para generar nuevos paisajes y hacerlos visibles. Ya no es el espectador quien completa la obra, sino quien la genera a través de propuestas e iniciativas. Se desvincula el concepto de creador como único y genuino, rompiendo con la mera contemplación y observación de un espectador aburrido y cabreado. Quizás, y es una esperanza, la participación activa del espectador en el arte y la ruptura de los conceptos tan arraigados como naturaleza y artificio, puedan legitimar el arte contemporáneo, fragmentando las barreras y prejuicios de la sociedad hacia el mismo, de una forma coherente, racional y democrática.

2.3. Arte bofetada. Esfuerzo del espectador, hipertexto y lo absurdo.

La conciencia personal y de la humanidad se podría leer como la una de las mayores complejidades que puede representar el sistema evolutivo hasta el momento. El ser humano, en relación a su cerebro fundamentalmente, ha desarrollado a lo largo de la historia la posibilidad de pensamiento, y con ello la conciencia. Es con ésta con la que, al vivir en sociedad, se le asigna un papel, un rol: el de co-creador. Así, el análisis como especie no acaba en nuestra fisicidad, como hemos referido anteriormente, dado que tenemos conciencia somos co-creadores, y por ende pensadores. Es decir, inherente a la capacidad ética-política, se comprende también la capacidad técnica, asumiendo en los planteamientos que ambas son innovadoras, críticas y se relacionan entre sí. Ambas parten de la misma base, la capacidad de pensamiento.

Esta capacidad de pensamiento en conjunto, viene determinada por varias de las características antropocéntricamente fundamentales que nos diferencian de la materia inerte. La irritabilidad como respuesta a los estímulos externos, la adaptación al ambiente y la homeostasis pueden definir procesos que, con la modernidad, pueden haber sido desestabilizados o reestructurados.

Con el objeto de no perderse en vagos y complicados símbolos, nos proponemos analizar sólo el último de estos procesos. La homeostasis (Del griego homos (ὅμος) que significa "similar", y estasis (στάσις) "posición", "estabilidad"), es la característica mediante la cual un organismo vivo se regula con el ambiente, para mantener una condición estable, equilibrada y constante con el entorno. Una cualidad dinámica que, por extensión, se le aplica al individuo como ser vivo que es. Siguiendo con los aspectos más puramente científicos, se habla de autorregulación ante las diferencias de potencial y presión, que ayuden así a mantener los ciclos vitales esenciales, destinando el resto de los recursos a preservarse en el tiempo sin otros cambios. Un sentido de vida mínimo a la espera de un cambio mayor.

Así, todos los conceptos enfocados desde un punto de vista físico referidos anteriormente a la noción de homeostasis, podrían ligarse a fenómenos más dirigidos al individuo y a la capacidad del ser co-creador. Una perspectiva que trata de eliminar la división moderna de las esferas de conocimiento, y la jerarquización que en ellas se produjo, relegando el pensamiento crítico a un lastre que sólo plantea irritantes cuestiones, como si de pequeñas piedras en el zapato se tratara. Sin embargo, esta visión de *homeostasis ética*³⁶ no cabe sin una sociedad y un ágora de discusión. Sin una visión basada en el mito de la barbarie, donde la falta de lo político y capacidad de lenguaje no hacían posible la técnica poética, ni la discusión, y donde se definía al bárbaro como la no-persona, el que no existe, convirtiéndose en un eje más de una compleja maquinaria que no dialoga para sus condiciones mínimas, ya que carece de un lenguaje social. Pero, ¿no continúa la máquina de la barbarie aún en funcionamiento, identificada como neobarbarie? ¿Son suficientes el lenguaje y la técnica para explicar el recipiente que nos contiene? ¿Somos individuos políticos o apolíticos?

Estas cuestiones parten de una afirmación, una invención de los tiempos modernos necesaria para una fructífera economización de la vida ciudadana. Al existir el ágora, un espacio de política y discusión, y el espacio íntimo/privado de la vida doméstica, existe a su vez lo que está fuera de ellos, un espacio híbrido y flexible, o por lo menos, lo que se establecerá como corruptivo y contrario de la vida en sociedad. De este modo, se establecerá una división de espacios de acción política. Uno de ellos es el estatal, propiamente dicho, y englobados en el mismo sus actores y representantes, los políticos profesionales. El otro, lo establecerían todos los demás, es decir, la ciudadanía *apolítica*³⁷, entendida ésta como los que realizan actos políticos fuera de un sistema puramente electoral, o sea, los que mantienen una participación política

³⁶ Búsqueda constante de equilibrio entre sus necesidades y su satisfacción.

³⁷ Usaremos éste término para definir las actividades **profundamente políticas**, fuera del sistema convencional de participación democrática de un voto cada cuatro años.

constante en tanto dialogan. Ulrich Beck denominará a éste segundo grupo, de una manera negativa, como *sub-política*³⁸

En cuanto al espacio político ejercido por el sistema, cabe resaltar dos aspectos fundamentales. Por un lado, la política unida al estado en las democracias "mediáticas" es, fundamentalmente y de manera casi global, representativa y no participativa, proyectando las decisiones finales a una supuesta ideología que se vota (si se tiene la oportunidad) y se acepta con fe hasta la siguiente participación. El otro aspecto básico, y que es provocado por lo anterior, es la profunda apatía política y la carencia de ligazón ciudadana con el sistema de representación. Un hecho que puede llevar a que el actor (político) deje de representar a un sistema que no cree en él, y representándose a sí mismo y sus intereses.

De ahí que no querer ser gobernado, o no por ese tipo de sistema, sea una de las opciones a elegir. Las manifestaciones públicas, los movimientos sociales y la desobediencia civil pueden constituir gran parte de las actividades *apolíticas* realizadas por la ciudadanía. Movimientos que, desde posiciones vanguardistas, el arte ha alimentado, participado e incluso generado, a través de la crítica, definida por Michael Foucault como: "el arte de no ser de tal modo gobernado"³⁹. Pero la síntesis de estas ideas no es ciertamente la realidad social. Los individuos, ante los fallidos envites contra el sistema, en casi la totalidad de sus casos, hemos dejado de ser apolíticos para ser no-políticos, olvidando nuestra función de homeostasis ética. Ya sólo tratamos de dialogar cuando somos capaces de representar las consecuencias de nuestros actos, tarea harto difícil en la sociedad contemporánea que vivimos, que merma nuestros instrumentos morales en pro de la velocidad y la escisión constante con "el otro".

³⁸ BECK, U. *La invención de lo político*. Fondo de Cultura Económica. Ed. FCE. Buenos Aires, 1999.

³⁹ FOUCAULT, M. *Sobre la Ilustración*. Ed. Tecnos. Madrid, 2003.

El estado de ánimo que hoy alimenta las ciudades es el de un aletargamiento general, como se decía al comienzo del texto, un sentido de vida mínimo, en el que sólo se usa la cantidad de energía y pensamiento necesaria para que la maquinaria de la vida funcione. Un escenario donde lo importante es la supervivencia, sin darnos cuenta de que nuestra capacidad de sentir desfallece y nos vamos convirtiendo en *analfabetos emocionales*⁴⁰, mermando la conciencia y siguiendo las instrucciones dictadas por el aparato. Las órdenes, la lealtad, las aspiraciones laborales, la ambición, la cobardía y la pasividad entre otros conceptos nos abocan a una, cada vez mayor, maquinización de la vida. Aislados en procesos más grandes de lo que podemos representar, nuestra capacidad de producción y representación se separan:

*"El triunfo de la técnica ha hecho que nuestro mundo, aunque inventado y edificado por nosotros mismos, haya alcanzado tal enormidad que ha dejado de ser realmente «nuestro» en un sentido psicológicamente verificable. Ha hecho que nuestro mundo sea ya «demasiado» para nosotros."*⁴¹

Ésta brecha, que deja como residuo un hipertexto y una hiperrealidad, aboca a la inminente incapacidad de representación, donde 6 millones de muertos sea un número reconocible pero sin forma imaginable, forjando una insensibilidad que explica el analfabetismo emocional en el que estamos sumidos.

Debemos entonces, recuperar la dimensión de nuestros actos y no caer en la desproporción⁴² y la impotencia, es decir, volver a retomar cuestiones apolíticas que frenen la neo-barbarie y la maquinización del individuo, recuperando el diálogo y la capacidad de representar. Una revisión realizada desde el conocimiento y la conciencia, con los pensadores y artistas como baluartes de un nuevo lenguaje, que desenmarañen los hipertextos e incorpore lo irrepresentable a un discurso

⁴⁰ ANDERS, G. *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Ed. Paidós. Barcelona, 2001.

⁴¹ ANDERS, G. Op.Cit.Pag.27.

⁴² Desproporción entre la facultad de representación y la capacidad de fabricación, es decir, perder la capacidad de imaginar lo que se escapa de las cantidades que controlamos habitualmente.

comprensible. ¿Cómo hacerlo? Naturalmente, la condición de éxito del proceso depende, tanto de un público activo y receptivo, como de una práctica artística adecuada y reconocible, con un lenguaje que se base en el ser, en la experiencia, como si de una leve bofetada se tratara. Bofetada que el público devolvería al artista o al sistema, en dependencia de la autoría del fracaso en cuestión. Pero, el punto más importante es que el lenguaje utilizado esté basado en el propio vivir, donde sólo por estar inmersos en la sociedad, se posean las herramientas necesarias para la lectura. Que antes de abordar un fenómeno, el creador se pregunte si es fundamental, y si sobre éste, se han asentado y construido unos cimientos que se deben revisar.

“Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga”⁴³

Gran parte de lo comentado anteriormente y sumado al concepto de la provocación convertida en estética, se enmarca dentro del artista mexicano Joaquín Segura. A lo largo de su trabajo expone que, la transgresión continúa siendo un método recurrente en la historia del arte moderno y la práctica artística contemporánea, planteando así, el agotamiento de la misma por repetición. Las dinámicas sociales en las instituciones, y los sistemas de legitimación y posicionamiento contemporáneo son objeto de su crítica y gran parte de su trabajo.

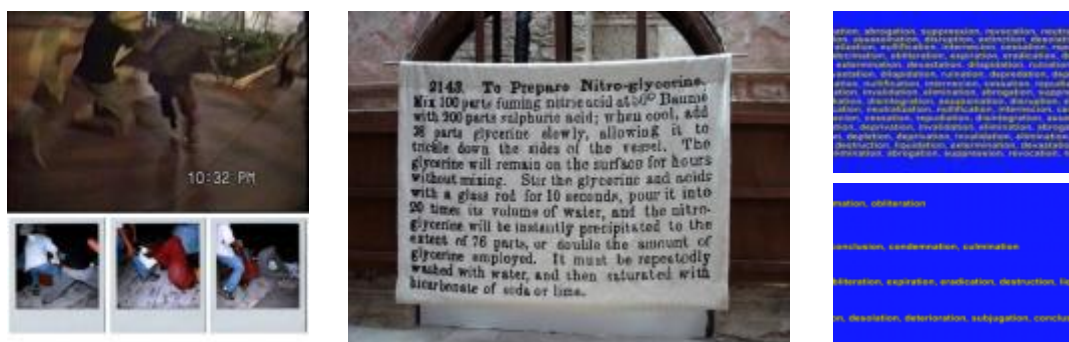


Figura 31. Joaquín Segura. (izq) *S. else's doc martens*, 2002 (centro) *Untitled (nitro-glycerine)*, 2007 (dcha) *Annihilation*, 2007

⁴³ Revista *Futur Antérieur*. Nro. 1, 1990 y luego en el libro *Pourparlers*. Minuit, 1990 (Conversaciones. Valencia: Pre-Textos, 1996).

Segura no sólo busca provocar en sus trabajos, sino hacer visible y evidente la violencia en los Mass-media y la culturalización e institución del miedo en el ámbito social, ante la insensibilidad superficial de los espectadores. Con todo ello, cuestiona los límites del arte y la noción de tolerancia hacia la indiferencia y desigualdad de las sociedades occidentalizadas actuales.

En la línea de crítica hacia las dinámicas sociales, se sitúa, ya en el panorama español, el artista y arquitecto Santiago Cirujeda que, mediante una serie de recetas urbanas (www.recetasurbanas.net), propone nuevos usos del espacio público en los intersticios de la legalidad. Se establecen así una serie de proyectos alegales y activistas que, son conscientes y representan de la realidad social y sus demandas. Plantea la ciudad como espacio de trabajo y los usuarios de la ciudad como usuarios del arte.



Figura 32. **Santiago Cirujeda**. (izq) *Prótesis institucional*, 1998 (centro) *Andamios*, 1998 (dcha) *KUVOS S.C.*, 1997

Cirujeda, que podría considerarse un válido relevo de Gordon Matta-Clark, vuelve a concebir la arquitectura como partícipe de las propuestas artísticas contemporáneas, mientras que critica las dinámicas sociales en las instituciones, y los sistemas de legitimación y posicionamiento del arte contemporáneo. Una vuelta a los valores de espacio público desde la visión de Habermas⁴⁴.

⁴⁴ HABERMAS, J. *Op.Cit.*

2.4. Colectividad como potencia de la creación artística.

¿Qué es un colectivo de arte?, ¿Qué lo define?, ¿Por qué la opción de trabajar en grupo?, ¿Por qué su interés como objeto de estudio?

Ya en la propia historia del arte, o al menos la que todos hemos estudiado y conocemos, se potencia la figura del creador como único e individual, una tradición llena de maestros y alumnos, dónde el que transmite y el que escucha se encuentran inmersos en férrea jerarquía. Mientras que en las sociedades contemporáneas se busca la unidad bajo la misma bandera, lema o sistema, el artista sigue ensimismado en su genuinidad y destreza. Una figura que siempre ha negado la posible colectividad en sus trabajos, ya sea tras la figura del artesano frente al artista, como tras la figura del taller.

No obstante, es a partir de principios del Siglo XX, cuando, sobretodo en Sudamérica⁴⁵, comienzan a surgir grupos de artistas, fuertemente adheridos a movimientos anarquistas, que compartían posiciones políticas y concepciones estéticas. Estos grupos o formaciones culturales colectivas, ya sean efímeras o persistentes, se extendieron como pequeños focos de incendio. Y es en la década de los `60, cuando se entrecruzan horizontes alternativos al propio arte y la política institucionalizada. Ésta corriente traspasa fronteras y se encuentra con movimientos surgidos en otros países, dónde se produce un quiebre definitivo con las concepciones instituidas del arte, el artista y el público. Sumado a esto, la noción de autoría individual sobre la creación de la obra de arte queda totalmente en tela de juicio, asumiendo la firma colectiva, e incluso promoviendo la figura del espectador activo, como co-creador y participe de la obra de arte. A su vez, ya no sólo se busca la colaboración y participación de únicamente artistas para el desarrollo de

⁴⁵ Un ejemplo es **Tacumán Arde**, un colectivo que integró a artistas y no artistas, para la radicalización artística y política de la vanguardia argentina de los 60.

las propuestas (sociólogos, filósofos, periodistas, amigos y colaboradores).

A día de hoy, por su naturaleza y número, los colectivos artísticos son muy diversos, es por esta razón que resulta enormemente difícil abarcarlos a todos en una definición genérica y unitaria. Un aspecto que desarrolla de una manera que creemos adecuada *Armi Lee* en su escrito "Colectivos en proceso-Arte desde la perspectiva del espectador"⁴⁶ que puede responder a las siguientes cuestiones que se plantean: ¿Qué es entonces lo que diferencia a los trabajos colectivos de los individuales? ¿Tiene en general interés para el espectador, el hecho de que en la obra exhibida participaron uno o dos artistas? ¿Se trata solo de un intercambio creativo a nivel artístico sin ningún efecto ni significado para las terceras personas que no están involucradas?

En estos momentos, se plantea una posible y precaria organización de los colectivos que puedan ofrecer una respuesta:

En primer lugar, los grupos y movimientos de artistas, los miembros de los cuales estaban interconectados y vinculados a un programa estético explícito, y producían en cierto modo "trabajos colectivos" aunque fueran aparentemente realizados por un único artista (cubismo, constructivismo, Bauhaus, suprematismo,...).

En segundo lugar, las parejas de artistas que han colaborado y trabajado juntos durante años, y que a menudo han desarrollado su propio código visual, en el que ni siquiera puede ser diferenciada la parte individual de cada uno de sus contribuidores (Fischli & Weiss, Bigert & Bergström, Delbrügge & de Moll, Gilbert & George, Blue Noses...).

Y finalmente, los proyectos colectivos temporales que pueden discrepar fuertemente en su metodología, dependiendo de la motivación,

⁴⁶ LEE, A. *Colectivos en proceso-Arte desde la perspectiva del espectador*. Consultado el 29 de Abril. <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2701/lang/3.2012>

personalidad y relación de los artistas. En ellos, puede haber acuerdos conceptuales previamente dados, los cuales darán la impresión de unidad en la obra resultante; consecuentemente surge por encima de esta simbiosis entre los artistas una “tercera persona”, pero también puede ser un proceso espontáneo y de reacción pura e inmediata, manteniendo la obra abierta y en continuo movimiento. Incluso la búsqueda de un atractivo proceso creativo en la confrontación entre los dos individuos.

Independientemente del grupo sobre el que queramos trabajar, existe una certeza de que cada uno de los miembros de un trabajo colectivo se ha visto influenciado por el otro, y que se establece como denominador común el trabajo o trabajos resultantes. El trabajo de cualquiera de los miembros del colectivo es constantemente criticado y puesto en cuestión, pero nunca ridiculizado. Es decir, existe una interlocución y diálogo constante de la obra para/con sus creadores, aumentando las posibilidades de éxito en una futura exposición y diálogo con el espectador. Esta ruptura de la percepción pasiva y estancada es un aspecto esencial en las colaboraciones artísticas.

Existe entonces un acuerdo que se debe cumplir para el buen funcionamiento de cualquier colectivo, y no es otro que la pérdida de una parte privada de la creación artística, dejando vulnerable e influenciable por el otro parte de las capacidades creativas, lo que sin duda hará que éstas crezcan y se nutran de otras capacidades públicas del colectivo, de una manera incalculable e inesperada, pero siempre positiva. El hecho de que no sea un único creador el que piense la obra, determina el proceso creativo, y gracias a ésta capacidad de diálogo, la obra permanece “abierta” y apunta –aún después de la “finalización” oficial- a una infinita continuación e incertidumbre.

Pero en el trabajo colectivo, es la síntesis la que une las diferencias estéticas y conceptuales de cada creador, no es tanto una amalgama de habilidades, sino más bien un agradable e inacabado juego de

movimientos de “aquí a allá”. La obra debe estar tan viva como en una trayectoria individual, y nunca estará perfectamente terminada, si no que se irán añadiendo intervenciones y modificaciones, con las cuales, se rompa su estado hermético y sellado, y haga que el espectador se coloque fuera de la seguridad de una pasividad no-crítica, y el *aura de la obra de arte*⁴⁷ sea fluida y transformable.

*“Por la contribución del espectador aún creativo e insatisfecho, cada obra de arte pretende ser una “obra colectiva”. Pero cuando los artistas (especialmente aquellos que representan diferentes géneros, actitudes y generaciones) enfatizan explícitamente está implícita pretensión a través de la cooperación, simultánea y silenciosamente parecen oponerse al viejo cliché de un arte- (y artista-) solipsismo, de un modo más insistente y directo de lo normal. Así nos recuerdan, que el arte quiere y debe ser variable, inacabado, con final abierto, que cada obra de arte coloca puntos en suspensión que evocan continuación...”*⁴⁸

Es por todo esto que la potencia de la obra de arte no reside única e irreversiblemente en los artistas, sino que la colectividad en la creación está completa cuando el espectador mejora, complementa y termina la obra, remitiendo entonces a que con cada época y sociedad, la finalización es diferente, y con ello su significado y el arte en sí mismo, en un intento de despertar al espectador pasivo.

*“El segundo artista se convierte en “espectador ideal”, demostrando la necesidad de escasa distancia intelectual de un modo creativo, y sacudiendo el receptivo adormecimiento introduciéndolo en un dialogo abierto”.*⁴⁹

Pero para llegar a instaurar, de forma duradera y estable, un espectador de arte activo y co-creador del arte contemporáneo hay que seguir haciendo propuestas que trabajen para y desde el imaginario colectivo, y trabajar con el público, que somos todos, como un sujeto colectivo y social, que cambia de forma en función de la cuestión local que trate. Un sujeto al que se remita a través de una educación popular

⁴⁷ BENJAMIN, W. *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Ed. Taurus, Madrid 1973.

⁴⁸ LEE, A. .Op. Cit.

⁴⁹ LEE, A. Op. Cit.

en su forma plástica y social, en permanente revisión. Generar lazos, tanto locales como globales, entre personas y grupos que los aproximen y sean duraderos, sin caer en los mecanismos publicitarios de las industrias culturales. Propuestas donde siempre se pueda añadir.

En definitiva, trabajar en colectividad es hacer cosas con la sociedad, porque de manera inmediata vendrán las cosas que son sobre y por gente.

2.5. Obra propia y referentes

2.5.1 Paisajes empáticos: limitación, reducción y adicción-reducción.

En el desarrollo del mismo se ha valorado el objetivo fundamental la construcción del paisaje contemporáneo, y su actual uso e interpretaciones. Pretende ser una reflexión que aborde los mecanismos de elaboración mental del mismo, transformado de individuo a individuo, descartando de los factores físicos que carezcan de interés. A su vez, es importante el papel que cada época y sociedad juega en esta construcción, y donde las emociones propias del individuo los dibujan. Se trata de narrar paisajes imaginarios con un guión preestablecido.

El proyecto es concebido desde una doble construcción, en la que el espectador genera un paisaje que, al ser leído por otro espectador es reconstruido de nuevo. La serie se divide en tres enunciados de construcción e interpretación del paisaje. Se trata de retomar el enfoque actual acerca del mismo y el uso de la imagen construida en base a nuestras necesidades y las de quien las genera.

- **Sobre el paisaje_limitación:** Se plantea al espectador una colaboración en un contexto paisajístico, se le cede una cámara y se le

invita a tomar una fotografía. Se repite la acción cinco veces más. A cada uno de ellos se les pregunta su profesión y edad.

- **Sobre el paisaje_reducción:** Se muestra al espectador una imagen y se le invita a tapar o eliminar elementos molestos para su construcción del paisaje. Cada eliminación será patente con un cuadrado negro, que evidencie esa ausencia. A cada uno de ellos se les pregunta su profesión y edad.

- **Sobre el paisaje_reducción-adicción:** Se muestra al espectador una imagen y se le invita a reinterpretarla para construir su nuevo paisaje. Se puede tanto añadir como eliminar elementos en la imagen, que serán representados mediante un trampantojo visible pintado sobre la fotografía. A cada uno de ellos se les pregunta su profesión y edad.

Limitación_



funcionaria_33 años



jubilada_68 años



funcionaria_33 años



administrativo_33 años

Figura 33. **Pablo Martínez Caulín.**
Limitación, 2011

Reducción_

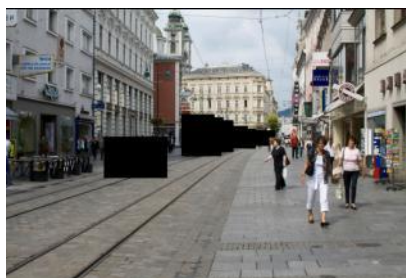


Figura 34. **Pablo Martínez Caulín.** Reducción, 2011

Adición-reducción_



Figura 35. **Pablo Martínez Caulín.** Adición-reducción, 2011



2.5.2. COLECTIVO GENÉRICO

La formación del Colectivo Genérico nace ante el estrecho marco crítico, conceptual, estético e incluso ideológico en el campo del arte contemporáneo. Asunto que pide un constante diálogo y revisión del terreno en el que nos estamos moviendo. La propuesta de trabajo fundamental, y por la que se mueven nuestros impulsos artísticos es la de la pérdida de la autoría individual en la obra de arte, legitimando así los procesos de actuación e inserción de nuestros trabajos como colectivo, en un intersticio social donde el arte pueda señalar, actuar y sugerir visiones contemporáneas de una sociedad paradójica y cambiante. La potencia de la creatividad a través de los trabajos colectivos, como hemos explicado anteriormente, es el perfecto combustible para nuestra maquinaria.

Cuestiones como la participación abierta, la creación de propuestas y la importancia de la obra por encima de su autor, delimitan el campo conceptual y de análisis que queremos proponer. Por todo ello, se trata de una llamada a la cohesión de ideas, un marco genérico pero unitario a la hora de conformar acciones y obras sólidas de revisión, crítica y análisis del contexto social que nos rodea. Generando una esfera de espacio público, donde exista un diálogo de igual a igual entre el espectador y la propuesta. Considerando esta relación directa, como una forma de democratización del arte contemporáneo en relación con un receptor que se distancia; tal vez siendo esta la forma de hacer un arte por y para todos.

Concebimos como prioritaria la necesidad de desarrollar un nuevo lenguaje, que identifique y evalúe las nuevas obras, vinculando sus aspiraciones sociopolíticas y estéticas con una sociedad entumecida.

Al ser dos artistas los que hemos comenzado ésta andadura, es obligado hacer una pequeña parada, para introducir aquí uno de nuestros principales referentes: el colectivo Blue Noses, compuesto por Alexander Shaburov y Viacheslav Mizin quienes, a través de sus video-performances

ejecutadas desde un premeditado "mal hacer", critican la publicidad y sus estrategias de subversión, Blue Noses marca un claro ejemplo de que el trabajo en colectivo añade un valor añadido a la obra final y aumenta la posibilidad de co-participación del espectador en la obra.



Figura 36. **Blue Noses**. Absolut, 2002



Figura 37. **Blue Noses**. El show de las máscaras, 2002

Propuestas

A continuación se realiza una descripción de varias de las propuestas a desarrollar dentro del marco del colectivo, que se proponen desde la participación abierta.

En todas ellas, se plantea una intervención social capaz de generar esfera pública y un espacio de diálogo apolítico, donde el arte penetra en los intersticios del sistema, planteando conceptos acerca de “la muerte del autor”⁵⁰ para dirigirse en una posterior mirada a la revisión del “autor como productor”⁵¹ de Walter Benjamin. Y, aún así, no perder de vista los conceptos asociados a la producción masiva y al modelo de mercado como prototipo de vida social. Ya que para realizar una crítica a través de una obra debemos preguntarnos que sucede con la misma en relación a su productividad y a su valor de mercado. Uno de los objetivos fundamentales de nuestras propuestas es desligarse de las cuestiones de producción del mercado del arte. Con otras palabras, son puestas en la calle para interactuar con el usuario renunciando a su posible valor económico y democratizando cultura, como si de un nuevo alimento dentro del menú cotidiano se tratara, asimilado de manera instantánea por el organismo social.

Otro de los criterios que sin duda nos concierne, no es tanto la representación de la moda y sus tendencias, sino los movimientos y las creaciones colectivas instaladas en los contextos sociales vivos. Trabajando desde la elaboración de elementos de proyección de un imaginario social crítico. Estas son, al menos, las premisas básicas que articulan nuestras propuestas que a continuación detallamos.

⁵⁰ BARTHES, R. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Ed. Paidós. Barcelona, 1994.

⁵¹ BENJAMIN, W. *El autor como productor*. Ed. Taurus. Madrid, 1975.

I.- Obra de arte encontrada

Los conceptos básicos que se van a desarrollar en esta propuesta, articulados de forma esquemática, son los siguientes:

- Intervención de la esfera pública a través de un estudio de la zona.
- Crítica al contexto social. Situacionismo: creación de situaciones asociadas al contexto y el tiempo de cada propuesta.
- Crítica al "objeto de ansiedad"⁵².
- Crítica al concepto de autoría individual como artista único y genuino. Revisión del "autor como productor" de Walter Benjamin y a la "muerte del autor" de Roland Barthes,.
- Crítica a la especulación artística y con ella al mercado del arte.

Modo de hacer

Para realizar esta propuesta se parte de la figuración, una técnica poco trabajada en el ámbito del activismo, para la posterior reproducción seriada de situaciones generadas a través de figuras reconocibles, con valor plástico y estético, y de fácil lectura para el espectador, favoreciendo la democratización en la recepción de la obra de arte. A su vez, la propuesta está diseñada específicamente para un contexto determinado: Albacete, ya que se enmarca dentro de la convocatoria LBA4 (La Bicicleta Azul), un proyecto multidisciplinar que se llevó a cabo durante el mes de Junio de 2011. A su vez, el modelo de control social queda reflejado en la figura, a través de la escultura como suma de la cámara y de la marioneta. La inclusión de las piezas en el contexto urbano se realizará en un mismo periodo de tiempo, usando estrategias del arte de guerrilla.

Desde un punto de vista técnico, cabe destacar, que las figuras serán aproximadamente de 30-40 centímetros de altura, reproduciéndose 11 unidades. De ellas, sólo 10 se integrarán en el espacio público,

⁵² Referido a la obra de arte que suele estar al límite de la credibilidad, más allá de la frontera de lo aceptable, en dependencia de nuestra actitud hacia ella y nuestra voluntad de aceptarlos como arte. GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Ed. Herman Blume. Madrid, 1987.

guardando una como registro para el colectivo. Todas ellas llevan el sello del colectivo Genérico grabado en una parte visible.

Se realizará una documentación fotográfica de cada intervención junto con una ficha explicativa, realizando un continuo archivo de todas las intervenciones. Y para concretar la propuesta, nos planteamos la elaboración de una serie de anuncios publicitarios, copiando las estrategias de la propuesta 301 obras de arte, que explicamos a continuación.



Figura 38. **Pablo Martínez Caulín**. Obra de arte encontrada, 2011

I.- 301 obras de arte

Los conceptos básicos que se van a desarrollar en esta propuesta, articulados de forma esquemática, son los siguientes:

- Crítica al sistema actual de consumo capitalista.
- Crítica al *objeto de ansiedad*.
- Crítica al concepto de autoría individual como artista único.
- Crítica a la especulación artística y con ella al mercado del arte.
- Integración del concepto *deriva*⁵³ en nuestra creación artística.

Modo de hacer

La propuesta consta de la seriación de 301 objetos encontrados como material de residuo en las basuras de la ciudad. Para ello se usarán el sello del colectivo serigrafiado en relieve sobre chapas de aluminio de 0,3 mm. que serán atornilladas o pegadas, según convenga, en cada una de las piezas. A su vez mientras se realiza la acción se documentará el proceso a través de una fotografía que recoja el depósito del objeto “ya firmado” en la calle. Se establece entonces un paralelismo con las estrategias de remake propias del arte de principios del siglo XX. Esta fotografía se adjuntará posteriormente a una ficha de registro con los datos de situación, descripción y número de pieza de cada una de ellas.



Figura 39. Colectivo GENÉRICO. Sellos Colectivo GENÉRICO, 2011

Para terminar, y como parte fundamental del proceso se relaciona con el consumo masivo a través de una serie de anuncios que se insertarán en el circuito propagandístico habitual. Esta estrategia está basada fundamentalmente en dos aspectos. El primero, es la elaboración de una imagen gráfica que se insertará en los MUPPIS y vallas

⁵³ Concepto situacionista que propone tomar una caminata sin objetivo específico, usualmente en una ciudad, que sigue la llamada del momento, estableciendo una reflexión hacia las formas de ver y experimentar la vida urbana a través de las emociones.

publicitarias a través de mecanismos propios del arte de guerrilla. El segundo, lo conforma un *spot* televisivo con una duración aproximadamente de 30 segundos y una estética relacionada con la televenta. La intención de este anuncio es ser emitido de manera real en un espacio televisivo con un claro mensaje: “¡es probable que tengas una obra de arte en tu casa. Puedes ser rico!”.



001/301 → **Wáter.**

Contenedor C/ Salvador
Almenar, 9.

Benimaclet (Valencia).

12/05/11.

20:04 h.



Figura 40. Colectivo **GENÉRICO**. 301 Obras de Arte_001, 2011



029/301 → **Marco Cuadro.**

*Esquina de C/ del Rector
Zaragoza con C/ Masquefa.*

Benimaclet (Valencia).

30/08/2011.

17:00h.



Figura 41. **Colectivo GENÉRICO.** 301 Obras de Arte_029, 2011

III.- Resiliències

Los conceptos básicos que se van a desarrollar en esta propuesta, articulados de forma esquemática, son los siguientes:

- Crítica a la visión victimizadora de la mujer que ha sufrido violencia de género de cualquier tipo
- Integración de la visión proporcionada por la psicología positiva frente a los estudios de la infelicidad.
- Búsqueda de la fortaleza y la capacidad regenerativa del ser humano frente a situaciones traumáticas, presentados a través de la metáfora y el videoarte.
- Enfocar y construir la pieza final desde dos soluciones al mismo problema: la superación o la asimilación.
- Uso de la pieza como parte de una exposición colectiva que trate de concienciar y redirigir la mirada del espectador hacia el concepto de superación. No mostrar lo que ha sido, sino lo que se puede ser.

Modo de hacer

Se parte de la base de ésta definición de resiliencia:

Resiliencia (psicología):

"La resiliencia es la capacidad que tiene un individuo de generar factores biológicos, psicológicos y sociales para resistir, adaptarse y fortalecerse, ante un medio de riesgo, generando éxito individual, social y moral."⁵⁴

La propuesta consta, por un lado, de la grabación de un video (3'22'') que incluya rostros de mujeres de todas las edades y etnias, en primerísimo primer plano, con iluminación neutra y fondo negro. Cada una de ellas seguirá un par de instrucciones simples que homogenicen la

⁵⁴ CHAPITAL, O. *Concepto de Resiliencia*. Consultado el 3 de Mayo de 2012.
<http://www.elixiresparaelalma.com.ar/blog/2011/08/27/resiliencia/>

película final. El procedimiento es el siguiente: las modelos están serriadas durante 6-7 segundos, para pasar a sonreír el mismo tiempo, teniendo que aguantar la sonrisa. Éste último acto ofrece ya la primera metáfora de la violencia, al mantener un rasgo, la sonrisa, que deja de ser espontánea, para ser obligada.

Una vez realizadas las tomas, se procede a seleccionar las caras que mejor encajen en el mensaje y que ayuden a crear una gama mayor de representatividad social. Elegidas ya éstas, se montan una detrás de otra, manteniendo la altura de los ojos y la boca, e intercalando una transición de disolución cruzada de una a otra.

Para terminar, y como parte fundamental del proceso se completa la pieza con la proyección del video en la naturaleza, más concretamente sobre la corteza de un pino que se divide en dos ramas, y que previamente ha sido iluminado de forma que deje entrever que se trata de naturaleza salvaje, pero no contamine la luz emitida por el proyector. A su vez, se incluye una acción performática en la que se golpea el árbol a la altura de la proyección de la cámara, de manera repetida y sistémica, una vez por cada mujer diferente. Es con todo esto, con lo que se trata de establecer una serie de paralelismos para/con la sociedad, la naturaleza, el espectador y el problema de la violencia de género.

Se presentará con el video la siguiente sinopsis:

"Apíquese entonces al dolor y el trauma del maltrato, para su asimilación o superación, dos vías de desarrollo del mismo problema, desde una visión de psicología positiva. Una violencia contra la naturaleza humana, que daña la corteza social y regenera creando cicatrices visibles e invisibles."



Figura 42. **Colectivo GENÉRICO.**
Resiliències, 2011

3. EMISIÓN Y RECEPCIÓN DE GENÉRICOS

"El tema (sujeto) de una verdad artística es el conjunto de trabajos que lo componen. Esta composición es una configuración infinita, que, en nuestro propio contexto artístico contemporáneo, constituye una totalidad genérica."⁵⁵

Desde un principio, el arte moderno posicionó a su producción y el público en estratos diferentes. Se hablaba de un arte elitista y no popular, donde su comprensión sólo está al alcance de los entendidos y algunos compradores, un arte que genera indiferencia y hostilidad, un arte de mercado, donde producir, cotizar y vender de manera ambiciosa se consideraba y considera una inversión. Es por ello que, (hasta la gran subasta de Damien Hirst, en septiembre del 2008 en Sotheby's, que produjo el colapso de la burbuja del arte), el coleccionismo y la inversión se erigían como los dos pilares básicos del arte contemporáneo. Las oportunidades de mercado que podían surgir siendo artista, junto a la democratización de la cultura, generaron un aumento de la cantidad de prácticas artísticas, presuponiendo con éste un incremento y mejora de la calidad en las nuevas obras de arte. Sin embargo, en la época que Ulrich Beck llama "modernidad reflexiva"⁵⁶, donde la multiplicidad, aceleración y gestión de los procesos sociales, administran y controlan la cultura común, el espacio de diálogo público queda relegado a una serie de valores y símbolos que presentan al individuo una difícil elección de un horizonte común. Y es éste el nuevo espacio genérico, uno de pérdida de cultura y referencias a la historia, que constituye una *aldea global*⁵⁷ de tránsito acelerado, una representación de la realidad mediante la homogeneidad superficial alimentada por un consumo masivo que necesita de una producción intensiva. Sumado a todo lo anterior cabe resaltar la acomodación de los artistas (herederos del concepto modernista de creador individual e innovador), al sistema establecido por la institución, y su única atención a las opiniones de críticos y expertos de

⁵⁵ BADIOU, A. *Utopía 3. Actas del coloquio "La cuestión del arte en el tercer milenio"*. Venecia, 2001.

⁵⁶ BECK, U. *Op. Cit.*

⁵⁷ McLUHAN, M. y POWERS, B. *La aldea global*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1993

arte, relegando los aspectos más didácticos a las funciones educativas que proponen los museos e instituciones.

Es debido a todo esto, por lo que la gran parte del arte contemporáneo se incluye en esta sociedad de riesgo y producción, moldeando poco a poco su forma hacia un modelo artístico genérico con problemas de legitimidad, en el que, el mercado y el poder determina el sistema de valores que rige esta producción. Atrás queda la idea del arte como sistema de conocimiento, incluso de placer estético.

"En las sociedades burocráticas modernas, la gente está acostumbrada a la rutina y a la monotonía. Una persona que pasa toda su vida realizando una serie de tareas repetitivas, tendrá una mente mecanizada. Como casi nunca se aparta de la rutina, tendrá pocas oportunidades de ejercer su capacidad de juicio, su entendimiento, y su imaginación. La capacidad crítica se adormece y la percepción se embota, se endurece, y se paraliza a causa de la monotonía."⁵⁸

La solución a este problema empieza con que, una vez diagnosticados los problemas del arte contemporáneo, tratemos de buscar soluciones, aprovechando los intersticios que poseen el mercado y los *dispositivos* de poder, para llegar a una democratización racional de la cultura.

"Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. (...) Por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante.... El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder"⁵⁹

⁵⁸ GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Ed. Herman Blume. Madrid, 1987. Pag.35.

⁵⁹ FOUCAULT, M. *Dits et écrits, T.III*. Ed. Gallimard, 1977. Pag.299.

Una posición donde se use el *arte*⁶⁰ como herramienta ante los fenómenos masivos, con capacidad de reflexión crítica y que rompa con la pasividad y el conformismo del individuo ante la inercia. Cabe decir que existen muchos colectivos y artistas que han trabajado y trabajan en este camino, y conciben como prioritaria la necesidad de desarrollar un nuevo lenguaje que identifique y evalúe las nuevas obras, vinculando sus aspiraciones sociopolíticas y estéticas con la *sociedad compleja*⁶¹.

3.1. Cultura social y cultura económica: industrias culturales y su cuantificación.

El concepto o la noción de industria cultural fue acuñado por los seguidores de la Escuela de Frankfurt y especialmente por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su "Dialéctica de la ilustración"⁶², donde se piensa y escribe sobre un suceso en creciente auge: una confrontación entre la experiencia denominada industria y arte. La industria cultural, fue definida como un proyecto de aglutinamiento de las experiencias del arte, pero que no representan lo mismo, es decir, se produce una inclusión del arte en los procesos de publicidad y consumo, creando lo que se determinará como arte inferior. Así, las industria cultural atraviesa campos de la confrontación mass-mediáticos, que resignifican su concepto y el de cultura de masas.

Esta idea parte de la crítica que generaría Theodor W. Adorno y Max Horkheimer a partir de su texto sobre la industria cultural; donde estipulan que film y radio ya no tienen más necesidad de hacerse pasar por arte.

⁶⁰ Referido el concepto **arte** como conjunto de las bellas artes: arquitectura, escultura, pintura, música, teatro, poesía, cine y danza. Considerados los ejercicios de pensamiento pilares básicos de las mismas.

⁶¹ MONGARDINI, C. *Miedo y sociedad*. Alianza Editorial. Madrid, 2007. Pag. 79.

⁶² ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la ilustración, (Fragmentos Filosóficos)*. Ed. Trotta. Madrid, 2008.

“ La verdad de que no son más que negocios y les sirve de ideología que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se auto-definen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos”⁶³

Es entonces, en este contexto que el *mensaje que se convierte en el medio* (McLuhan Marshall)⁶⁴ cuando comienza a definirse como producto masificado. Pero ante esto, surge una inmediata duda: Si hay una cultura que no esté destinada a las masas, que esté destinada a una pequeña élite, ¿no estamos dejando de lado la democratización de la cultura, y la inclusión del espectador como co-creador? En principio se debe aclarar que el término: “cultura de masas”, no aparece como oposición o recambio de una arte democratizado, sino que se refiere al tipo de cultura, y al que nutre un tipo concreto de arte, que se alimenta de la necesidad de consumir objeto, donde, como en casi todo tipo de arte, no existe una libertad o autonomía entre arte y economía, ambos se influyen mutuamente. Una cultura que construye su valor en función a las mercancías y el fetiche que se genera a partir de ellas, definiendo bajo esta idea que industria cultural a aquella que se define como industria y como productora de objetos consumidos en formato de signos. En otras palabras los objetos de las industrias culturales ⁶⁵devienen signos de significación política, económica y especialmente cultural pero muy pocas veces de estética y de arte, lo que, paradójicamente, aleja un producto que había sido creado para y desde la masa, hacia una élite y un mercado al alcance de muy pocos.

Sin embargo, se genera un *residuo* durante éste camino, donde las mercancías de bajo coste y al alcance de la masa, quedan contaminadas por los anteriores procesos de creación artística, dando como resultado

⁶³ ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M, *Dialéctica de la ilustración, (Fragmentos Filosóficos)*. Ed. Trota. Madrid, 2008. Pag.178

⁶⁴ McLUHAN, M. *El medio como masaje (Un inventario de efectos)*. Ed. Paidós. Barcelona, 1988.

⁶⁵ Se usa el plural para **industria(s) cultural(es)** para designar específicamente a las industrias que producen signos culturales tales como : Televisión, radio, prensa etc. También en este caso solo aquellas que trasiegan con la muerte propiamente dicha, ya sean funerarias y todo lo que ellas conllevan en sí, cementerios privados, empresas de guerra...como aclararemos posteriormente.

objetos de consumo con tintes de una arte de mercado. Un ejemplo de esto podría ser la serie de botellas de ABSOLUT VODKA, en su serie ***Absolut Art Collection***, que nace con Andy Warhol, y que se repetirá hasta con 300 artistas más.

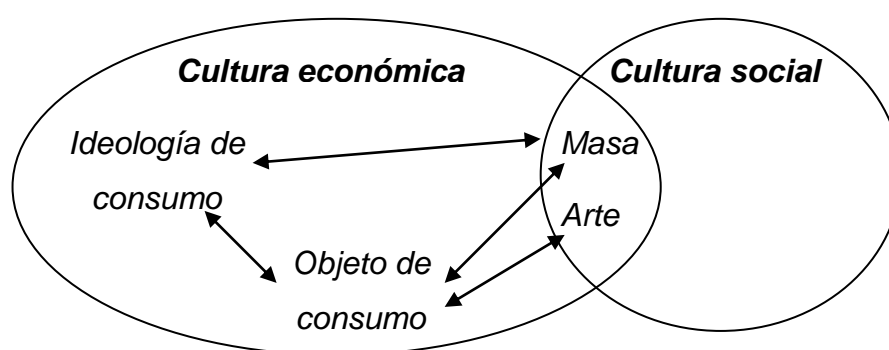


Figura 43. (izq) Andy Warhol (dcha) Louis Bourgeois. Absolut Art, 2011

Así, la industria cultural se consume a partir de la construcción de ciertas narrativas y condiciones, para esas narrativas sobre los objetos, y crea a partir de ellas, necesidades, valores, fetichización de los mismos. De este modo la globalización, la guerra, la muerte, la forma de alimentarse y de comer entre otros, pueden ser objetos propios, tanto de una industria cultural, como de los procesos de creación artística. Evidentemente, más que la presencia de las industrias culturales, lo que se hace significar son los signos de una industria que se representa como parte de una cultura, rompiendo la existente escisión entre arte y mercancía.

Quizás es aquí donde se debería de hacer una débil escisión entre cultura social y cultura económica, ya que la cultura no suplanta las determinaciones de la idea de lo cultural propiamente dicho, pese a que el contexto económico siempre estará presente. En todo caso, los bienes culturales que produce toda industria cultural, los diseña y los elabora de una determinada manera, en un determinado sentido y les ofrece categorías determinadas, siempre con la pretensión del consumo del

*objeto de ansiedad*⁶⁶. Más allá de los símbolos que genera, se producen significaciones de orden cultural en esos mismos signos que otorgan propiedad de sentido a los objetos y por lo tanto como consecuencia de esas propiedades se integran las ideologías. Las ideologías creadas (a partir de este momento) por las industrias culturales, forman de esta manera una cultura basada en los objetos producidos por ella, que retornan al sujeto devenidas en ideología misma. La ideología de consumo se retroalimenta con los propios objetos.



Y resulta evidente en nuestro contexto actual, que una industria cultural supone la producción de éstos objetos (significados), en el campo de lo virtual y en el de lo real. Por ejemplo, para la producción cinematográfica de cualquier película o proyección, así como para muchas de las exposiciones de arte, no hablamos solamente de lo que produce la película a nivel simbólico, sino también de ciertos mecanismos de comercialización, desde y para el evento cultural que se va a exhibir. La venta y obsequio de ciertos souvenirs puede constituir una muestra de esto

Es importante retornar el concepto que Adorno y Horkheimer desarrollado en su teoría crítica, y entenderlo de dos maneras; por un lado como la producción industrial de bienes culturales, es decir, como

⁶⁶ GABLIK, S. *Op. cit.*

productor de una cultura como mercancía, y por otro lado, como aquellas industrias que confeccionan en el imaginario de los habitantes de una comunidad, sin perder de vista la retroalimentación que entre ellos existe.

No es de extrañar entonces, que la cultura predominante sea la económica, ya que obedece a un afán de generalidad, y siempre se construye para un movimiento global de producción de la cultura como mercancía. Productora, a su vez, de la muerte de signos culturales e imágenes locales, una fagotización de las culturas propias de cada pueblo y región, en pro de la creación de actos, acciones políticas y eventos que ayuden a la consolidación de nuevas estructuras que construyan ideologías que, en muchos casos, violan todo sistema ético. Y que si en todo caso lo asume, lo hace sólo como representación, como simulacro del bien, de la forma. Desde allí sólo las industrias culturales pueden asumir o construir la idea de representación y/o de evento público/político, sin el verdadero valor del diálogo con lo local.

Decir entonces: industrias culturales, es distinto a decir industria cultural, porque la distinción plural-singular saca a la luz un sistema de relaciones propias que existen entre el modo de producción y las organizaciones que activan ese modo de producción, y en el segundo caso activan también su interrelación simbólica con el objeto de construcción de los conceptos. Lo que produce la industria cultural no es solamente la mercancía, sino también los eventos propios de la mercancía y de su creación. Esta industria cultural crea la necesidad de la producción de la función consumo en la economía.

Desde esta necesidad, se produce una re-concepción de las relaciones entre estado, cultura y sociedad o estado, empresa y cultura, dividiéndose en cultura social y cultura económica. Las industrias culturales no generan políticas culturales porque esto condenaría su propia existencia, sino más bien generan productos como bienes económicos (que no poseen valor de uso propiamente dicho, además de

que la mayoría de los objetos culturales están estandarizados, unificados, uniformados) pero si tienen un valor de cambio. En realidad, cuando hablamos de industria cultural, nos referimos específicamente a la industria del entretenimiento en conexión directa con el capitalismo, a una cultura económica.

¿Se podría hablar del fin de la cultura, del fin de los proyectos y políticas culturales, así como del fin del estado, de su concepción, de su interpretación? Nos gustaría apostar a que no, y no lo hacemos como reto arriesgado, ya que existe una creciente cultura social, hecha desde y para el pueblo, en un diálogo constante, y actualizado, tanto a nivel local como a nivel global. Un diálogo donde el arte es el que usa los signos y códigos producidos por las industrias culturales, usando las herramientas necesarias para traducirlos y mostrarlos. Una lucha contra el fetichismo y la escisión del arte elitista como único, y la ruptura con el actual mercado del arte, que ya ha sido masticado y digerido por la cultura económica.

Queremos abogar por el desarrollo de las economías en las comunidades locales, pudiendo gestionarse a través de la creación de productos culturales muy específicos y de desarrollar programas que se mueven en los intersticios del mercado.

3.2. Mass-media y publicidad: nuevo espacio de diálogo

La complejidad de la sociedad y la vida global, desemboca también en una mayor conexión entre individuos que, aunque poco densa, configura un nuevo espacio de diálogo. Este reciente paradigma suscita al hombre contemporáneo la pregunta de si queda en su cultura algo sólido donde pueda anclar su vida. Una vida donde el término “amigo”, muy usado en las redes sociales, indica más una sensación superficial e instantánea, en muchos casos interesada, que una verdadera relación duradera y fruto del esfuerzo psíquico.

Esta interconexión se la debemos, además de a las instituciones, a los medios de comunicación, que llegan donde éstas últimas no lo hacen. La gran pantalla, la publicidad, el ciberespacio y como no, la televisión, nos regresan al *tiempo del mito*⁶⁷, una huida de la realidad que, pese a poseer un aspecto indudablemente lúdico, es controlada por unos esquemas marcados desde la razón, mediante esquemas fundamentados en valores limitados a su utilidad, al servicio del mercado y el poder.

En la actualidad, la presencia del miedo en los Mass-media, pone en marcha constantemente en el hombre contemporáneo los mecanismos del imaginario colectivo. Una imaginación en pro de la audiencia, al servicio de la inyección del veneno del miedo, capaz de condicionar, angustiar y desconcertar a las masas, hacia horizontes elegidos por el poder y el mercado. Un miedo que se vive desde la seguridad de las herramientas que pone a disposición el sistema, y que hacen que el individuo se refugie en esta confianza construida.

“La astucia de los medios de comunicación consiste en infundir miedo para luego presentarse como un instrumento de protección y seguridad, dado que permiten la reapropiación de la realidad a través de su interpretación, lo que supuestamente debería tranquilizarnos.”⁶⁸

Así, cabe decir que, quien controla los Mass-media posee los criterios de manipulación e interpretación, que conllevan el manejo de las situaciones y sentimientos artificiales de la epidermis social. Lo importante no es la veracidad del mensaje, sino, la eficacia del mismo para su fin, cultivar el miedo y la mentira como distracción. Funcionan como elementos de no-diálogo, ya que no hay réplica posible, no existe la parlamento. El papel que antes jugaba la iglesia y la pintura del renacimiento ha evolucionado a la publicidad y los medios de comunicación.

⁶⁷ MONGARDINI, C. *Op. Cit.* Pag. 106.

⁶⁸ MONGARDINI, C. *Op. Cit.* Pag. 111.

Mientras que en la polis griega la vida pública se desplegaba en el ágora, mediante la conversación y la praxis común, y la autonomía privada quedaba relegada al ámbito doméstico, en la actualidad, el ámbito íntimo se ha desprivatizado y el espacio público ha tornado a híbrido. Es evidente que hasta llegar a la actualidad ha habido numerosos cambios gestados por los acontecimientos históricos y las diferentes culturas. Pero el resultado, *el medio como masaje*⁶⁹, que ya explicaba Marshall McLuhan ante el surgimiento de lo que él llama “dispositivos eléctricos de información para una vigilancia universal”⁷⁰, produce que el raciocinio tienda a transformarse en consumo, en donde las personas privadas se relegan a un espacio de ocio construido y con un carácter semi-público.

Una vez que el ámbito íntimo ha sido desprivatizado y el ocio ocupa la vida global, no sería descabellado afirmar que, los Mass-media al igual que el arte, se han adaptado a las condiciones de distracción y diversión que la sociedad pasiva consume, en vez de elevar la cultura, la crítica y la libertad de la razón.

Como ya se entiende, la inquietud que proponemos no es única y original, el análisis de los lenguajes visuales contemporáneos, y la visión rigurosa sobre el uso creativo de los nuevos medios de expresión visual, junto a las tecnologías de la comunicación, han sido trabajadas y ofrecidas a su crítica desde el momento de su nacimiento. Cabe destacar a Antoni Muntadas como uno de los referentes nacionales, cuya obra y estudios exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción del lenguaje visual contemporáneo, fundamentalmente los Mass-media y la publicidad, en sus propias palabras, “hacer visible el lado invisible de la imagen”.

⁶⁹ McLUHAN, M. *El medio como masaje (Un inventario de efectos)*. Ed. Paidós. Barcelona, 1988

⁷⁰ McLUHAN, M. *Op. Cit* Pag.12.



Figura 44. **Antoni Muntadas**. *On Translation: Warning*, 1999 / 2007

A su vez, relativo al punto 3.3 propuesto en este trabajo: La mentira y el miedo como parlamento, Muntadas ofrece un acercamiento crítico a lo largo de su obra "On Translation", trabajando el concepto del miedo, su construcción sociológica y la pérdida de lo público.



Figura 45. **Antoni Muntadas**. (izq) *On Translation: Miedo/Jauf*, 2008 (dcha) *El Aplauso*, 1999

3.3. La mentira y el miedo como parlamento.

En primer lugar, para definir el miedo en la sociedad actual, habrá que concretar a la sociedad misma y sus relaciones, asumiendo las mentiras y los engaños como base de la cultura colectiva. A su vez, hay que hallar los mecanismos de control que producen una militarización de la vida social y definirlos.

Es necesario hablar entonces de los procesos sociales cotidianos y la fragmentación de los mismos, de una cultura global formada por la unión de muchas culturas, que poseen valores y tradiciones propias, y donde el único nexo es una homogeneidad superficial, con una sensibilidad epidérmica, generada por el mercado, y que hace al individuo imposible la tarea de crear una cultura única. Esta situación, desemboca en una irritabilidad y pérdida de cultura en el individuo contemporáneo. El "nómada del presente"⁷¹, como lo describe Mongardini, no puede abarcar, cartografiar ni racionalizar la sociedad en la que vive, por lo que tampoco la imagina. Carece de una representación sistemática de la misma, lo que le sobrepasa, y provoca una desubicación del individuo. Un claro ejemplo de esto es la financiación, donde el trueque de productos por dinero ha desaparecido, y lo que ahora se produce es un intercambio por algo metafísico e ilegible, el tiempo. En una sociedad donde el espacio-tiempo se ha contraído, carecemos de las claves para medirlo y razonarlo, buscando entonces el valor en el presente, en la rutina y en los mecanismos que ofrece el mercado, que garantizan una seguridad y protección ante una amenaza que ellos mismos han forjado, garantizando así una masa pasiva, con un programa de vida mínimo y no reflexivo.

Es importante en este momento destacar el concepto de racionalidad instrumental y calculadora, basada en la utilidad y en una sociedad provechosa y rentable. Se podría representar a la misma como una punta de flecha, donde uno es el valor que abre brecha y unos pocos

⁷¹ MONGARDINI, C. *Op. Cit.* Pag. 84.

los que empujan, perdiendo la mayoría por el camino, valores que existen, pero que se olvidan, dando como resultado el esquema:

Razón instrumental = Control = Militarización de la sociedad

Ahora bien, sumado a este miedo al futuro y al tiempo, hay que unir el miedo a la inadecuación del "Yo" en la sociedad y en la identidad misma individual. Se produce un desorden doble del pensamiento. Por un lado, la vida emocional e interior se pierde cuanto más se refugia en lo cotidiano, en la vivencia momentánea del contexto global. Los impulsos y las pasiones son controladas ahora por valores comunes, con el consiguiente auto-drama que supone la pérdida de personalidad y carácter. Obtenemos como síntesis un segundo esquema:

Adecuación global = Pérdida del YO individual = Crisis de identidad = Intento recuperación del YO individual = Pérdida de identidad global = Inadecuación

Como último paradigma de este enfoque, se sitúa el miedo a no adaptarse a la sociedad continua, al movimiento y evolución de la misma. Se crea entonces un círculo vicioso ante la necesidad de adecuarse a lo nuevo en todos los sectores de la vida, de "no estar a la última". La sensación de inadecuación vuelve a crecer y el rechazo del Otro aumenta la incertidumbre e irritabilidad, obligando al individuo a la aceleración y a la vida en el presente. La imagen de esta asfixia produce un tercer esquema:

Aceleración global = Inadecuación = Aceleración individual =
Irritabilidad e Incertidumbre

El miedo colectivo basado en una serie de mentiras y la garantía de una "buena calidad de vida", legitiman una sociedad superficial y homogénea en su epidermis, que pierde el impulso creativo, y no deja espacio para una vida intelectual que cultive los espacios públicos de diálogo y la identidad individual. Una cultura moderna entendida como una totalidad.

3.4 Obra propia y referentes

3.4.1 ¿Y ahora qué?

La imprevisibilidad, la incertidumbre y la fragilidad que han asumido los seres humanos, se puede observar claramente significada en innumerables relaciones con nuestro entorno contemporáneo. Los lazos afectivos y familiares, la educación, el trabajo y la política se podrían traducir como ejemplos de lo anterior. Un círculo que configura nuestras vidas, y nos emplaza hacia lo que se ha denominado, en un mundo sin presente, como “destino”. ¿Por qué un mundo sin presente?, quizás, debiera hacerse esa pregunta a la misma sociedad, replanteada de la siguiente manera: ¿Por qué la necesidad de ganar tiempo? Desde luego que no explica el porqué de la cuestión, pero si la acerca más a nuestra realidad, la de una obsesión constante de movimiento perpetuo, y la inalcanzable proyección de un futuro mejor. Así, las acciones que nos llevan hacia este ilusorio progreso, nos atrapan en un no presente, que tampoco es futuro ni destino.

Ahora, inmersos en un ciclo de acciones autodictadas y referenciadas por el contexto contemporáneo, nos sumimos en la incertidumbre que, tarde o temprano aboca en el miedo, o más bien en la incapacidad de proyección de un futuro: el destino.

“«destino»: expresión acuñada para separar los infortunios imprevisibles e imposibles de prevenir de las adversidades que sí podrían anticiparse y evitarse.”⁷²

La presencia del destino en la sociedad contemporánea podría relacionarse con el miedo y la falta de control. Una situación que contradice en su planteamiento a la obsesión por la seguridad y la intolerancia a cualquier atisbo de fragilidad en la misma. Es por todo lo anterior, por lo que esta pieza: ¿y ahora qué?, plantea la incertidumbre

⁷² BAUMANN, Z., *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2007. Pag.172.

como elemento principal de la misma, tratado directamente en una de las preguntas durante la entrevista, pero que se hila a través de otras cuestiones relacionadas con el entorno del individuo.

La falta de claridad en la proyección de un futuro y la expectativa, son especialmente relevantes en una época bien diferenciada del sistema capitalista: la incorporación al mercado de trabajo. Combinada a esta situación se encuentra el punto máximo del esfuerzo educativo, la convicción de que la seguridad académica, la certidumbre, se acaba, y la esfera de lo que era una pista visible se llena de callejones, como si de un zoco árabe se tratara.

La inseguridad de nuestro presente y la incertidumbre sobre nuestro futuro configuran los miedos actuales. La sensación de impotencia ante la imposibilidad de liberarnos de los lazos que nos unen al conjunto de temores contemporáneos, se establece como un hecho asumido, olvidando la construcción de las herramientas que nos permitan, o bien, asumir la incertidumbre como un estado más, ni positivo ni negativo, o volver a tomar posesión de los instrumentos necesarios para retomar el control. Un control que, aunque virtual, aplacaría las dudas cotidianas.

Así, tanto si nos referimos a lo que conocemos y no sabemos afrontar, como si lo hacemos hacia lo que desconocemos, la incertidumbre se postula como principal en un esquema que nos paraliza y adormece, sumiéndonos en una especie de anestesia global. Una actitud que desemboca en un vive el presente y se feliz, sin mirar las consecuencias. Una especie de humanidad maquinizada, y el ser humano como engranaje de la misma, sin posibilidad ni deseo para representar un todo, haciendo que la capacidad de sentir desfallezca hacia la certidumbre. Naturalmente, hay varios niveles de certidumbre tolerables, incluso necesarios, que no nos adormezcan, pero que generen una zona de confort desde la que afrontar lo desconocido. Sin caer en el

relativismo, para cada individuo debe ser diferente, apelando al juicio del mismo para marcar sus propios límites.

Propuesta

Para la pieza, he realizado una serie de entrevistas a personas que se encuentran en una situación de incertidumbre. Todos ellos están realizando, o han finalizado estudios superiores, y su incorporación al mercado laboral es presumiblemente inmediato.

He seleccionado carreras que engloben las diferentes esferas de conocimiento, desde las más técnicas hasta las de pensamiento puro. Éste es el desglose de los diferentes perfiles:



Bellas Artes



Ingeniería Agrícola



Biología



Filosofía



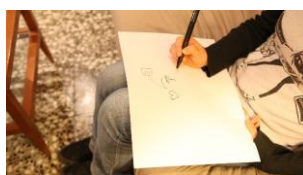
Bellas Artes



Ingeniería Agrícola



Bellas Artes



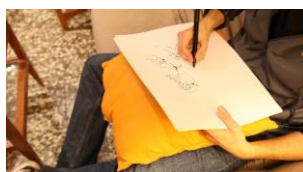
Literatura



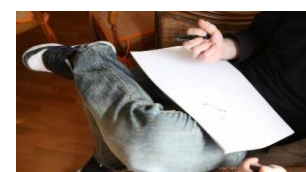
Arquitectura



Ingeniería Agrícola



Ingeniería Montes y Caminos



Bellas Artes



Periodismo



Arquitectura



Biología/Ingeniería Agrícola

Figura 46. **Pablo Martínez Caulín**. *¿Y ahora qué?*, 2011

Para analizar la propuesta, se deben establecer dos niveles de lectura. Por un lado, la representación del discurso a través del dibujo como lenguaje analítico y sintético, único en cada una de las entrevistas. En este punto, no se trata de establecer una teoría psicoanalítica, más propia de especialista, sino observar la fluidez de esquematización, la visibilidad del pensamiento y su importancia frente al lenguaje oral. A su vez, este mecanismo establece una situación de relax frente al interlocutor. El segundo nivel, lo establece propiamente el discurso oral y gestual, de donde se ha extraído un resumen del pensamiento global a través de las siguientes preguntas:

¿Por qué estudiaste la carrera?

Para aumentar la certidumbre unos años más / Por deseo de los temores de los padres / Por conocimientos / Para conocer y controlar / Para proyectar el futuro / Porque podías, porque debías...

¿Qué piensan tus padres de lo que has estudiado? ¿Por qué crees que lo piensan?

Aprobación, Orgullosos, necesidad, Gratitud, imbecilidad,... / Deseos propios insatisfechos / Proyección de ellos en ti.

¿Y ahora qué?, una vez acabados los estudios superiores.

Incertidumbre / Certidumbre / ¿Cuál?

¿Consideras la incertidumbre como algo positivo o negativo?

Si, capacidad avance y progreso, agudizar el ingenio... / No, pérdida de control...

Hablando de tu carrera, ¿usarías lo hice para o lo hice porque?

Se define el ser humano como criaturas orientadas a fines (Alfred Schütz) / Para: define objetivo, se sitúan antes de la acción / Porque: define justificación, ¿no hay objetivo?

¿Qué es para ti el miedo?

Como refuerzo de lo anterior / Contradicción

Todas ellas van acompañadas de lo que, en un principio han sido mis hipótesis de respuesta. Las dos primeras preguntas se establecen con un fin concreto, relajar al interlocutor con cuestiones conocidas y asimiladas, a modo de introducción, para que responda a las siguientes con espontaneidad. Las tres siguientes conforman el grueso de la entrevista, y abordan las cuestiones fundamentales sobre la incertidumbre y la imposibilidad de proyectar un futuro. Para acabar, la última actúa de alguna manera, como reafirmación de las disertaciones anteriores, o como contradicción que destapa los verdaderos pensamientos.

Montaje

La instalación estaría compuesta por una pantalla para cada entrevista, de tamaño aproximado 14", con auriculares independientes y el esquema realizado por cada uno, colocado inmediatamente superior al monitor.

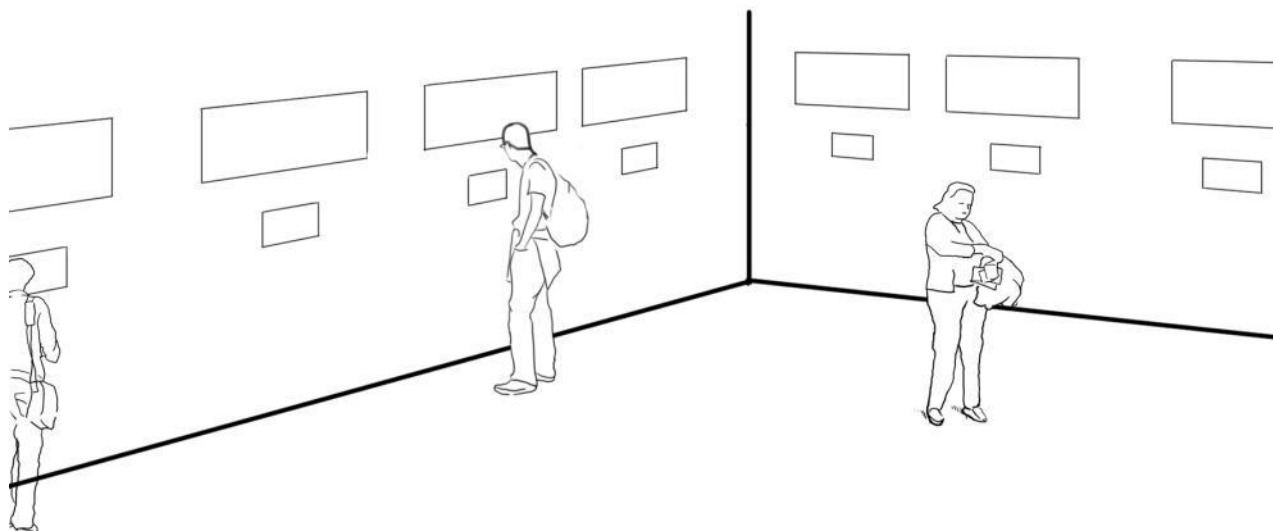


Figura 47. **Pablo Martínez Caulín**. *¿Y ahora qué?*, 2011

4. CONCLUSIONES

Es complicado extraer conclusiones cuando el viaje acaba de empezar, ya que éste trabajo se postula más como una serie de encuentros y búsquedas, que como un cierre definitivo. Sin embargo, concluida la exposición de los temas que propusimos al comienzo del trabajo, con la perspectiva que aporta el haber desarrollado el contenido a través de diferentes textos, y después de visionar algunas obras significativas de artistas referentes así como de las propias, expondremos las conclusiones que sintetizan algunas de las ideas fundamentales de este trabajo.

- Los términos **“público” / “privado”**, son de gran utilidad para distinguir actitudes artísticas, sociales y políticas muy diferentes. Hemos asociado la idea de **“público”** a las limitaciones establecidas por cuestiones de diálogo y publicidad desde la teorización de Habermas, y reservado la noción de **“privado”** sólo a aquellas que no dialogan más que con uno mismo. Sin embargo, hemos visto que esta separación no es tan sencilla y que está abierta a la reflexión y la polémica, pues también nuestra mirada condiciona la percepción de lo que es o no es irrenunciable, generándose un sinfín de espacio híbridos. Por esto, se ha tomado **el diálogo y la política como índice de valoración** en este análisis: de este modo, si se produce un parlamento entre iguales, y se trata a cada uno de los participantes como co-creador de ideas, se genera espacio público.
- En los discursos artísticos del arte público a menudo **se utiliza el término “público” para describir actitudes muy diferentes**, incluso opuestas. Hemos propuesto una serie de directrices que nos posicionan para una posible **separación dicotómica** entre diversas consideraciones de éste mismo término. A su vez, va creciendo la idea de que es posible una racionalización de la cultura y su democratización, **una nueva legitimación del arte contemporáneo** que consiga desarraigar al individuo de su sistema de vida mínimo y no reflexivo. Usar, al igual que la

publicidad, la ciudad como medio y tratar al ciudadano como lo que es, usuario de la ciudad, lo que le llevará a ser usuario del arte.

- En relación al planteamiento de algunas cuestiones críticas hacia el discurso integrado y oficial respecto al universo estético, y hacia el actual mercado del arte, se han propuesto referentes en la sociología y la filosofía que lo abordan, y que nos han ayudado a articular nuestro discurso, haciendo patente con las obras finales que **el arte debe ser transdisciplinar**.
- Hemos analizado y profundizado en la idea de **naturaleza** a través del tratamiento del límite con la ciudad, evidenciando que la dicotomía existente entre ambos términos es una **construcción contemporánea**, donde la realidad es absorbida por los sentidos y transformada por las convenciones sociales que nuestra cultura usará de transcriptores.
- Partiendo de la arquitectura como reflejo de la sociedad, se ha apreciado que, cada vez más, **la identidad local está siendo absorbida por una ciudad global**, manifestándose a través de la arquitectura de autor legitimada por el sistema.
- Con respecto a la reflexión acerca de la noción de colectivo, desde el pensamiento referido al arte público y sus implicaciones en el circuito artístico contemporáneo, hemos observado que **la creatividad artística se potencia cuando se elimina la noción de artista único**, rodeándose de co-creadores. En este sentido, se descubren diferentes mecanismos para la elaboración de un lenguaje crítico y comprensible, sustentado por otros artistas que lo analizan y trabajan en el marco del arte contemporáneo.
- Tras abordar algunos de los límites directos e indirectos de la **mentira con los mass-media**, y ejemplificar con algunas posturas artísticas que han trabajado desde ello, consideramos que, pese a la cantidad de información de la que disponemos en la red, debemos ser cautos y estar alerta, para poder transcribir y representar todo aquello que nos muestran como verdadero. La

utilización de las técnicas usadas para éste engaños son una **ilimitada y potente fuente de alimento para la creación artística.**

- Tras una estructura no lineal, se entre ve una preocupación con el contexto local, que marca toda la obra realizada, haciendo las veces de nexo entre discursos separados en su origen. Partiendo de esta capacidad del arte para articular la noción de “diálogo”, **la propuesta artística personal** trata de aportar un granito de arena en esta dirección. La realización de esta idea se ha abordado a través de temas diversos como: arquitectura, paisaje, público/privado, colectivo, etc. La utilización conjunta de materiales efímeros y duraderos articula la dialéctica entre la aceptación de la finitud y perdurabilidad en la obra. Por último, la intervención realizada en la Comarca Odra-Pisuerga, *Una ruta por la memoria*, puede tomarse como uno de los proyectos más satisfactorios de todos los citados, ya que involucra directamente al espectador, y es con él con quién se construye y acaba la pieza. De este modo, la acción participativa generada provoca un diálogo intergeneracional que invita a imaginar un nuevo tipo de paisaje.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la ilustración*, (Fragmentos Filosóficos). Ed. Trotta. Madrid, 2008.
- ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M. *La Industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Ed. Sudamérica. Buenos Aires, 2008.
- ALBELDA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Ed. Consellería de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997.
- ALEDO, A. *La crisis ambiental y su interpretación sociológica*. *Estudios Actuales*. Universidad de Alicante. Dto. Sociología. Alicante, 2010. p. 6.
- ANDERS, G. *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Ed. Paidós. Barcelona, 2001.
- BADIOU, A. *Utopía 3. Actas del coloquio "La cuestión del arte en el tercer milenio"*. Venecia, 2001.
- Barthes, R. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Ed. Paidós. Barcelona, 1994.
- Baumann, Z., *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2007.
- BECK, U. *Sobre el terrorismo y la guerra*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2003.
- BECK, U. *La invención de lo político*. Fondo de Cultura Económica. Ed. FCE. Buenos Aires, 1999.
- BENJAMIN, W. *El autor como productor*. Ed. Taurus. Madrid, 1975.
- BLANCO, P. et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad Salamanca. Salamanca, 2001.
- Clément, R. *La antinaturalidad*. Ed. Taurus. Madrid, 2002.
- DAVIS, M. *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*. Ed. Traficantes de sueños. Madrid, 2006

- DAVIS, M. *Planeta de ciudades miseria*. Ed. Foca. Madrid, 2008.
- DEBORD, G. *La sociedad el espectáculo*. (1ª Edición 1967) Ed. Gallimard. Valencia, 1999.
- DEBORD, G. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Ed. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits, T.III*. Ed. Gallimard, 1977. Traducción de Giorgio Agamben.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre la Ilustración*. Ed. Tecnos. Madrid, 2003.
- GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Ed. Herman Blume. Madrid, 1987.
- GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública (la transformación estructural de la vida pública)*. Ed. Gustavo Gili. Colección Mass media. Barcelona, 1990.
- McLUHAN, M. *El medio como masaje (Un inventario de efectos)*. Ed. Paidós. Barcelona, 1988.
- McLUHAN, M. y POWERS, B. *La aldea global*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1993.
- MONGARDINI, C. *Miedo y sociedad*. Alianza Editorial. Madrid, 2007.
- MUXÍ, Z. *La arquitectura de la ciudad global*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2005.
- ROMERO, A./GIMÉNEZ, M. (sel., trad., notas) [2005]. "Richard Serra", en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires, 2005.
- THOMPSON, J.B. *Los "media" y la modernidad*. Ed. Paidós. Barcelona, 2003.

- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra (Anaya). País Vasco, 2007.

Recursos digitales y revistas

- ARTECONTEXTO, nº18, 2008 (en línea)
http://www.artcontexto.com/es/leer_en_linea-18.html (citado el 7 de junio de 2012)
- CHAPITAL, O, (en línea)
<http://www.elixiresparaelalma.com.ar/blog/2011/08/27/resiliencia/> (citado el 7 de junio de 2012)
- FUTUR ANTÉRIEUR Revista. nº. 1, 1990 y luego en el libro *Pourparlers*. Minuit, 1990 (Conversaciones. Valencia: Pre-Textos, 1996).
- GÓMEZ, F. Arte, ciudadanía y espacio público. (en línea)
http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf (citado el 7 de junio de 2012)
- LEE, A, (en línea)
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2701/lang/3> (citado el 7 de junio de 2012)
- MOORE M, (en línea) <http://es.scribd.com/doc/35571038/CREANDO-VALOR-PUBLICO> (citado el 7 de junio de 2012)
- REGINATO, L, (en línea) <http://www.leedor.com/nota.php?idnota=3360> (citado el 7 de junio de 2012)

6. ANEXOS

ANEXO I

Referencias y medidas de obras propias presentadas en el TFM.

Figura 4. Pablo Martínez Caulín. Mapa global Arquitecturas Forenses, 2012. Revelado sobre Papel RC, 70 x 50 cm.

Figuras 12, 13, 14, 15 y 16. Pablo Martínez Caulín. Bocetos, 2012. Collage y dibujo sobre transferencia en papel, 70 x 50 cm.

Figura 17. Pablo Martínez Caulín. Alquilerías, 2012. Revelado sobre Papel RC, 100 x 100 cm.

Figura 18. Pablo Martínez Caulín. Cabanyal, 2012. Collage y dibujo sobre transferencia en madera, 2 piezas: 130 x 75 cm y 130 x 25 cm.

Figura 19. Pablo Martínez Caulín. Barraca I, 2012. Collage y dibujo sobre transferencia en madera, 190 x 70 cm.

Figura 20. Pablo Martínez Caulín. Foster I, 2012. Collage y dibujo sobre transferencia en madera. 75 x 200 cm.

Figura 21. Pablo Martínez Caulín. Foster II, 2012. Collage y dibujo sobre transferencia en madera. 75 x 200 cm.

Figura 22. Pablo Martínez Caulín. Barraca II, 2012. Escultura en madera. 95 x 50 x 160 cm.

Figura 33. Pablo Martínez Caulín. Limitación, 2011. Revelado sobre Papel RC, 70 x 50 cm.

Figura 34. Pablo Martínez Caulín. Reducción, 2011 . Revelado sobre Papel RC, 70 x 50 cm.

Figura 35. Pablo Martínez Caulín. Adición-reducción, 2011. Revelado sobre Papel RC, 70 x 50 cm.

Figura 38. Pablo Martínez Caulín. Obra de arte encontrada, 2011. Escultura en madera. 40 x 15 x 6 cm.

Figura 39. Colectivo GENÉRICO. Sellos Colectivo GENÉRICO, 2011. Serigrafía sobre zinc. 4 x 4 cm.

Figura 40. Colectivo GENÉRICO. 301 Obras de Arte_001, 2011. Modelo de ficha en A-4. Documentación

Figura 41. Colectivo GENÉRICO. 301 Obras de Arte_029, 2011. Modelo de ficha en A-4. Documentación

Figura 42. Colectivo GENÉRICO. Resiliències, 2011. Video Full HD

Figura 46. Pablo Martínez Caulín. ¿Y ahora qué?, 2011. Video Full HD

ANEXO II

Proceso de investigación 301 obras de arte. COLECTIVO GENÉRICO y La NEVERA EDICIONES . Estampación con tinta grasa sobre una plancha de metal, posteriormente mordida en ácido.

La primera prueba se realizó con una pantalla de 71 hilos, hecha con los restos de tela de una pantalla reentelada, por lo que la calidad del resultado distó mucho de lo que finalmente conseguimos con la pantalla de 140 hilos.



En ésta prueba se usó de soporte una plancha de aluminio, utilizando la misma imagen en positivo y en negativo para valorar los resultados y evitar un error en el planteamiento de los fotolitos. Realizamos la prueba utilizando el reverso de una plancha de offset, para ahorrar en material.

El grosor de las planchas de offset (0,3 mm), fue el apropiado y decidimos realizar el trabajo sobre planchas de zinc del mismo grosor, lo cual hizo que saliera bastante económico. Para ello utilizamos una pantalla de 140 hilos (de 40x50 cm) que tuvimos que insolar y recuperar 4 veces (pues eran más de 300 sellos) estampando 2 veces cada pantalla para obtenerlo todo duplicado.

Proceso (Serigrafía)

En éste punto vamos a centrarnos solamente en las dificultades que el proceso de investigación generó, o que son simplemente distintos a la técnica clásica.

Positivo/negativo. Para realizar este procedimiento, se hubo de distinguir entre los que finalmente quedaría en hueco y lo que,



por el contrario, quedaría en relieve. A su vez, se consideró la existencia de una diferencia tonal, puesto que lo que mordamos con ácido, al quedar en hueco, quedará siempre algo más oscuro que el relieve (siempre y cuando no sea entintado).

Así pues, lo que en el fotolito quede negro, en la plancha quedará barnizado, por lo que el ácido no lo atacará, quedando en relieve y por tanto más claro.

Las chapas fueron realizadas en los talleres de la facultad, por lo que utilizamos la insoladora propia del taller de grabado, usando un acetato imprimible, y con un tiempo de exposición de 0,50 unidades del temporizador de la máquina (equivalente a 30 segundos).



Cuando lo realizamos en la primera pantalla de 140 hilos le dimos 0,70 unidades a modo de prueba. La emulsión endureció más de lo deseado, adelgazando las líneas que iban a ser barnizadas, por lo que, tras morder la plancha, las líneas en hueco quedaron más anchas de lo deseado. Las siguientes pantallas las insolamos a 0,50 y obtuvimos resultados más satisfactorios. También las mordimos menos tiempo pero, puesto que trabajamos con sulfato de cobre, no creo que un exceso de tiempo engordara mucho la línea⁷³.

⁷³ El sulfato de cobre muerde de una manera muy limpia y aunque la capa de grasa sea muy fina, suele ser suficiente para que no muerda.



Preparación del barniz. Para proteger la plancha del mordiente, únicamente necesitábamos estampar con algo mínimamente graso a modo de barniz. Descartada la tinta de offset, debido a la poca cantidad a usar, vimos más acertada la fabricación de un barniz a base de betún de

judaea y un espesante. Para la primera prueba se mezcló betún de judaea y barniz blando. Para facilitar la mezcla calentamos el barniz blando, lo cual impedía valorar la densidad del fluido, pues al enfriar endurecía. Aun así, se pudo hacer una mezcla bastante fluida, que utilizamos para estampar la primera prueba. El resultado fue satisfactorio, sólo había que modificar el tamaño de las letras del sello y realizar la misma operación con los fotolitos nuevos en una pantalla de mayor definición.

Para las chapas definitivas, se usó óleo como espesante, ya que se pudo mezclar en frío y apreciar la densidad definitiva durante la preparación. El resultado fue más satisfactorio que con el barniz blando, quedando éste como mezcla definitiva.

Pre-estampación y limpieza. La ventaja de estampar con esta mezcla es que no se trabaja con las prisas que provoca el hecho de que las tintas al agua se sequen rápidamente. La limpieza, en cambio, requiere emplear mucho material: trapos, papel y periódico, mientras que las tintas al agua pueden ser limpiadas únicamente bajo un grifo de agua y con un único trapo.

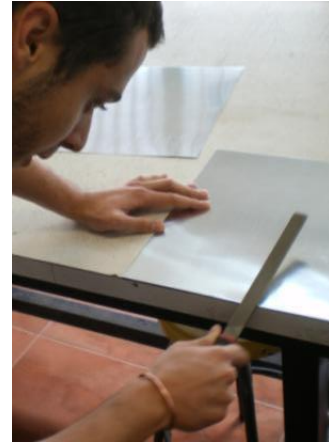
Utilizamos petróleo para limpiar la pantalla y finalmente disolvente. Comprobamos que la emulsión Procol WR, indicada como resistente a los disolventes, lo es hasta cierto punto, provocando pequeños fallos.

Recuperación de la pantalla engrasada. La mayor preocupación en éste apartado fue que al engrasar la pantalla, el recuperante no hiciera bien su efecto, por lo que, cada vez que se aplicaba el producto, había

que frotar con un par de trapos por los dos lados, para asegurar que penetraba bien y después volver a aplicar el recuperante. El proceso fue más sencillo de lo que inicialmente se suponía

Proceso (Calcografía)

Preparación de las planchas. Cortamos las planchas a un tamaño un poco más grande que el de la estampa, teniendo en cuenta la longitud del rastrillo que íbamos a emplear, ya que si éste es más grande que la plancha, las aristas de ésta pueden deteriorar la tela de la pantalla, llegando, en el peor de los casos, a romperla.



Para evitar este error, se limaron bien los bordes de la plancha. Tras ésta primera preparación pulimos la plancha con lana de acero, y aprovechamos para insistir en los bordes, asegurándonos de que éstos no puedan dañar la pantalla de ningún modo.



Usamos cinta de precinto para la protección del reverso de la plancha para que no sea atacada al morderla con el ácido. Esto no sólo adelgazaría la plancha, también desgastaría rápidamente el mordiente. Se puede proteger también con barniz, o forro de libros, etc...

Después desengrasamos el anverso para conseguir una mordida regular del metal y un correcto agarre del barniz sobre éste.

Estampación. Se usó el método tradicional de estampación, usando para ello las instalaciones del taller de grabado de la universidad.



Solución Mordiente. Tanto para morder aluminio (las planchas de offset) como para morder zinc, empleamos sulfato de cobre, sal común y agua.



Las proporciones para el aluminio son: 75 gr. de sulfato de cobre y 140 gr. de sal por litro de agua. Las proporciones para morder zinc son: 75 gr. de sulfato de cobre y 50 gr. de sal por litro de agua.

Aproximadamente se usaron en total 8 litros de agua para morder todas las planchas (incluyendo las pruebas), con una superficie total de 200 x 100 cm.

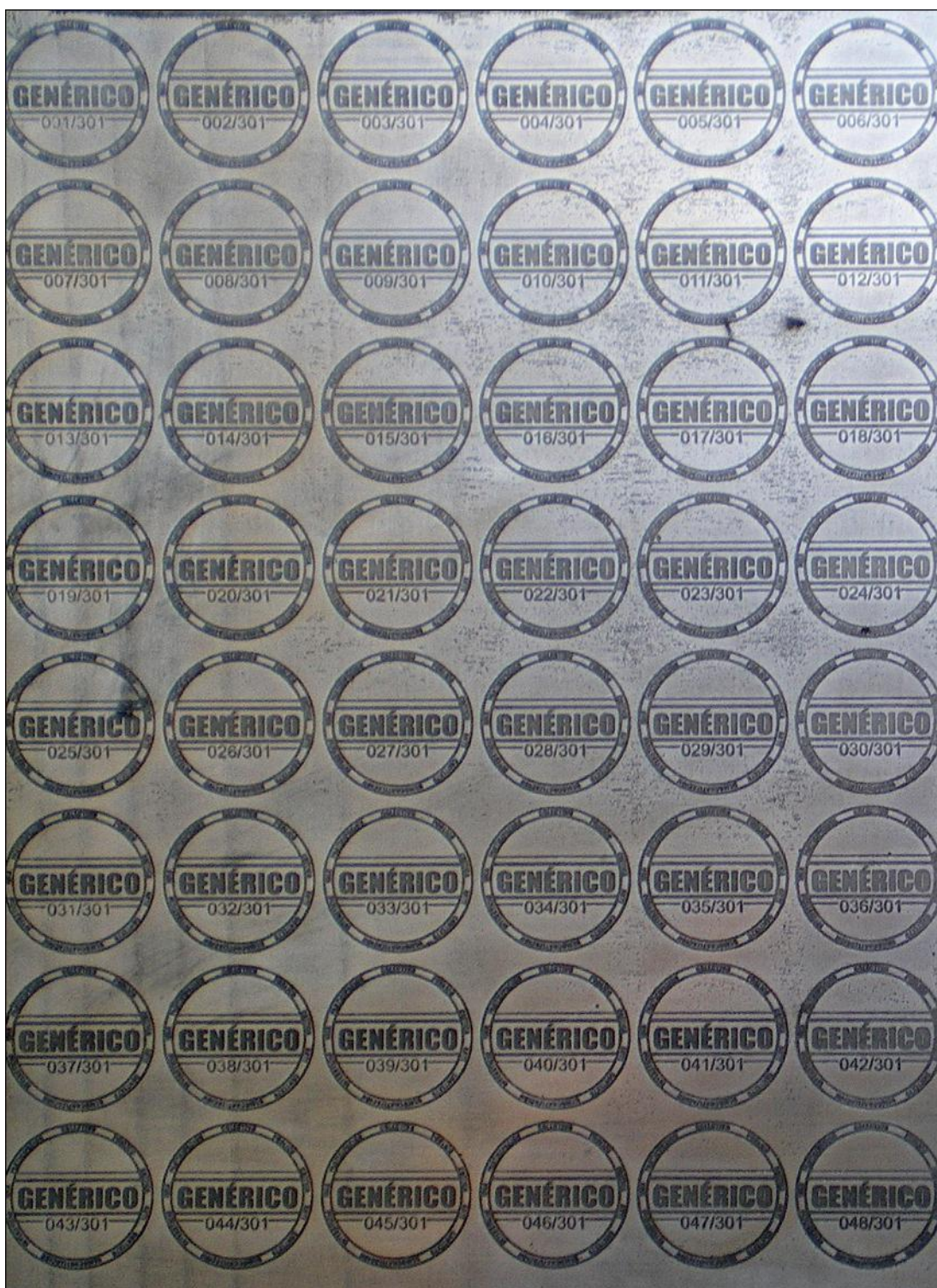
El aluminio y el zinc no muerden igual, por lo que tuvimos que comprobar constantemente el estado de las planchas, comprobando que el aluminio tarda un poco en empezar a morder, pero luego muerde muy deprisa, en cambio el zinc tiene una “velocidad” más o menos constante.

Los tiempos de las mordidas dependían de la reutilización del mordiente. Es decir, con el mordiente recién preparado, bastaba con 10 o 15 minutos para hacer una mordida profunda, mientras que a la tercera o cuarta plancha, tras 25 minutos la mordida era casi superficial, lo que imprimía un carácter diferente a los últimos sellos respecto a los primeros.



Se extrajo la conclusión de que la capacidad mordiente del preparado es directamente proporcional a la superficie de metal a morder. Por ejemplo, si se pretende dejar líneas finas en relieve, tendremos que corroer mucha cantidad de metal, por lo que el mordiente se gastará rápidamente, y viceversa. Cuando el mordiente se vuelve de color verde, se debe cambiar.

Una vez acabado el proceso, se limpiaron las planchas con petróleo y trapos, para posteriormente retirar la cinta de precinto del reverso.



ANEXO III

Artículos publicados en la revista 967ARTE.

La humanidad: ese árbol que se puede debe podar.



Samuel Sarmiento "El progreso", 2010

¿Qué debería escribir en mi primer artículo? Esta es la pregunta que me he hecho esta mañana antes de coger el portátil de mi escritorio. Y la respuesta a la misma viene articulada como crítica a un suceso de ayer noche. Un fragmento de mi vida que duró un minuto, treinta y un segundos, y que llenó mi cabeza de ira, tornándose en duda segundos después.

El hecho en sí fue, un estudiado y realmente bien realizado anuncio de televisión, titulado: "Hay razones para creer en un mundo mejor", de una famosa marca de refrescos con sabor a Cola. Bien, en este spot, al son de una armoniosa canción del "Young People's Chorus" de New York, se invita al espectador a creer en la autonomía del ser humano, una embriagadora luz de libertad y felicidad al final del túnel... una postura que me sonaba a ciertos escritos de un filósofo alemán nacido en el siglo XVIII. Estoy hablando de la propuesta para una salida de "la autoculpable minoría de edad", planteada por Imanuel Kant en el texto titulado "¿Que es la ilustración?", de 1784. Trece páginas escritas desde una fe infinita en el ser humano, su progreso y el gran metarrelato: la emancipación de la humanidad. En definitiva, una planta que

crece, y que se poda si cualquiera de las ramas se desvirtúa de su progreso lineal. Nada nuevo, la antropocéntrica modernidad.

Para los que no hayan visto este anuncio éstas son algunas de las frases que se pueden leer:

- Por cada tanque que se fabrica, se fabrican 131 mil juguetes.
- Por cada persona corrupta en el mundo, hay 8 mil donando sangre.
- Por cada muro que existe, hay 20.000 tapetes de Bienvenido.
- Mientras un científico diseña un arma nueva, hay 1 millón de mamás haciendo pasteles de chocolate.
- En internet hay más vídeo divertidos que malas noticias en todo el mundo.
- Por cada arma que se vende en el mundo, 20 mil personas comparten una ***(marca).

Pero lo que están vendiendo no es un refresco, ni una idea, ni una marca... es una emoción, una emoción sincronizada. Millones de telespectadores sentados visionando ese minuto y medio de estandarización emocional. Lo que Paul



Samuel Sarmiento "Niña Sol", 2011

Virilio llamó accidente, una construcción superficial que rompe la monotonía de la sociedad y que, debido a la velocidad de la misma, es olvidada sin reflexión alguna.

La tarea que me propuse a mi mismo consistió en entender el por qué se ha considerado a éste, uno de los mejores anuncios de la marca, si los postulados modernos ya han fracasado ante lo que se denomina posmodernidad. Será que este presupuesto no es una certeza, que la pereza y la cobardía, de la que nos hablaba Kant, sigue aún en nuestras vidas. ¡Es tan cómodo ser menor de edad!

¿Es este planteamiento posmoderno? El producto y la respuesta del público ante éste anuncio, su experiencia, se convierte en un patrón de propósitos y procesos sociales. Una representación icónica de la realidad, de fragmentos comprimidos y comunes a nuestra propia experiencia, que muestran

una amplia porción de lo que nos rodea. Una serie de puntos de vista fragmentarios: el mosaico, que incluye al consumidor, vendedor y la sociedad. Una estrategia discursiva que hace que otros spots parezcan débiles, pálidos y anémicos.

Cabe resaltar en este punto que hay parte de la población con un sentimiento de incomodidad ante este tipo de iniciativa publicitaria, pero es sólo en la superficie. El mecanismo inicial es el mismo que el de cualquier técnica utilizada en esta rama, atacar el inconsciente colectivo, proponiendo como solución el producto que se vende. Esta empresa ha ido un paso más allá, ha conseguido programar los impulsos y aspiraciones sentimentales de la sociedad, superando la tolerancia sensorial de la mayoría, que ha llegado a proponer este anuncio como uno de los principales.

Es cierto, por descontado, que la publicidad aprovecha las experiencias humanas básicas de una sociedad casi sonámbula, cansada y egoísta. Donde un poco de esfuerzo podría desenmascarar las técnicas de distracción hacia el sentido crítico del espectador. Antoni Muntadas es de obligada mención aquí, ya que en su trabajo se analizan las estrategias no verbales de significado en los Mass-media, trasladando ese conocimiento al espectador, y con él, la capacidad crítica de percibir el “truco”, para aceptar o discutir de manera consciente las propuestas promocionales.

¿Que ha quedado de esas revoluciones que aceleraban el progreso de la humanidad a su emancipación? Ahora son carne de museo, huellas de un arte convencido que actualmente han pasado de la crítica social, al cinismo y finalmente al abatimiento. Lo que nace como una ruptura con la época de la incomprensión del lenguaje, sigue cayendo en un mundo con un modelo de vida funcionalista. La posmodernidad, ya sea crítica o reactiva, lleva implícita en la propia palabra que ya se ha terminado con lo anterior, una apuesta por nuevas estrategias de pensamiento. Sin embargo, nos encontramos ante una sociedad On-line, donde puedo conocer lo que pasa a



Samuel Sarmiento "Vaca Criolla" 2010

mi alrededor desde una posición ocupado/a, o desconectado/a. No pretendo ser pesimista, pero mientras las esferas de conocimiento (arte, ciencia y ética-política), estén separadas, va a ser muy difícil llegar a pequeños cambios que modifiquen nuestra manera occidental de ver la vida.

Así, la idea moderna de que el arte podría cambiar la vida (fluxus, Beuys, Cage, arte de los 70's), no funciona, porque mientras que la mayoría de los artistas contemporáneos beben de todas las esferas anteriores, en un gran esfuerzo de estudio multidisciplinar, no existe retroactividad. No por ello hay que dejar de buscar una razón comunicativa, un diálogo entre iguales, abogar por un arte que cree esfera pública.

Aunque mis palabras actúen como la corriente alterna, la idea que propongo es simple, dedicarnos al menos cinco minutos para contemplar, analizar y discutir lo que nos rodea. En definitiva, abogar por la capacidad crítica trasladada a nuestra propia experiencia, una mezcla de las esferas artística, política-ética y científica, eliminando una pequeña parte de la automatización en la que todos vivimos inmersos, no para la emancipación de la humanidad, sino para generar otras maneras de ver la realidad. Así, acabaré con una cita de Jean-François Lyotard encontrada en su libro: "*La posmodernidad (explicada a niños)*".

"pensar no tiene más que un solo defecto, pero incorregible: hace perder el tiempo"

http://www.967arte.es/index.php?option=com_content&view=article&id=447:porque-la-humanidad-ese-arbol-que-se-puede-debe-podar&catid=51:exposiciones&Itemid=307

SolariEgos: "Arte contemporáneo en la ruralidad"



Cuán gratificante es cuando descubres que el arte puede llegar, y llega, a las zonas más rurales y despobladas, en este caso, de la comarca burgalesa Odra-Pisuerga (Rezmondo, Valtierra, Melgar de Fernamental, Grijalba, Sasamón, Castrojeriz y Padilla de Arriba). Porque, sumada a otras propuestas de arte contemporáneo como Campo Abierto, ésta iniciativa se postula desde la problemática rural alojada en estos territorios, siendo los mismos pueblos adscritos los que marcan las pautas y directrices de los proyectos artísticos que allí suceden. Esto no significa que cada una de las áreas tenga cerrada su idea y sea el artista el que aporte su capacidad creativa, sino que cada entorno lleva implícito unos problemas adheridos a su identidad, así como las posibilidades, infraestructuras y materiales necesarios para su visibilización, es decir, existe todo lo necesario para habitar los lugares y construir obras que nazcan desde el pueblo y para el pueblo, ayudando a un posible desarrollo rural y generando vínculos con los propios habitantes de la comarca y los extranjeros de paso.

¿Qué hace especial este certamen internacional de arte rural? Los criterios de selección podrían ser la respuesta a esta pregunta, ya que prima la participación de artistas emergentes, observando que el trabajo de éstos es enérgico y duro, donde al ir construyendo y consolidando su propia obra, se propicia la alerta de los sentidos y sensibilidades hacia nuevos vínculos que podrían pasar desapercibidos para otros.

Cabe destacar a su vez, que se trata de una propuesta construida sobre un gran pilar, es un proyecto "low-cost", en el que la generosidad de los padrinos, ya sean tanto las familias que acogen, como "El Sembrador", la casa rural que ha amparado a estos artistas sin el mayor beneficio que la gratitud de los mismos. La convivencia con el entorno y los propios colegas, es la recompensa para los que decidieron participar en éste



festival que esperemos se repita. Cabe destacar la involucración de Adeco Camino en la subvención de una parte material de las obras.

La propuesta ha llevado de manera paralela cuatro vías de desarrollo, realizándose a lo largo de aproximadamente 30 días, y que han sido comisariadas de manera impecable por Rachel Merino.

Dos exposiciones son las que se han mantenido durante Solar i Egos'11, en Museo de Arte Contemporáneo Ángel Miguel de Arce, en Sasamón. Del 16 al 27 de Julio se pudo recorrer "Hábitat", dónde se hablaba del la tierra como eje temático de las reflexiones y alternativas. Tras ésta, "Cuerpo y esperpento" cubrió las paredes del museo del 30 de Julio al 13 de Agosto, viéndose complementada por la conferencia de Jeromo Aguado sobre nuevas vías de desarrollo.

A su vez, se impartieron talleres que acercaban el arte y algunas de sus técnicas a todos los vecinos y foráneos que lo deseaban. Actividades acerca de la cianotipia, micro cortos, serigrafía, fundición, fotografía, papel, pintura mural o visitas didácticas al museo, que enriquecieron de una manera exponencial el



A la izquierda Samuel Sarmiento y David Santiago en su taller de pintura mural. A la derecha Alejandro Bonnet durante su taller de papel en el pueblo de Grijalba

festival y acercaron aún más la propuesta a los pueblos ligados a ésta.

Así, una vez concretados cursos, exposiciones y conferencias, cabe destacar algunos de los proyectos realizados "in-situ" durante la beca de residencia, ya que los artistas se involucraron de forma intensa, tanto con los habitantes de la comarca, como con sus tradiciones e historia.

Alegría del prado, un colectivo de pintores murales formado por Esther González del Prado y Octavio Macias Alegría, regalaron una intervención mural

de 7 metros al pueblo de Rezmondo, donde quedaron plasmadas sus impresiones a partir de la estancia en la localidad. Una pintura fresca y colorida, con ciertos toques de surrealismo.

Estela de Frutos, en su efímera intervención "Cuerpos arados, campos alados", que supuso uno de los primeros éxitos de participación, tomó el micrófono y unos minutos de la misa, convocando a los habitantes del pueblo a una "procesión pagana", hacia un campo cercano donde se situaban las piezas escultóricas. En ellas, fardos de paja con alas de ramas cosidas y flores, situados en formación de vuelo como si de una bandada migratoria se tratase, habían incluidos retratos de habitantes pasados, presentes y futuros, que la artista se había encargado de recoger meticulosamente por el pueblo. Así, la invitación a reconocer y recolectar los allegados y familiares, completó una obra tan emotiva como efímera en el pueblo de Padilla de Arriba.

Daniel Tomás Marquina, con su obra "Habitar la memoria, construir la huella", esta vez en Sasamón, y con el Arco de San Miguel como inicio, reconstruyó una antigua iglesia del siglo XII a través de un paisaje sonoro y el dibujo de la planta con líneas fluorescentes. Supuso ésta intervención otro gran éxito de participación, congregando a casi 200 vecinos que disfrutaron e intervinieron de manera activa por el recorrido de la misma. Daniel, a través de su intervención, logró habitar un espacio ya olvidado y generar una magia envolvente hacia el espectador.

En esta misma línea y tras un duro trabajo de investigación, Israel Melero ofreció a los habitantes y peregrinos de Castrojeriz un compendio de paisajes sonoros. Distribuidos de manera inteligente en un castillo casi en ruinas, devolvió la memoria de lo que fue, en un juego de sonidos, historias y épocas. De esta manera, el recorrido habitual del Castillo se vio complementado y mejorado por una pieza donde el recorrido era fundamental en la comprensión final de la intervención. De nuevo, la magia llenó un espacio rara vez habitado.

Ximo Ortega y Nayra pimienta fueron los encargados de materializar las sensaciones y vivencias durante el festival de una manera más puramente escultórica, construyendo en una semana una pieza de madera aproximadamente de 3,5 x 3 x 2,5 m, y que fue plantada a las afueras del pueblo de Rezmondo. Un trabajo tan duro como sensible, con un gran acabado final.

Así mismo, los habitantes de éste pueblo fueron también testigos de otra pieza performativa y escultórica, del artista Javier Navarro, materializando uno de los sueños que tuvo durante su estancia: el nacimiento del unicornio. Muy en su línea de trabajo, no faltó el colorido y cierta teatralidad onírica, en una performance que involucró de nuevo al pueblo entero, aumentando de nuevo el éxito del festival.

Durante el transcurso de la beca, realicé de manera conjunta a la artista Verónica Tornero Amorós, "Un recorrido por la memoria". Una pieza interactiva que engloba todos los pueblos del certamen. Esta obra se presenta en forma de audio-guía rural, un CD con 8 pistas de audio que proponía un recorrido por la memoria de los pueblos a través de entrevistas realizadas a los vecinos, tratando problemáticas relacionadas con la despoblación y el olvido. Una obra centrada siempre en lugares abandonados o con una función caduca y meramente monumental. El molino, un pueblo abandonado, el lavadero o la plaza de un pueblo a punto de la extinción son ejemplos de ello, invitando al espectador a habitar de nuevo estos espacios desde el recuerdo. Fotografías nocturnas de motivos de la zona completaron otro de los proyectos, esperando ser exhibidas más adelante.



A la izquierda, la obra de Javier Navarro, en el centro la escultura de Ximo Ortega y Nayra Piemienta, y a la derecha la intervención de Israel Melero.



A la izquierda, la intervención de Estela de Frutos, en el centro la pieza de Daniel Tomás Marquina, y a la derecha parte de "Una ruta por la memoria".

Son muchos y numerosos los aportes de los 25 artistas participantes en el certamen, recomendado la visita virtual por el blog surgido al efecto del Festival Internacional Solar i Egos´11: <http://solariegos.blogspot.com/>, pudiendo compartir parte de la experiencia relatada aquí. Cabe destacar también, la más

que posible exposición para final de año, en el Museo de Arte Contemporáneo Ángel Miguel de Arce, en Sasamón, recopilando las experiencias y obras resultantes de los 30 días de Certamen.

Acabar, si se me permite, con dos recomendaciones. La primera, visitar el festival de manera virtual y, a ser posible, físicamente, recorriendo los puntos de interés y los pueblos adscritos. Y la segunda, animar a futuras convocatorias de este tipo, porque ha quedado demostrado que con esfuerzo, compromiso, generosidad y ganas de trabajar se puede hacer arte bueno y comprometido.

http://www.967arte.es/index.php?option=com_content&view=article&id=568:solar-i-egos-garte-contemporaneo-en-la-ruralidadq&catid=51:exposiciones&Itemid=307

ANEXO IV

CD-ROM Una ruta por la memoria

Adjunto en la parte trasera del libro.