



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

**LA MEDIACIÓN SOCIAL DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO.
AHORA, DESPUÉS, NUNCA**

Tesis doctoral presentada por:

D. José Luis Pérez Pont

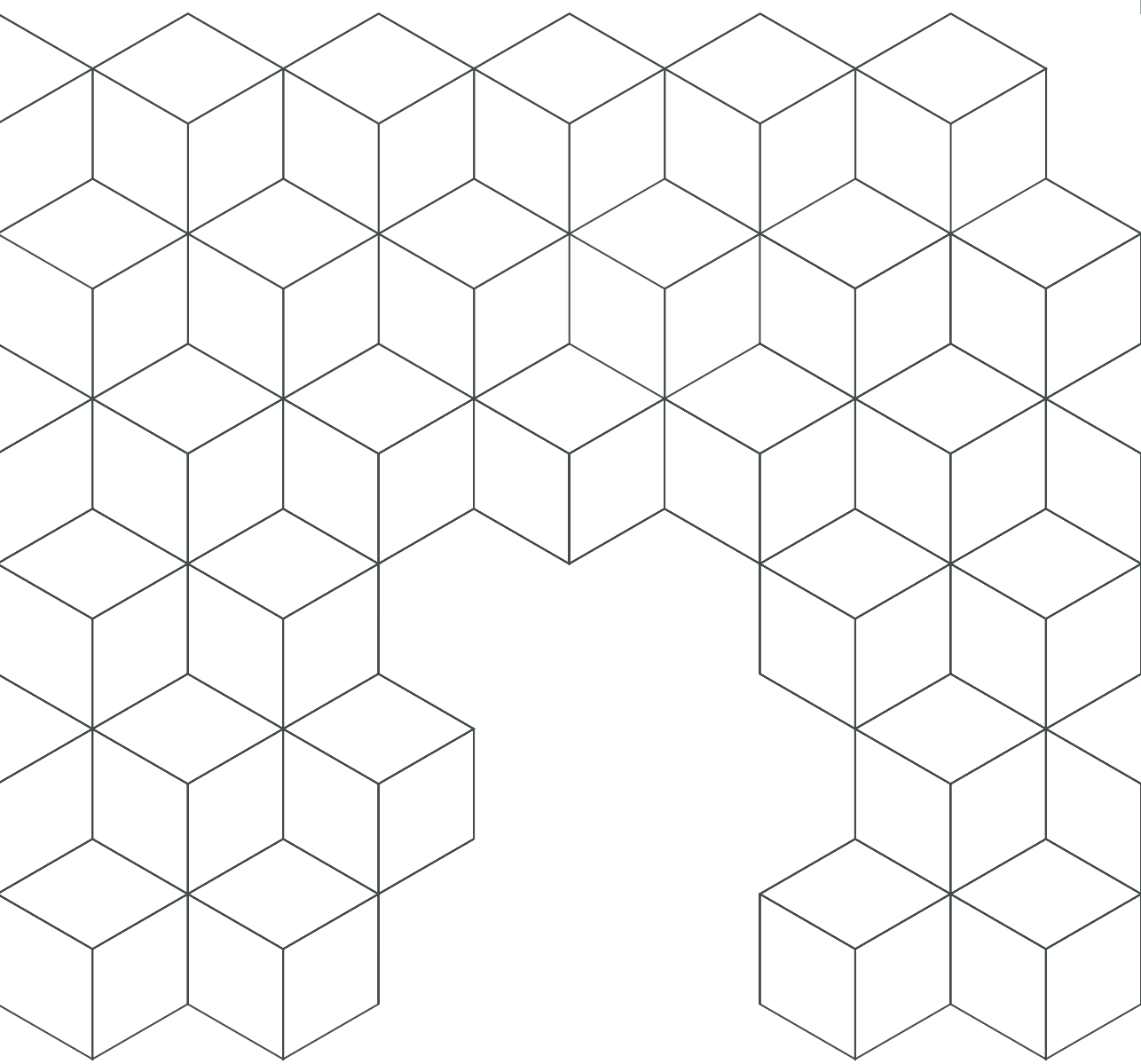
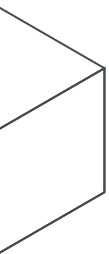
Dirigida por:

Dña. Maribel Domènech Ibáñez

Septiembre 2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**





UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

**LA MEDIACIÓN SOCIAL DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO.
AHORA, DESPUÉS, NUNCA**

Tesis doctoral presentada por:
D. José Luis Pérez Pont

Dirigida por:
Dña. Maribel Domènech Ibáñez

Septiembre 2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

*A mis padres,
que me educaron para ser libre.*

RESUMENES	11
RESUMEN	13
RESUM.....	15
ABSTRACT	17
INTRODUCCIÓN.....	19
1. CÓDIGOS, SIGNOS, CONTEXTO	33
1.1 Ser y estar en lo global.....	37
1.2 ¿Tu relato? ¿Mi relato? Su relato.....	59
1.3 Llámalo ficción.....	65
1.4 Objetos a toda velocidad	73
1.5 La tensión de lo urbano.....	81
2. GENERANDO CAUCES. FÓRMULAS PARA EL ARTE PÚBLICO	99
2.1 ¿Hay que dar al público solo lo que conoce y demanda?	101
2.2 Tu cambio cambia el mundo.....	115
2.3 Permanecer y vibrar.....	185
2.4 Interferencias en la ciudad	143
2.5 Repensando el monumento.....	151
3. VUELTA Y VUELTA. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO	181
3.1 Alzar la voz	185
3.2 Hiperconsumo, migración, desempleo... en una sociedad superflua	205
3.3 La furia del hacha	237



3.4 Vivir en el artificio.....	269
3.5 La amenaza de los cuerpos crudos	305
3.6 Abrir puertas, encender corazones	331
3.7 El futuro, ayer	361

CONCLUSIONES391

BIBLIOGRAFÍA405

ANEXO I. CÁPSULAS DE PENSAMIENTO429

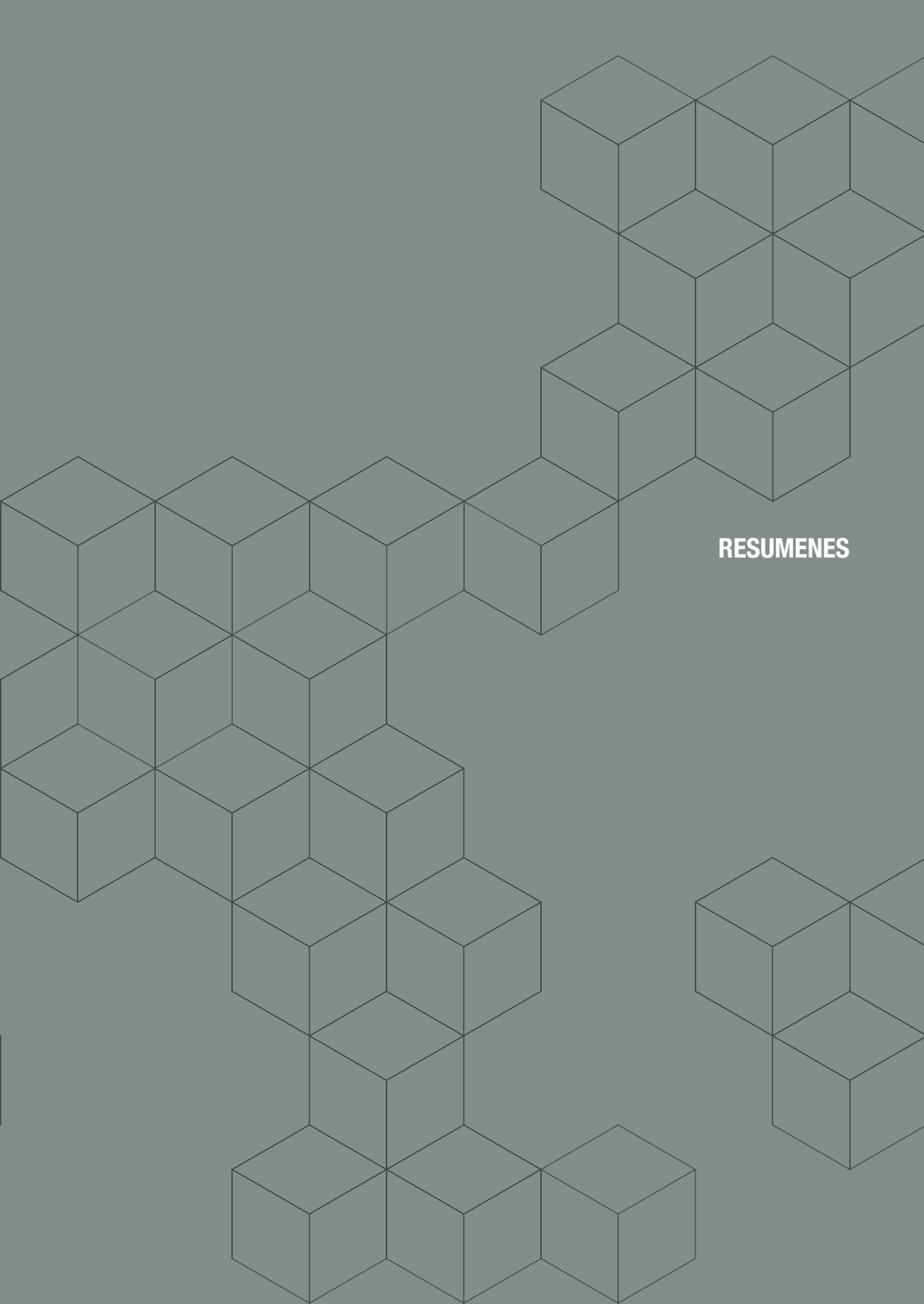
I.1 Mau Monleón: Arte público/espacio público.....	433
I.2 M ^a Teresa Beguiristáin: Imágenes de lo público: notas para la intromisión #1	441
I.3 Rocío Villalonga: Imágenes de lo público: notas para la intromisión #2.....	443
I.4 Pepe Romero: Imágenes de lo público: notas para la intromisión #3	447
I.5 Ricardo Forriols: Imágenes de lo público: notas para la intromisión #4.....	453
I.6 Darío Corbeira: ¿Público o no público?	457
I.7 Jorge Ribalta: Documental y arte público.....	465
I.8 Álvaro de los Ángeles: Hacer público lo público. Un análisis sobre el discurso conceptual en la obra de Muntadas	471
I.9 Antonio Orihuela: Paisajes del engaño: del espacio público al territorio de las conciencias.....	477
I.10 Rogelio López Cuenca: Crítica del arte público a mediados del año 2005. Unos cuantos ejemplos	489
I.11 Santiago Cirugeda: Hazlo tu mismo (porque otros no lo harán)	501
I.12 Antoni Abad: Seis experiencias con comunidades virtuales y telefonía móvil.....	509
I.13 Ricard Silvestre: Arte público como arte íntimo.....	521
I.14 Ignacio París: De adversidade vivemos. Arte crítico en tiempos del estado precario ...	527
I.15 Eduardo Hurtado: Apuntes sobre el aprendizaje del gesto técnico.....	549
I.16 Isidro López-Aparicio: El arte como elemento útil: lo público y lo social.....	557
I.17 Unión de Asociaciones de Artistas Visuales: Las buenas prácticas profesionales en las artes visuales	569
I.18 Rocío de la Villa: Políticas y mediaciones para la igualdad entre los géneros en artes visuales	575
I.19 Julieta de Haro: El movimiento asociativo de artistas en Madrid	587
I.20 Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló: ¿Para qué una asociación de artistas? Prejuicios y lugares comunes en la política cultural valenciana	591
I.21 Blanca Muñoz: William James o el arte público como arte de la comunidad	601
I.22 Miquel Bardagil: El cuerpo y la calle	605
I.23 Fernando Flores: La calle y nosotros.....	609
I.24 Blanca Fernández Quesada: El viaje entre ciudades reales e imaginadas del discurso intervencionista.....	615
I.25 Blanca Muñoz: Sobre la necesidad de un replanteamiento de la razón pública y del arte público	623
I.26 Emilio Martínez: La pérdida de “lugar” en el arte contemporáneo	633

I.27 United artists from the Museum: Altruismo de los artistas. Grandeza de los ciudadanos	639
I.28 Ricard Silvestre: Arte: sociedad y sujeto.....	653
I.29 Santiago Eraso. Arte público. Algunas intromisiones encontradas. De lo público, la higiene y el arte.....	659

ANEXO II. HABLAR PARA COMPARTIR, MEDIAR PARA TRANSFORMAR..... 663/667

II.1 Pepa López Poquet: Revoluciones de terciopelo	
II.2 Llorenç Barber: Ahora la calle es nuestra	
II.3 Nacho Valle: Que abran los ojos	
II.4 Mira Bernabeu / Miriam Lozano: Hay que hacer la resistencia	
II.5 Ester Alba: Las universidades privadas, ¿en qué ranking están?	
II.6 Ester Alba: Para dirigir un museo es necesario concurso público	
II.7 Bartomeu Marí: ¿Qué es hoy un museo público?	
II.8 Antoni Abad: Hay que acercarse al ciudadano	
II.9 Eva Caro: No hay un debate público en condiciones	
II.10 Javier Palacios: Pintar el mundo mientras se hunde	
II.11 Lo de Valencia no es enfermedad, es pandemia	
II.12 Queremos una ciudad viva, que ofrezca otras miradas	
II.13 La política valenciana nos ha hecho mucho daño	
II.14 No haríamos un festival sin pagar a los artistas	
II.15 Tendremos carencias, pero la vocación es innegable	
II.16 Los artistas en ARCO pintamos poco	
II.17 Es mentira que la cultura viva de subvenciones	
II.18 El arte se ha disuelto en la sociedad	
II.19 La guerra del Cabanyal está ganada	





RESUMENES

RESUMEN

La mediación social del arte en el espacio público. Ahora, después, nunca

El presente trabajo es un recorrido que se inicia a través de algunas de las capas que configuran el carácter global de la sociedad contemporánea, a la vez que analiza la repercusión de ese ideario en la representación que tiene lugar en el espacio público y en la conformación del entorno urbano. En este contexto se abordan proyectos y experiencias en las que el arte contemporáneo de última creación sirve de cauce, de mediador, entre la sociedad y algunos asuntos analizados desde ámbitos de pensamiento crítico. El elemento clave en la mediación es que exista la voluntad de las partes, como resultado de una libre toma de decisión en la que cada cual reconoce su autonomía. Ciertos tipos de expresiones artísticas en el espacio público persiguen esa función de entrar en diálogo con la ciudadanía, experimentando formas de comunicación que favorecen la activación de resortes de posición crítica en las personas. El propósito, en todos los casos, es estimular la capacidad de reflexión y la elaboración de opinión en la ciudadanía, validando la capacidad de las nuevas expresiones artísticas como nexo estimulante, frente a las eficaces estrategias de mercadotecnia que fomentan la construcción global de imaginarios colectivos estandarizados.

La investigación se centra en el período 1998-2015. En el núcleo de la investigación se dedica una atención principal a las experiencias y prácticas artísticas resultantes de esos proyectos que he dirigido o comisariado, según los casos, que se han convertido en aplicaciones prácticas de los planteamientos teóricos que defiendo a la hora de interpretar el sentido simbólico del espacio público. Considero de gran interés el modo en el que la ciudad ejerce una función aglutinadora no solo de personas, sino de formas de vida y de modelos sociales, a la vez que traduce en el espacio público una determinada ideología que se plasma mediante la configuración de distintas formas urbanas y también a través de diferentes tipos de intervenciones artísticas.

De igual manera, se parte de la premisa de entender que el arte, como expresión humana, no puede permanecer ajeno a las derivas de su tiempo, ni que los artistas puedan mostrarse en sus trabajos indiferentes a la realidad que los rodea. Por ello, el aspecto social, como traducción de los códigos de un determinado espacio-tiempo, puede y debe ser una parte importante del significado de las creaciones artísticas actuales, como lo ha sido –de un modo u otro– a lo largo de los siglos.

RESUM

La mediació social de l'art en l'espai públic.

Ara, després, mai

El present treball és un recorregut que s'inicia a través d'algunes de les capes que configuren el caràcter global de la societat contemporània, alhora que analitza la repercussió d'aquest ideari en la representació que té lloc a l'espai públic i en la conformació de l'entorn urbà. En aquest context s'aborden projectes i experiències en les quals l'art contemporani d'última creació serveix de via, de mediador, entre la societat i alguns assumptes analitzats des d'àmbits de pensament crític. L'element clau en la mediació és que hi haja la voluntat de les parts, com a resultat d'una lliure presa de decisió on cadascú reconeix la seua autonomia. Cert tipus d'expressions artístiques a l'espai públic persegueixen eixa funció d'entrar en diàleg amb la ciutadania, experimentant formes de comunicació que afavoreixen l'activació de ressorts de posició crítica en les persones. El propòsit, en tots els casos, és estimular la capacitat de reflexió i l'elaboració d'opinió en la ciutadania, validant la capacitat de les noves expressions artístiques com a nexes estimulants, enfront de les eficaces estratègies de màrqueting que fomenten la construcció global d'imaginari col·lectius estandarditzats.

15

La investigació se centra en el període 1998-2015. En el nucli de la investigació es dedica una atenció principal a les experiències i pràctiques artístiques resultants dels projectes que he dirigit o comissariat, segons els casos, que s'han convertit en aplicacions pràctiques dels plantejaments teòrics que defenc a l'hora d'interpretar el sentit simbòlic de l'espai públic. Considere de gran interès la manera en què la ciutat exerceix una funció aglutinadora no sols de persones, sinó de formes de vida i de models socials, alhora que tradueix a l'espai públic una determinada ideologia que es plasma mitjançant la configuració de diferents formes urbanes i també a través de diferents tipus d'intervencions artístiques.

D'igual manera, es parteix de la premissa d'entendre que l'art, com a expressió humana, no pot romandre alié a les derives del seu temps, ni que els artistes puguen mostrar-se en els seus treballs indiferents a la realitat que els envolta. Per això l'aspecte social, com a traducció dels codis d'un determinat espai-temps, pot i ha de ser una part important del significat de les creacions artístiques actuals, com ho ha sigut –d'una manera o una altra– al llarg dels segles.

ABSTRACT

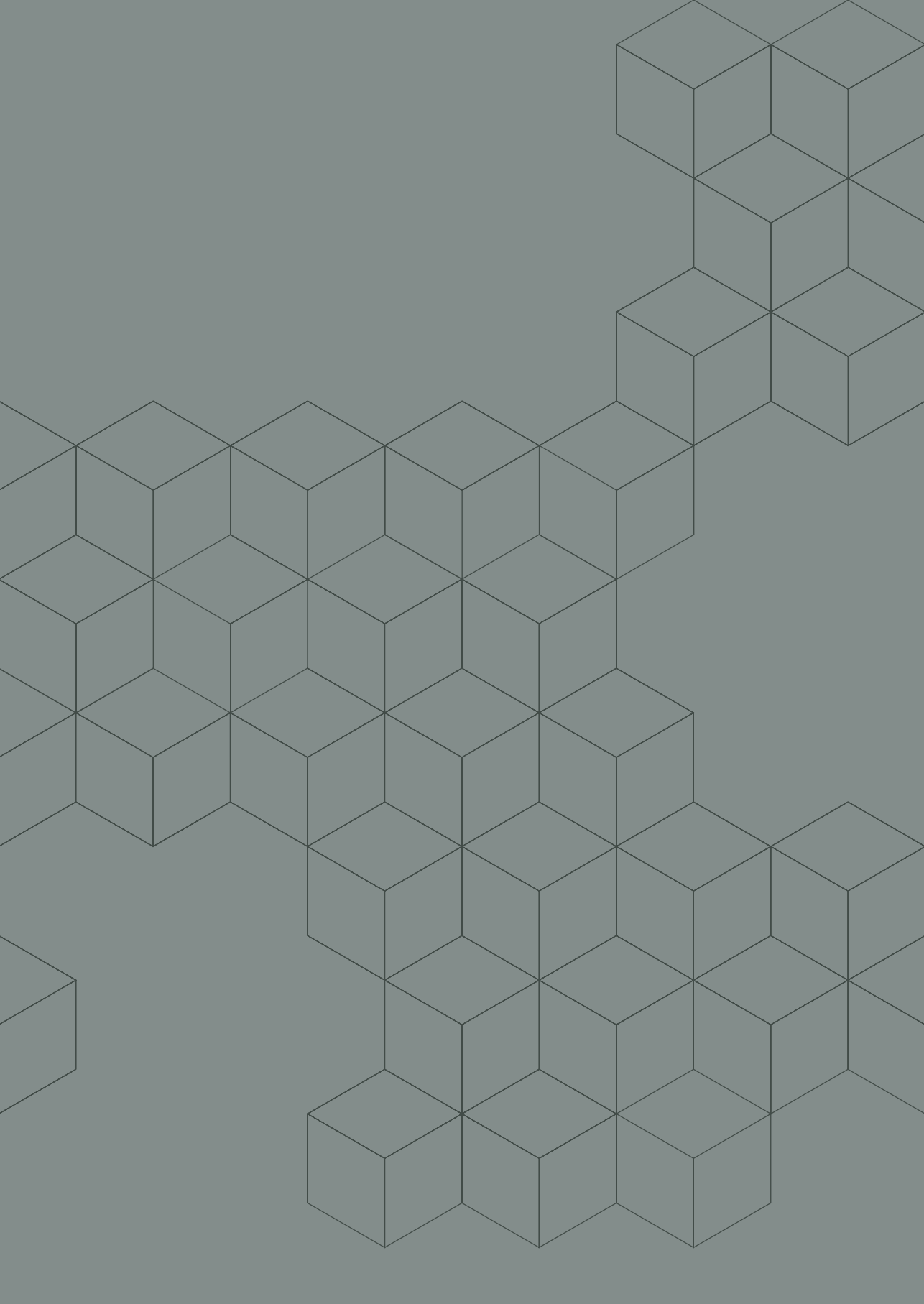
Social mediation of art in the public space. Now, then, never .

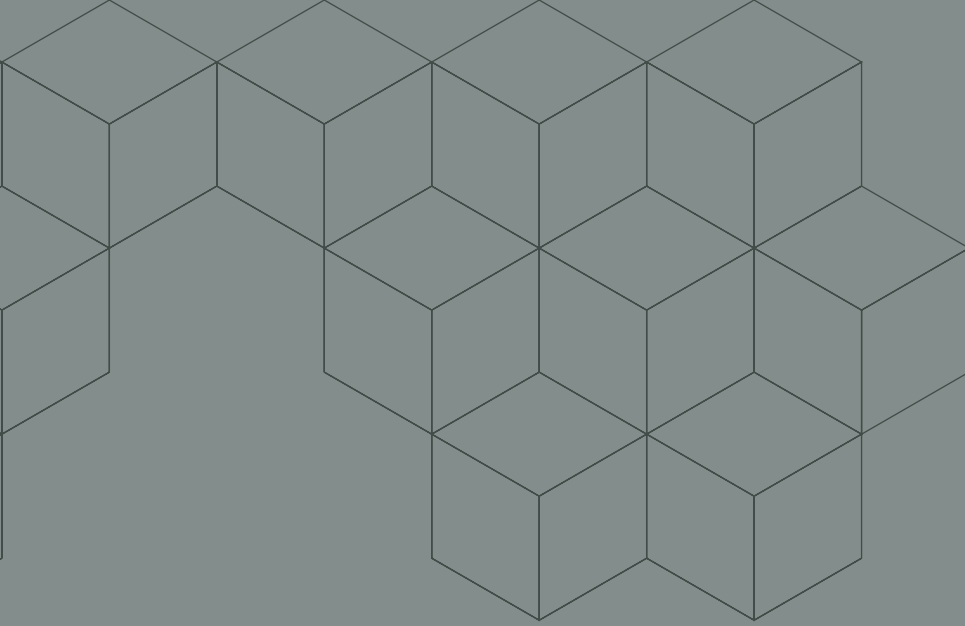
The present work is an itinerary that begins with crossing the constituting layers of contemporary society' s global nature. At the same time, the work analyses how this ideology impacts on representations engaging with social and political issues and taking place in the public space and, furthermore, it examines how the urban environment is being conformed. In this context, it addresses projects and experiences channelled through emerging contemporary art that serve as a mediator between society and certain issues that have been analysed in terms of critical thinking.

The key to mediation is the will of the parties involved, as a result of free decision-making in which everyone acknowledges each other' s autonomy. Within the field of public art, there is a certain type of artistic practice which seeks to establish a dialogue with the society, exploring forms of communication that boost people' s critical position. The purpose of these practices is to encourage the capacity for thought and drafting of public opinion, validating the ability of new artistic forms as a stimulant link facing efficient marketing strategies that promote a global construction of a standardized collective worldview.

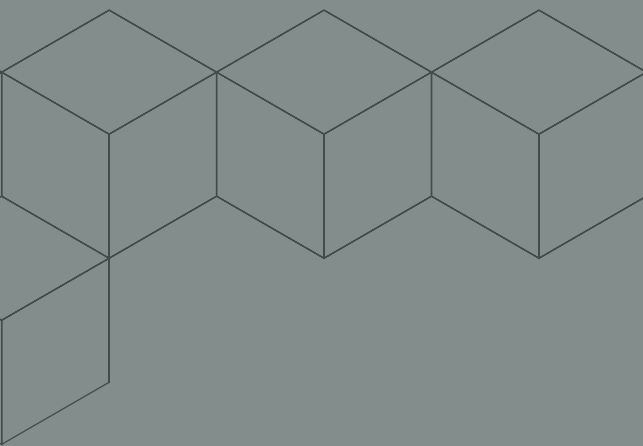
The research refers to a period comprised between 1998 and 2015. The experiences and artistic practices that receive major attention at the core of the research are part of projects that I have conducted or curated – depending on the specific case- and as such they have become practical applications of theoretical approaches which I defend when interpreting the symbolic meaning of public space. In my opinion the way in which the city serves a binding function, not only of individuals but also of ways of living and of social models, is of great interest. Equally important is the fact that the city under the conditions of a particular ideology translates into different forms of urban settings and into different artistic interventions.

Similarly, the research was drawn from the premise of understanding that art in it' s condition of a human expression cannot ignore the drifts of its own time, in the same way that the artists' work cannot fail to respond to the reality that surrounds it. Thus, the social aspect, understood as the translation of the codes of a given space-time, can and should be an important part of the signifier of current artistic practice, as it has been -in one way or another- over the course of centuries.





INTRODUCCIÓN



“Una de las funciones esenciales del Estado de Derecho es la garantía de la tutela judicial de los derechos de los ciudadanos. Esta función implica el reto de la implantación de una justicia de calidad capaz de resolver los diversos conflictos que surgen en una sociedad moderna y, a la vez, compleja.

En este contexto, desde la década de los años setenta del pasado siglo, se ha venido recurriendo a nuevos sistemas alternativos de resolución de conflictos, entre los que destaca la mediación, que ha ido cobrando una importancia creciente como instrumento complementario de la Administración de Justicia.

Entre las ventajas de la mediación es de destacar su capacidad para dar soluciones prácticas, efectivas y rentables a determinados conflictos entre las partes y ello la configura como una alternativa al proceso judicial o a la vía arbitral, de los que se ha de deslindar con claridad. La mediación está construida en torno a la intervención de un profesional neutral que facilita la resolución del conflicto por las propias partes, de una forma equitativa, permitiendo el mantenimiento de las relaciones subyacentes y conservando el control sobre el final del conflicto”.

Este fragmento, con el que comienza el Preámbulo de la Ley 5/2012, de 6 de julio, de mediación en asuntos civiles y mercantiles, cuya última modificación es de 31 de julio de 2015, pone de manifiesto la posibilidad legal de intervenir en la resolución de conflictos mediante vías alternativas que se distinguen claramente de las tradicionales –regidas por la irreconciliable confrontación de intereses–, evolucionando hacia modelos en los que el consenso, el diálogo y el entendimiento son una parte sustancial para la convivencia pacífica. En esos procesos no vence la fuerza, sino que el acuerdo es el resultado de una pedagogía de la razón que lleva consigo la transformación progresiva de las personas y de la sociedad.

El primero de los ejes de la mediación, según la propia Ley, es la “desjudicialización de determinados asuntos, que pueden tener una solución más adaptada a las necesidades e intereses de las partes en conflicto que la que podría derivarse de la previsión legal. La mediación, como fórmula de autocomposición, es un instrumento eficaz para la resolución de controversias cuando el conflicto jurídico afecta a derechos subjetivos de carácter disponible. Como institución ordenada a la paz jurídica, contribuye a concebir a los tribunales de justicia en este sector del ordenamiento jurídico como un último remedio, en caso de que no sea posible componer la situación por la mera voluntad de las partes (...). El modelo de mediación se basa en la voluntariedad y libre decisión de las partes y en la intervención de un mediador, del que se pretende una intervención activa orientada a la solución de la controversia por las propias partes. El régimen que contiene la Ley se basa en la flexibilidad y en el respeto a la autonomía de la voluntad de las partes, cuya voluntad, expresada en el acuerdo que le pone fin, podrá tener la consideración de título ejecutivo, si las partes lo desean, mediante su elevación a escritura pública. En ningún caso pretende esta norma encerrar toda la variedad y riqueza de la mediación, sino tan solo sentar sus bases y favorecer esta alternativa frente a la solución judicial del conflicto. Es aquí donde se encuentra, precisamente, el segundo eje de la mediación, que es la deslegalización o pérdida del papel central de la ley en beneficio de un principio dispositivo que rige también en las relaciones que son objeto del conflicto”.

Es habitual que en el terreno legislativo se asuma con demora las necesidades de la sociedad, en el caso de la mediación se carecía en España de una ordenación general hasta la aprobación de la Ley de 2012. Algo similar podría decirse que sucede en materia artística y cultural, aunque ahí es la sociedad quien actúa con demora en la asimilación de los nuevos lenguajes artísticos y de las expresiones coetáneas de los creadores. Los procesos de evolución y transformación de la sociedad son por lo general lentos, aunque llegados a un punto cristalizan y pasan a formar parte del consciente colectivo.

Durante los últimos veinte años he puesto en práctica proyectos y experiencias en las que el arte contemporáneo de última creación sirve de cauce, de mediador, entre la sociedad y algunos asuntos analizados desde ámbitos de pensamiento crítico. El propósito, en todos los casos, ha sido estimular la capacidad de reflexión y la elaboración de opinión crítica en la ciudadanía, frente a las eficaces estrategias de mercadotecnia que fomentan la construcción global de imaginarios colectivos estandarizados.

El elemento clave en la mediación es que exista la voluntad de las partes, como resultado de una libre toma de decisión que reconoce su autonomía. Cierta tipo de expresiones artísticas en el espacio público persiguen esa función de entrar en diálogo con la ciudadanía, experimentando formas de comunicación que favorezcan la activación de resortes de autonomía crítica en las personas. Si bien los resultados de la actividad mediadora en el terreno legal pueden ser objeto de evaluación en base a la resolución de los conflictos encomendados, en el campo de lo artístico no es sencillo obtener estadísticas que muestren el impacto personal y/o subjetivo que esas experiencias tienen sobre la población a la que van destinadas. Nos manejamos en terrenos de difícil cuantificación, lo que no significa que no exista un impacto real, directo e indirecto de estas acciones artísticas sobre la vida de las personas. El cerebro humano es todavía un órgano realmente desconocido, en el que se conjugan ecuaciones en las que lo emocional juega un papel que define en muchos casos la toma de decisiones y la dirección que con ello damos a nuestras vidas. Seguramente todos hemos vivido la sensación de alcanzar una certidumbre a partir de estímulos externos no premeditados, que han podido cumplir una función

mediadora en nuestro proceso de entendimiento. La influencia de lo que nos rodea es constante, por eso nuestras ciudades y los espacios visuales que habitamos –físicos y virtuales- están constantemente salpicados por información y metainformación que persigue definir nuestros gustos, nuestro aspecto, nuestra manera de pensar y la forma en la que consciente o inconscientemente estamos en el mundo.

Este trabajo surge como consecuencia del interés que desde 1995 me ha suscitado la relación que se establece entre los lenguajes artísticos contemporáneos y los ritmos de la sociedad, vinculados en muchas ocasiones con las nuevas formas de expresión artística en el espacio público. Un asunto cuya vigencia ha ido aumentando con el paso de los años, cobrando un gran interés práctico y teórico tanto por los numerosos ensayos que se han dedicado a la materia, como por la cantidad de iniciativas impulsadas por instituciones públicas y privadas que han ido atrayendo la atención de los especialistas, pero también de los medios de comunicación y del gran público.

La forma en la que se establecen relaciones intrínsecas entre el arte, la ciudad, el paisaje, el territorio o el espacio público urbano y la sociedad y los planteamientos de la cultura crítica contemporánea – con la riqueza de matices y propuestas que a lo largo de los últimos años han visto la luz-, hace conveniente un análisis que, aunque no exhaustivo, revise algunos de los trabajos artísticos que en ese sentido se han venido produciendo. A la vez, desde diferentes ámbitos, se han ido desarrollando trabajos de pensamiento crítico encaminados a releer la realidad de nuestro tiempo.

La investigación se centra en el período 1998-2015. Un espacio de tiempo en el que he desarrollado una intensa actividad como crítico de arte y comisario de exposiciones, lo que me ha permitido ser un testigo directo y constante de muchas de las experiencias que en ese campo han tenido lugar, así como impulsar algunos proyectos que han abordado aspectos de lo social, concebidos como experiencias de arte en el espacio público, partiendo de necesidades y contextos diversos y formulando para ello conceptos proyectuales con los que darles respuesta.

En el núcleo de la investigación se dedica una atención principal a las experiencias y prácticas artísticas resultantes de esos proyectos que he dirigido o comisariado, según los casos, que se han convertido en aplicaciones prácticas de los planteamientos teóricos que defiendo a la hora de interpretar el sentido simbólico del espacio público. Considero de gran interés el modo en la que la ciudad ejerce una función aglutinadora no sólo de personas, sino de formas de vida y de modelos sociales, a la vez que traduce en el espacio público una determinada ideología que se plasma mediante la configuración de distintas formas urbanas y también a través de diferentes tipos de intervenciones artísticas.

De igual manera, parto de la premisa de entender que el arte, como expresión humana, no puede permanecer ajena a las derivas de su tiempo, ni que los artistas puedan mostrarse en sus trabajos indiferentes a la realidad que los rodea. Por ello, el aspecto social, como traducción de los códigos de un determinado espacio-tiempo, puede y debe ser una parte importante del significante de las creaciones artísticas actuales, como lo ha sido –de un modo u otro- a lo largo de los siglos.

Para la investigación que se recoge en este trabajo he recurrido a mi propio archivo como base principal de documentación, optado por una metodología firmemente relacionada con la realidad del quehacer artístico y de pensamiento del período y el contexto indicados, partiendo de la experiencia directa mediante la práctica empírica y el desarrollo crítico y teórico vinculado a la misma. Evidentemente, los resultados que pueden obtenerse de esta investigación son y desean ser subjetivos, pues van ligados a una determinada postura de opinión crítica, ejercida de un modo consciente y deliberado por mi parte. Considero que la función del crítico de arte y del comisario no es la de intervenir de un modo aséptico en la realidad cultural de la sociedad, pues el ámbito de la creación artística y del pensamiento –desde mi opinión- son los adecuados para la expresión de las diferencias y el cuestionamiento de lo que interpretamos como realidades. No pretendo, por tanto, realizar la función que sería más propia del historiador del arte de describir los acontecimientos y experiencias artísticas de un determinado momento, sino que mi propósito ha sido y es el de participar activamente en la construcción de esa realidad: por una parte aportando opinión y lecturas al trabajo de algunos de aquellos artista que me han despertado un especial interés en este tiempo, y por

otra parte desarrollando proyectos que pudieran dar cabida práctica a los planteamientos teóricos en los que se basa esta investigación.

Han sido muchas las fuentes bibliográficas consultadas, trabajos como el de Blanca Muñoz, *La cultura global*, resulta ser una suerte de claridad y sensatez poco habitual. También el ejercicio empírico detallado por Maxwell McCombs en su libro *Estableciendo la agenda*. La teoría de la *agenda-setting* nace en 1968 tras el estudio Chapel Hill, realizado por el propio McCombs y Donald Shaw en la Universidad de Carolina del Norte; o la teoría de “lo líquido” de Zygmunt Bauman, desarrollada en varios de sus libros y de gran interés, como su ensayo sobre el miedo líquido, en su texto *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. El *storytelling*, como técnica con la que elaborar la narración de la realidad y con la que constreñir el desarrollo de los acontecimientos, es una reveladora aportación de Christian Salmon, a través de su estudio *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Formas de ejercer el poder sobre la población, de las que también da buena cuenta Manuel Castells en *Comunicación y poder*, o la traslocación de Raúl Eguizábal en *El estado del malestar*, que estudia la evolución del capitalismo mediante lo tecnológico mientras el poder se adueña de las armas de lo sentimental. El duro análisis de Pierre Bourdieu sobre la universidad, en *Homo academicus*, las reflexiones de Javier Maderuelo sobre *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo* o las lecciones de Judith Butler, en *El género en disputa*; acerca de los nuevos mapas de la identidad. Son solo algunos de los autores citados a lo largo del texto, convertidos en las verdaderas fuentes de este estudio, voces que lo han nutrido de reflexión a la vez que se convertían para mi en referencias fundamentales que me han ayudado a construir una idea de la realidad más rica y profunda, queriendo ir siempre un paso más allá del pensamiento convencional, para lograr una lectura menos superficial del funcionamiento del mundo global en el que vivimos.

El objetivo general de nuestra tesis es desarrollar y profundizar en la reflexión sobre cierto tipo de expresiones artísticas en el espacio público que persiguen esa función de entrar en diálogo con la ciudadanía, experimentando formas de comunicación que favorezcan la activación de resortes de autonomía crítica en las personas.

Objetivos específicos:

- 1 Estudiar la capacidad de reflexión y evolución de la opinión crítica en la ciudadanía, frente a las eficaces estrategias de mercadotecnia que fomentan la construcción global de imaginarios colectivos estandarizados.
- 2 Documentar las prácticas artísticas realizadas en comisariados proyectados en el espacio público en diferentes contextos.
- 3 Plantear la mediación social del arte en el espacio público por medio de algunas experiencias programadas y desarrolladas en los últimos años.
- 4 Profundizar en los conceptos y definiciones de palabras claves como: arte público, ciudadanía, mediación, arte y sociedad.
- 5 Analizar la posibilidad del arte público como mediación en relación con el arte contemporáneo. Al mismo tiempo, señalar las diversas expresiones artísticas de cada una de las obras y la conciencia que se comparte en ellas.

Hemos utilizado una **metodología cualitativa** vinculada a las ciencias sociales, exploratoria, analítica y deductiva como base para interpretar el espacio público como un lugar adecuado en el que desarrollar iniciativas artísticas no sujetas a los cánones tradicionales del monumento y la escultura pública, persiguiendo experiencias artísticas con mayor implicación social y con una necesaria intervención y participación ciudadana.

Debemos indicar que la metodología cualitativa, desde su aspecto fenomenológico, nos ha ayudado a entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor, de la sociedad que examina el modo en que experimenta el mundo. Pensamos que la realidad que importa es lo que las personas perciben como importante, todo lo contrario que los positivistas que buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos, lo que se aleja totalmente de nuestros intereses en una era postmoderna en que la subjetividad importa.

Cuando reducimos las palabras y actos de la gente a ecuaciones estadísticas, perdemos de vista el aspecto humano de la vida social. Si

estudiamos a las personas cualitativamente, llegamos a conocerlas en lo personal y a experimentar lo que ellas sienten en sus luchas cotidianas en la sociedad.

Esta metodología que también utilizan artistas contemporáneos para expresar y/o plasmar situaciones concretas, contextos y problemáticas sociales. La evolución de las formas de expresión artística, inevitablemente influidas por la revolución en el campo de las comunicaciones, ha modificado progresivamente en las últimas décadas la forma de hacer y entender el arte. Un proceso que, a la vez que ha ido avanzando, se ha ido separando de las formas más legibles y reconocibles para la población, logrando un efecto contradictorio, pues por una parte aspira a analizar la sociedad de su tiempo –en muchos casos pretendiendo e incluso necesitando la participación activa del público–, pero por otra parte los códigos que emplea se han convertido en un idioma que pocos conocen, por lo que muchos de los interesantes cuestionamientos que plantean estas nuevas formas artísticas no logran conectar con el público no especialista. Con este trabajo de investigación se desea contribuir a la legibilidad de esos discursos artísticos, añadiendo palabras a las imágenes y estableciendo vínculos entre las propuestas artísticas actuales y las corrientes de pensamiento contemporáneo.

Por ello, se ha realizado en su desarrollo una estructura investigadora que se ha dividido en tres partes. Se acomete una primera parte, compuesta por cinco capítulos, destinada a esbozar una idea de contexto de la sociedad contemporánea, marcada por el signo de lo global, acerca de la que numerosos autores han formulado sus teorías y desarrollado líneas de pensamiento que han creado campos de influencia social con repercusión también en el campo del arte. La suma de los capítulos de esta primera parte son un recorrido por la forma en la que ese sistema global ha desarrollado un relato unívoco que envuelve en un halo de ficción la vida de las personas, mientras las aboca a un materialismo descarnado que escenifica su tensión de un modo ejemplar en el terreno de lo urbano.

En la segunda parte se toma como referencia el diseño de cinco proyectos que he llevado a cabo con instituciones públicas como la Universitat de València, el Ayuntamiento de Peralta (Navarra), siete municipios del

área metropolitana de Valencia que forman parte de la Xarxa Joves.net y con una entidad privada de especial significación social como es la Asociación de Víctimas del Metro 3 de Julio, de Valencia. Experiencias destinadas a generar cauces que promuevan la intervención artística en el espacio público, bajo criterios que contemplan el diálogo con el entorno y la mediación social. También dividido en cinco capítulos, el primero de ellos sirve para establecer un espacio de reflexión acerca del arte en el espacio público a través de numerosas referencias. Los capítulos siguientes transitan por las experiencias de arte público que he puesto en marcha en diferentes municipios y distintos contextos, con el propósito de ofrecer una mirada con perspectiva de las posibilidades de estos formatos.

La tercera parte, más extensa, agrupa en siete capítulos una selección de trabajos artísticos llevados a cabo bajo el paraguas de esas fórmulas para el arte público, presentadas en el capítulo anterior. En este caso las propuestas artísticas son abordadas desde categorías como la contestación social, la presión de lo económico sobre la sociedad, la degradación ambiental, el espacio urbano, la identidad sexual, la educación y la influencia transformadora de la tecnología.

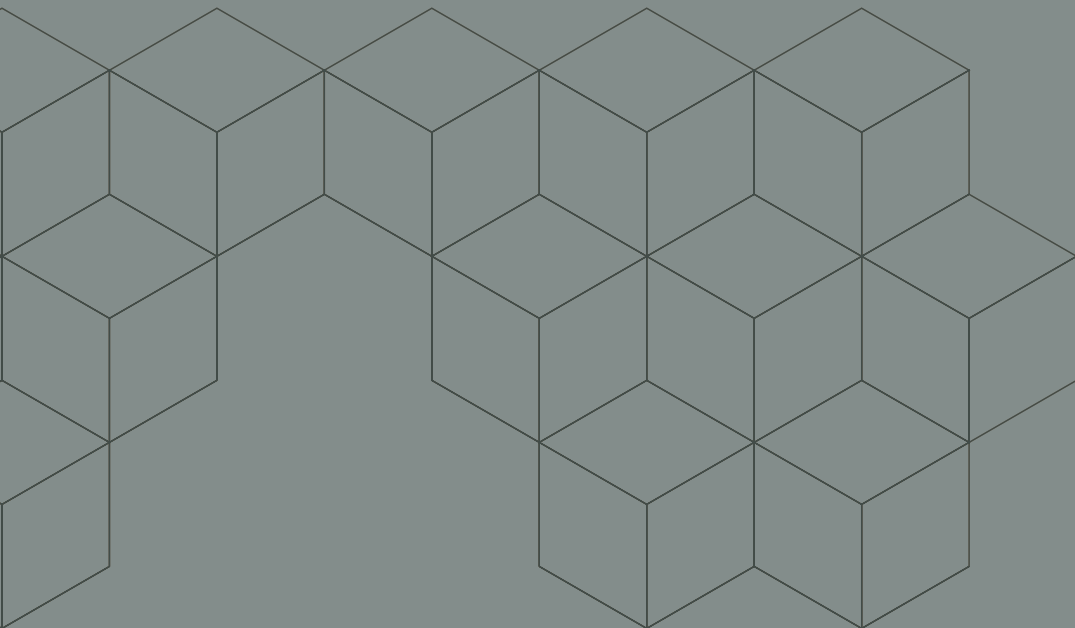
Las numerosas fuentes mencionadas a lo largo del texto, convertidas en ríos de tinta, conforman una bibliografía especializada que hemos ordenado de forma alfabética para finalizar esta investigación.

Este trabajo se acompaña de dos anexos. En el primero de ellos se recogen veintinueve textos, que son el resultado de numerosas colaboraciones que he estimulado durante estos años con artistas y especialistas, como complemento teórico y experiencial que se ha añadido a los proyectos que he comisariado en el ámbito del espacio público –detallados en la segunda parte- que han sido publicados de forma aislada e independiente en los catálogos editados anualmente en cada uno de los casos. Se presenta aquí como una compilación que entiendo que tiene un valor singular y que puede ser de utilidad para aquellas personas interesadas en la investigación de este ámbito de conocimiento. El segundo anexo cuenta con una recopilación de diez entrevistas y nueve conversaciones, meramente enlazadas mediante la dirección web correspondiente, que puede conducir al lector interesado a ampliar la lectura de este documento

fuera del propio documento, aplicando una lógica de hipertexto. Esas entrevistas y conversaciones, que he llevado a cabo o en las que he participado durante los últimos años, han tenido como interlocutores a artistas y otros agentes culturales destacados que representan modos diferentes de relación con el espacio público, así como formas diversas de interactuar y posicionarse en el panorama social y político de la cultura contemporánea desde lo público y lo privado, desde lo individual y lo colectivo. Sus palabras y la generosidad con la que comparten sus experiencias, sirven como cierre diferido y plural que completa y amplía la presente investigación.



1. CÓDIGOS, SIGNOS, CONTEXTO



Decía Martin Luther King que “cuando reflexionemos sobre nuestro siglo XX, no nos parecerán lo más grave las fechorías de los malvados, sino el escandaloso silencio de las buenas personas”. Hablar mal, hablar demasiado o no hablar bastante son, a juicio del Abate Dinouart, los defectos ordinarios de la lengua que, al hacer un repaso de las diferentes especies de silencio, en *El arte de callar*, enumeraba hasta ocho tipos: el silencio prudente, el silencio artificioso, el silencio complaciente, el silencio burlón, el silencio inteligente, el silencio estúpido, el silencio de desprecio y, por último, el silencio aprobatorio. A pesar de todo no mencionaba el silencio cobarde, que es seguramente el menos sofisticado y, sin embargo, el más extendido.

1.1 Ser y estar en lo global

La globalización se ha convertido en un asunto obligado a la hora de explicar la forma, o la deformación, de nuestro tiempo. Son muchos los enfoques posibles para ahondar en su investigación, como muchos también insulsos y oportunistas, por lo que encontrar trabajos como el presentado por Blanca Muñoz, *La cultura global*¹, resulta ser una suerte de claridad y sensatez poco habitual. Los medios de comunicación, como intermediarios parciales en el suministro de información a la sociedad, ostentan un elevado poder instrumentalizado por los intereses económicos sustentados por el sistema y la propensión política general de atontamiento del ciudadano. La máxima de *pan y circo* no sólo no ha decaído desde la Roma clásica, sino que se ha magnificado mediante la aplicación de la tecnología a esos fines de retransmisión permanente del ideario para construir perfectos consumidores, sumiendo en el olvido cualquier aspecto que relacione al individuo con características exentas de rentabilidad. Esa influencia no es casual, conforme a la denominada teoría del establecimiento de la agenda, todo un ejercicio empírico que es detallado por Maxwell McCombs en su libro *Estableciendo la*

1 MUÑOZ, Blanca. *La cultura global. Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. Pearson, Madrid, 2005.

*agenda*². La teoría de la *agenda-setting* nace en 1968 tras el estudio Chapel Hill, realizado por Maxwell McCombs y Donald Shaw en la Universidad de Carolina del Norte. Según el autor, la agenda pública se fijaba en base a las preocupaciones generales de la sociedad y pasa a ser elaborada por los medios de comunicación –en base al signo de sus intereses- como resultado de la presión en el posicionamiento de las informaciones emitidas. Más recientemente, el establecimiento de la agenda se ha extendido a los candidatos políticos y a otras figuras públicas, especialmente a las imágenes que retiene el público acerca de esos individuos y la contribución realizada por los medios informativos en la elaboración de sus imágenes públicas. McCombs aporta mediante su investigación datos y pruebas que consignan una relación de causa-efecto entre la agenda mediática y la pública, introduciendo el elemento temporal para comprobar la repercusión que las informaciones suministradas por los medios tiene sobre la prioridad en la posterior preocupación de los ciudadanos acerca de esos asuntos.

La tecnología juega un inevitable papel en el ámbito de la comunicación y el uso extensivo de Internet propicia, para quienes anticipan el fin del establecimiento de la agenda, una visión de futuro compuesta por una multitud de agendas mediáticas y agendas personales, con escasa cohesión social. Una situación que es la antítesis del modelo de comunicación de masas tradicional, caracterizado por grandes audiencias que reciben de los medios unas agendas muy redundantes. Lo cierto es que en la actualidad la mayor parte de espacios destinados a la información en Internet están administrados por los mismos medios de comunicación que ofrecen su versión digital, por lo que rentabilizan su potencial posicionando la misma información mediante una diversidad de canales a disposición de los usuarios de la red. Para la construcción de verdaderas agendas personales el usuario requiere disponer de tiempo, además de la infraestructura básica, por lo que no parece, en opinión del autor, que en un futuro próximo se produzcan grandes cambios en las fórmulas de establecimiento de la agenda, y en el supuesto de producirse serían el resultado de la creatividad periodística, no de la innovación tecnológica.

2 McCOMBS, Maxwell. *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Paidós, Barcelona, 2006.

Volviendo al estudio de Blanca Muñoz sobre la cultura global, la autora describe la influencia del modelo económico del capitalismo tardío como una forma de menosprecio a las capacidades y facultades humanas, una situación que se encamina a la destrucción de la racionalidad social y a la anulación de las aptitudes creadoras de la especie. La permanencia de esta antinatural economía requiere que el individuo pierda su capacidad de razonar, convirtiéndose la utopía y los ideales en enemigos permanentes de las sociedades de la planificación de la conciencia. La sobreaceleración subordina a los sujetos en base a los instrumentos de la productividad, haciéndoles esclavos de una tecnología que es utilizada contra ellos y sus ideales. Esa desarticulación social tiene sus efectos sobre el modelo de democracia, produciendo su quiebra en la participación efectiva de los ciudadanos en la toma de decisiones, quedando reducida la participación a una cuestión teórica y no de tipo práctico.

Los fundamentos de la ordenación democrática de la sociedad se ven erosionados mediante un conjunto de estrategias que obstruyen los principios de universalidad, participación e información veraz. Con la democracia posmoderna los ciudadanos quedan despolitizados y clasificados como segmento de consumidores. Blanca Muñoz expone con claridad el modo en el que el debilitamiento democrático repercute sobre los aspectos referidos a la creación intelectual y artística, proliferando el pastiche y el plagio mediante fórmulas desarrolladas para el consumo irreflexivo. Sin duda el papel del intelectual y del creador ha resultado especialmente vulnerado con la llegada de la globalización, como es lógico resultaba molesta para los gestores del neocapitalismo la función crítica del verdadero artista, por lo que la anulación de aquellas corrientes que no se adecuan al valor de mercado ha sido realmente feroz. La estética para “white collars” imita la publicidad y el marketing -desde el vacío de sentido como criterio de eficacia y rentabilidad del mercado cultural posmoderno- ya que son esos los ámbitos de la cotidianidad reconocible para la nueva clase de profesionales, que oculta tras la apariencia de normalidad una realidad que urge recomponer.

En su estudio sobre la modernidad líquida, acerca de las características de la sociedad capitalista, Bauman ya remarcaba la individualidad como uno de los aspectos definitorios de nuestro tiempo, con el paso de la

acumulación que representaba “lo sólido” a la transitoriedad de “lo líquido”. Ahora, para la mayoría, nada permanece. Tan sólo se mantiene inalterable la certeza de la muerte y, para la élite global, atizar los miedos de la población se convierte en un buen negocio, además de un modo de control que permite desviar la atención de las verdaderas causas que provocan la angustia humana. La globalización, por el momento, ha sido expandida en sus aspectos negativos, en lo que Bauman ha calificado de *globalización negativa*. Si bien la idea de una “sociedad abierta”, propuesta por Karl Popper, fue la representación de una sociedad libre orgullosa de su apertura, en la actualidad evoca la experiencia aterradora de poblaciones vulnerables, que se ven abrumadas por fuerzas que quedan fuera de su control y hasta de su total comprensión, a la vez que han desarrollado una sensación de indefensión que les lleva a la obsesión por la seguridad. Sin embargo, con la globalización negativa, los temores populares potencialmente capitalizables por quienes promueven la estrategia del miedo se convierten en todo un filón, pues la “previsibilidad” es uno de los atributos más deficitarios en el mundo moderno líquido.

No deja de ser llamativo, conforme señala el autor, que siendo la población de la parte más rica y modernizada del mundo la más segura de la historia de la humanidad –conforme a las estadísticas–, sean precisamente las personas que han desarrollado la mayor adicción al miedo y la obsesión por la seguridad. La vida humana se enfrenta a tres ámbitos de peligro: las fuerzas superiores de la naturaleza, los puntos débiles innatos de nuestros cuerpos y los peligros que emanan de la agresión de otras personas. Probablemente esa sensación de inseguridad procede en mayor medida de lo intangible del peligro que podría azotarnos en cualquier momento, más que de una escasez objetiva de protección, pero lo cierto es que la sociedad del mundo desarrollado se ha instalado en un estado de ansiedad que apunta a la aspiración de una “plena” seguridad, inalcanzable en la práctica. A su vez la ciudad repite, a menor escala pero con igual contundencia, los resortes del miedo trasladados a la ciudadanía mediante los roles sociales urbanos³. La propia creación de urbanizaciones pone de manifiesto la voluntad de establecer zonas

3 BAUMAN, Zygmunt. *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Arcadia, Barcelona, 2006.

protegidas, espacios de privilegio, dentro de la trama urbana, más si cabe cuando la multiculturalidad ha modificado definitivamente la fisonomía de la población y ha activado las alarmas frente al vecino, identificado ahora como extranjero.

Dice Bauman, al principio de su ensayo sobre el *miedo líquido*⁴, que “el miedo es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro; cuando flota libre, sin vínculos, sin anclas, sin hogar ni causa nítidos; cuando nos ronda sin ton ni son; cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto”. Con esa misma dificultad nos encontramos para determinar quienes son los “culpables” de las catástrofes que se suceden, a diferentes niveles, en el mundo. Es prácticamente imposible asignar la responsabilidad, el verdadero factor de origen, de un número creciente de circunstancias amenazantes, como la arbitrariedad de sus efectos. Desde los pozos petrolíferos que se secan, o que evacuan directamente al mar contaminándolo, a las redes de energía que se averían, la caída de las Bolsas, la desaparición o el fraude de empresas hasta entonces todopoderosas, la destrucción de miles de puestos de trabajo que creíamos estables o los accidentes aéreos de los aviones comerciales. La lista de los peligros de nuestro tiempo es inacabable y cada día se suma a ella más motivos con los que la población alimenta un miedo irrefrenable que, en forma de “alertas globales”, afectan por igual a los prudentes y a los imprudentes.

Ante la amenaza permanente que nos azota, el sistema crea sus propios mensajes, no en vano nuestra sociedad es la más endeudada de la historia. Ante un futuro incierto se impone la lógica de la tarjeta de crédito: obtener placer hoy a costa de consumir recursos futuros pues, al fin y al cabo, ¿quién sabe lo que puede suceder mañana? Lo único seguro es que seremos “expulsados”, antes o después, como en el programa televisivo *Gran Hermano*, donde los telespectadores son libres de elegir a qué concursante expulsar cada semana, pero según las normas del juego no puede no expulsarse a nadie, la elección que se ofrece está condicionada a la necesidad del sacrificio. Un amplio sector del público

4 BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad con temporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2007.

parece disfrutar cada semana con ese ritual de inmolación por el que, por unos instantes, es uno quien tiene la posibilidad de influir en el destino de los otros. En oposición, el destino de todos permanece permanentemente en peligro, pues desde la aplicación de la teoría de la MAD (Destrucción Mutua Asegurada) la humanidad dispone del armamento necesario para provocar un suicidio colectivo, entendida esta fórmula como la manera de garantizar la supervivencia de la especie. Algo relativamente parecido entiende Bauman que es el deber de los sociólogos: anunciar las catástrofes a las que la humanidad puede verse abocada, con la esperanza de que esta tome medidas para evitar esos desastres.

Por su parte, Slavoj Žižek parte de la idea de que la forma ideológica ideal para el desarrollo del capitalismo global es el multiculturalismo, pues trata todas y cada una de las culturas locales del modo en que el colonizador suele tratar a sus colonizados, cuyas costumbres hay que conocer y respetar. De la misma manera que el capitalismo global supone la paradoja de la colonización sin Estado-Nación colonizador, el multiculturalismo es una forma discreta de racismo, un racismo que mantiene las distancias haciendo como que respeta la identidad del Otro. El respeto multicultural por la especificidad del Otro no es más que la afirmación de la propia superioridad.

El problema del multiculturalismo imperante reside en que proporciona la forma –la coexistencia híbrida de distintos mundos de la vida cultural– que su opuesto –el capitalismo en cuanto sistema mundial global– asume para manifestarse. De ello se deriva que el multiculturalismo se vea convertido en la demostración de la homogeneización sin precedentes en el mundo actual. Un mundo en el que ya no es posible pensar en un horizonte futuro sin capitalismo, de algún modo se ha aceptado globalmente la idea de que el capitalismo ha venido para quedarse. De esto se deriva una despolitización que afecta especialmente a la economía y acarrea efectos en la política, para pasar a centrarse en una batalla cultural por el reconocimiento de las identidades marginales y por la tolerancia con las diferencias. Esa multicultural y postmoderna “política igualitaria” pretende la coexistencia en tolerancia de grupos con estilos de vida “híbridos” y en constante transformación, que se dividen a su vez en infinitos subgrupos (mujeres hispanas, homosexuales negros, varones blancos enfermos de SIDA, madres lesbianas...). Esta continua aparición

de grupos y subgrupos y su correspondiente reivindicación es, según el autor, sólo posible y pensable en el marco de la globalización capitalista y es precisamente así como la globalización capitalista incide en nuestro sentimiento de pertenencia étnica o comunitaria: el único vínculo que une a todos esos grupos es el vínculo del capital, siempre dispuesto a satisfacer las demandas específicas de cada grupo o subgrupo (turismo gay, música hispana, ...), esa es la base que justifica su “tolerancia”.

A pesar del rechazo que despiertan el estadounidense Buchanan, el francés Le Pen o el austriaco Haider –recientemente fallecido-, se percibe cierto alivio ante la presencia de estos personajes, pues al menos introducen un elemento de tensión en la aséptica gestión postpolítica de los asuntos públicos, generando un renacer de la auténtica pasión política por la división y el enfrentamiento, aunque sea mediante planteamientos deplorables.

Entre los temas que aborda Zizek en su defensa de la intolerancia⁵, dedica una especial atención a la recientemente popularizada teoría de la sociedad del riesgo. Entre los riesgos mencionados en esta teoría se encuentra el calentamiento global, la capa de ozono, la enfermedad de las vacas locas, el peligro de la energía nuclear o los efectos imprevisibles de la genética aplicada a la agricultura. Riesgos que son considerados de baja probabilidad pero que de producirse efectivamente tendrían consecuencias desastrosas. De este nuevo perfil de peligros que acecha el tiempo global se desprende que nuestro *modus vivendi* estaría acosado por unas amenazas nuevas que serían riesgos inventados, fabricados, como resultado de la economía humana y sus intervenciones tecnológicas y científicas sobre la naturaleza que trastocan tan profundamente los procesos naturales, que se hace imposible confiar en que sea la propia naturaleza la que reestablezca el equilibrio perdido. Esta combinación de baja probabilidad y extrema gravedad de las consecuencias hace que la estrategia de evitar los extremos resulte ineficaz. El autor considera al respecto que no existe un procedimiento científico objetivo que genere un conocimiento seguro sobre la existencia e incremento de los riesgos, a la vez que pone de manifiesto la acción de organismos gubernamentales especializados

5 ZIZEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Sequitur, Madrid, 2008.

en minusvalorar los peligros, mientras que cada día nos bombardean con nuevos descubrimientos que vienen a trastocar nuestras pequeñas certezas. Pero en nuestra sociedad del riesgo lo verdaderamente radical es lo opuesto a la elección forzada –esa situación en la que soy libre de elegir siempre que elija correctamente, de modo que soy libre únicamente para realizar aquello que me viene impuesto-, ahora la elección es efectivamente “libre” y, justo por eso, resulta más frustrante ya que constantemente nos vemos forzados a tomar decisiones sobre asuntos que incidirán fatalmente en nuestra vida, sin disponer del conocimiento necesario.

Zizek establece un interesante paralelismo entre las formas de relación interpasivas que se establecen con un *tamagochi*, sin que nuestra actividad de mediación con este elemento produzca alteración alguna en el orden real, y la supuesta repolitización de la sociedad civil defendida por los partidarios de las “políticas identitarias”. En ambos casos se produce un estado de permanente actividad que garantiza que “lo que de verdad importa” no sea molestado y siga inmutable.

Las viejas formas del poder totalitario son ya escasas, pues no son en realidad necesarias para detentar el poder absoluto sobre la población. La sociedad de consumo ha sabido ocupar los espacios de control social mediante la aplicación de un modelo de poder asociado a la idea de un estado benefactor, que se extiende de una forma cautivadora y dúctil sobre el espectro global de la vida de las personas, contando con su consentimiento implícito y a veces con su explícito entusiasmo. Estos poderes son denominados por Raúl Eguizábal⁶ como poderes sentimentales, contra los que considera que no existe demasiado margen para la rebelión o, en todo caso, un margen menor que el que podría darse contra los poderes tradicionales, más rígidos y obvios. Quizás la pérdida de la libertad y de las utopías sea el precio a pagar para lograr la engañosa sensación de perpetuo bienestar al que aspiraban nuestras sociedades. Pero, ¿cómo explicar a la ciudadanía que esas renunciadas han de mantenerse a cambio de un estado de malestar?

6 EGUIZÁBAL, Raúl. *El estado del malestar. Capitalismo tecnológico y poder sentimental*. Península, Barcelona, 2011.

La clase política, salvo escasas excepciones, ha perdido toda posibilidad de liderazgo y se muestra en una posición muy por debajo de sus ciudadanos, más interesada en ocupar la programación de los medios de comunicación, con sus declaraciones elaboradas para cubrir titulares, que en resolver los asuntos públicos y sus corruptelas internas. Eguizábal pone de manifiesto que es imposible resolver los problemas del futuro con soluciones del pasado, del mismo modo que quien no comprende bien el presente y se mantiene anclado en posiciones pretéritas no podrá dar solución a la crisis.

Mientras que las formas de la cultura de masas han sido diseñadas desde arriba, la cultura popular o folclórica era creada desde abajo, desde el pueblo llano. Con la Revolución Industrial la clase trabajadora fue desarraigada y desposeída de la cultura tradicional, quedando en una situación de vulnerabilidad y a disposición para asumir los nuevos contenidos culturales difundidos a través de los medios de comunicación de masas, el cine, la fotografía, la radio, la televisión, los videojuegos e Internet. Podría parecer que se trata sólo de nuevas formas de divulgación y de nuevos contenidos acordes a los tiempos, pero lo cierto es que esas formas y esos contenidos son una parte fundamental para el control social que conduce y determina los estilos de vida de la población. Lo complejo se esconde detrás de las formas simples y, ante la falta de señales de peligro, al individuo no se le activan los resortes naturales de alarma y autodefensa. Un ejemplo claro de la tranquilidad que el sistema transmite se da en el abandono de autoridad que los padres realizan entregando sus hijos a la televisión, confiando en ella la creación de referentes y modelos a imitar y delegando su corresponsabilidad en el sistema educativo. Inevitablemente esa cesión de responsabilidades en favor de la publicidad y los *media* comporta una renuncia en la configuración de los afectos y las emociones, que son tratadas como una mercancía más puesta a disposición de los consumidores y los usuarios. Según cita el autor, el fundador de Revlon afirmaba que “En la fábrica producimos cosméticos, en las tiendas vendemos esperanza”.

No parece que en la gran crisis, entre sus enormes incertidumbres y posibilidades, se valore la posibilidad de la desaparición del capitalismo, sino más bien la transformación del capitalismo de consumo en un capitalismo tecnológico. Raúl Eguizábal analiza los procesos que han

llevado a nuestra sociedad al momento presente, tras las sucesivas situaciones de abandono que la ciudadanía ha venido practicando en los distintos ámbitos de poder, tanto en lo que se refiere a la pérdida de autonomía personal como a la tolerancia con el modelo económico y político. Según sus propias palabras, “la tragedia de la crisis no son los desempleados, el cierre de las empresas, las colas en los centros de ayuda social, con toda la carga funesta que ello pueda tener; la tragedia es que la crisis se supere y se haya perdido otra vez una oportunidad real de cambio. Entonces volverán los traficantes de ilusión, los mercachifles de esperanza, para vendernos sus baratijas sentimentales”.

El sistema capitalista se ha caracterizado por implantar mundialmente un modelo económico basado en el desarrollismo, la producción infinita y el consumo desaforado, sólo que el planeta cuenta con recursos limitados. Esa filosofía del “compre hoy y pague mañana”, que se ha convertido en la forma de vida imperante de nuestra sociedad –tanto en lo micro como en lo macroeconómico- está marcada por una acentuada irresponsabilidad. Lo que importa son los beneficios inmediatos, la cuenta de resultados al cierre de cada ejercicio, el lucro como justificación de los medios empleados y de sus efectos.

La explotación y transformación de los recursos naturales en dinero se hace a costa de provocar grandes desigualdades entre regiones, con métodos imperialistas, socavando las reservas naturales que habrían de servir para las futuras generaciones. Frente a esta dinámica de crecimiento exponencial que ha marcado las últimas décadas, se ha iniciado en Europa un movimiento que cuestiona las bondades de este sistema y que encuentra su base en el concepto de “decrecimiento”, acuñado por Nicholas Georgescu-Roegen en la década de los setenta. Entre los autores que han popularizado este nuevo movimiento de “objetores del crecimiento” se encuentra Serge Latouche, con títulos publicados en castellano como: *Sobrevivir al desarrollo* (Icaria, 2007), *La apuesta por el decrecimiento. ¿Cómo salir del imaginario dominante?* (Icaria, 2008), *Decrecimiento y posdesarrollo. El pensamiento creativo contra la economía del absurdo* (El Viejo Topo, 2009) o *Pequeño tratado del decrecimiento sereno* (Icaria, 2009).

El decrecimiento es un posicionamiento de orden político con implicaciones teóricas, una palabra contundente que busca romper

el lenguaje estereotipado de los adictos al productivismo. No se trata de promocionar el decrecimiento por el decrecimiento, que sería tan absurdo como la posición dominante que preconiza el crecimiento por el crecimiento. El objetivo principal que se persigue a través de la consigna del decrecimiento es señalar la necesidad de renunciar al crecimiento ilimitado, cuyo motor no es otro que la búsqueda del beneficio de quienes detentan el capital, con consecuencias desastrosas para el entorno y para la humanidad. En el actual contexto la sociedad se ha convertido en un mero instrumento o medio de la mecánica productiva, en el que el propio ser humano se transforma en un desperdicio del sistema, que no sólo lo inutiliza sino que además lo ignora. El desarrollo ha sacrificado tanto a la población como su bienestar concreto y local, se ha focalizado el interés en una buena tenencia abstracta, desterritorializada, de la que sólo obtienen provecho los empresarios del desarrollo (las firmas multinacionales, los dirigentes políticos, los tecnócratas y las mafias).

El crecimiento es un asunto rentable bajo la condición de que el peso y el precio recaigan en la naturaleza, en las generaciones futuras, en la salud de los consumidores, en las condiciones de trabajo de los asalariados y, en mayor proporción, en los países del Sur. En los años 1960, los profesores de economía y los tecnócratas especulaban satisfechos acerca de los círculos virtuosos del crecimiento. A esta época, calificada como los “Treinta gloriosos”, sucedió otro período calificado por los economistas críticos como los “Treinta dolorosos”. Esos círculos presuntamente virtuosos del crecimiento han provocado algunas de las principales amenazas del presente, entre ellas el desorden climático.

Carlos Taibo⁷ da algunas claves que sirven para resumir lo que el proyecto del decrecimiento nos plantea. Por citar algunas, menciona que somos víctimas de un mito inconsciente que nos sugiere que el crecimiento económico es una fuente de cohesión social que permite fortalecer los servicios públicos y reduce sensiblemente la desigualdad y el desempleo. La situación actual desmonta por sí sola ese mito. Ciertamente existe una mejora en el estado de quienes antes no podían comer y ahora logran subsistir, pero el hiperconsumo al que se entrega buena parte

7 AA.VV. *Decrecimientos. Sobre lo que hay que cambiar en la vida cotidiana*. Catarata, Madrid, 2010.

de la población de las sociedades opulentas se convierte en una fuente de infelicidad, en contra de las apariencias. Indicadores como el PIB no son un reflejo fiable de los intereses de la sociedad, pues la destrucción de recursos naturales en su transformación económica contabiliza doblemente por lo que supone de riqueza inmediata y de los procesos posteriores para frenar la contaminación. Sin embargo los indicadores oficiales no contabilizan los beneficios derivados de la conservación y buena administración de los recursos existentes. La lógica cortoplacista, marcada por la periodicidad electoral, hace que los responsables políticos no asuman el riesgo de introducir verdaderos elementos de enderezamiento en este proceso fagocitador, mientras la huella ecológica producida evidencia un panorama en el que hacemos uso de capacidades que no podrán estar ya a disposición de las generaciones venideras. El sindicalismo tendrá también que reevaluar su papel en el nuevo estado de las cosas, pues la lógica que ha movido sus acciones en la época anterior tenía como prioridad la conservación y el aumento de los puestos de trabajo, en una actitud cómplice con el desarrollismo que ahora pasa su factura. En las reglas del juego capitalista no encajan las necesidades de reducción que van a ceñir la realidad de lo individual y de lo colectivo, la reformulación debiera ser de raíz. Por más que el decrecimiento no es en sí mismo la solución, sí puede tratarse de un concepto agregado que ha de ponerse en relación a los diversos campos de lo social: la mujer, las migraciones, el medio urbano, el medio rural, la educación, la salud, el transporte, el ocio y los medios de comunicación, entre otros.

El periodista Paolo Cacciari⁸ profundiza en la necesidad de la transformación de las estructuras políticas de la sociedad para lograr, partiendo de la actual situación de crisis, una salida no violenta del capitalismo y una refundación de los modos de relación humanos, liberados de los yugos del poder y del monopolio de los partidos políticos, que se resume en un sarcástico aforismo de Paul Valéry, empleado por el autor: “la política es el arte de impedir a la gente inmiscuirse en sus propios asuntos”. Pues la política en manos de profesionales sustrae la esfera pública a los ciudadanos. Para Cacciari en un contexto político no violento y económico no vinculado al crecimiento, la regulación social del poder será libre y

8 CACCIARI, Paolo. *Decrecimiento o barbarie. Para una salida no violenta del capitalismo*. Icaria, Barcelona, 2010.

compartida, por lo que entiende que ha llegado el momento de regenerar y de volver a valorar la política, reapropiándose, rescatándola de las instituciones estatales que la tienen secuestrada, para volver a hacerla pública. “Se trata de practicar formas de deserción masiva de modelos de conducta (simbólicos y emocionales, además de prácticos) que no nos pertenecen, destructivos, promovidos por impostores y practicados por manipuladores. Y de buscar un estilo de vida (y un arte de vivir) que se pueda generalizar y compartir a escala planetaria”.

Pensar en límites nos lleva inevitablemente a plantear una realidad cercana al sinsentido; en ella los capitales, mercancías y turistas circulan con facilidad entre territorios mientras que las fronteras se elevan indiscutibles frente a ese otro tipo de desplazamiento humano que da forma a la migración.

El proceso de modernización compulsiva de las áreas desarrolladas ha primado los fines sin valorar las consecuencias de los medios empleados, entendiéndolos como externalidades razonables. La explotación de recursos, territorios y personas, origen del desorden⁹, genera contingentes forzados al desarraigo por la práctica escapista que supone la migración. La producción de ‘residuos humanos’ o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los ‘excedentes’ y ‘superfluos’, es decir, la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos, o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la permanencia), es una consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad. Es un ineludible efecto secundario de la *construcción del orden* (cada orden asigna a ciertas partes de la población existente el papel de ‘fuera de lugar’, ‘no aptas’ o

9 Para finalizar el presente apartado se ha tomado como base la investigación desarrollada en el proyecto *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Fue concebido como un contexto de trabajo en el que sumar la aportación de artistas y autores que desde sus disciplinas investigan los múltiples, y a menudo complejos, aspectos que concurren en los desplazamientos de población, las causas que directa e indirectamente los originan y las consecuencias y situaciones derivadas de los mismos. Creyendo también que las verdaderas dinámicas de renovación tienen su origen en los propósitos impulsados internamente por cada individuo, creyendo en su libertad, no es despreciable la posibilidad de una transformación a partir de la reflexión y el conocimiento, una transformación desde el razonamiento.

‘indeseables’) y del *progreso económico* (incapaz de proceder sin degradar y devaluar los modos de ‘ganarse la vida’ antaño efectivos y que, por consiguiente, no puede sino privar de sustento a quienes ejercen dichas ocupaciones).¹⁰ El actual concepto de progreso se ha edificado sobre la levedad moral y discursiva, construyendo toda una argumentación que justifica la necesidad de adoptar un determinado modelo de desarrollo, sin reparar en los costes ambientales y humanos. El desorden simbólico al que se refiere el título de este artículo alude no sólo a la migración encarnada por millones de personas, en busca de una mejor situación para sus vidas, sino también a la nueva geografía dibujada en todo el planeta como efecto de la obsesión modernizadora que se apoderó de las regiones económicamente dominantes. Una situación que, además de los “daños colaterales” producidos a lo largo y ancho del globo, se revela en la actualidad como un espejismo, un banco de niebla tras el que se oculta un sistema financiero falseado que ha basado sus claves de crecimiento en la pura especulación.

Hasta la primera mitad del siglo XX la diversidad cultural se configuraba casi únicamente dentro de cada sociedad, y las disputas entre etnias, regiones y lenguas iban siendo contenidas casi siempre en estructuras políticas nacionales. La interacción entre cristianos, islámicos y judíos, entre lenguas y costumbres, ocurre ahora a escala transnacional. Los intercambios económicos y mediáticos globales, así como los desplazamientos de muchedumbres, acercan zonas del mundo poco o mal preparadas para encontrarse. Resultados: ciudades grandes y medianas donde se hablan más de 50 lenguas, tráfico ilegal entre países, circuitos de comercio trabados porque el Norte se atrinchera en aduanas económicas y culturales, mientras el Sur es despojado. Las consecuencias más trágicas: guerras “preventivas” entre países, dentro de cada nación, y aun en el interior de las megaciudades. Se militarizan las fronteras y los aeropuertos, los medios de comunicación y los barrios.

Ya no hay un conflicto central en el mundo, como ocurría durante la guerra fría. Las superpotencias militares no controlan el poder económico en un mercado ferozmente competido por las megaempresas

10 BAUMAN, Zygmunt: *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós, Barcelona, 2005.

transnacionales¹¹. Los acuerdos de libre comercio no evitan choques culturales, ni vuelven duraderas las lealtades políticas en el mapa internacional. En la producción cultural, pese a las advertencias sobre la homogeneización, se multiplican los focos de gestión e irradiación. El predominio del inglés en las operaciones comerciales, comunicacionales y académicas es contrariado por el avance del español en Estados Unidos, de lenguas africanas y asiáticas en Europa. Es difícil, en los campos culturales, identificar una metrópoli hegemónica y organizadora, como lo fueron París, Londres o Nueva York en el pasado. Los Ángeles y Miami concentran un enorme poder audiovisual, pero algunas de sus empresas más fuertes ostentan nombres japoneses, y su capital, como su personal, procede de distintos continentes; además, el 90% de los dibujos animados para televisión se hacen en Asia (China, Vietnam, Filipinas), incluidos Los Simpson y Las Tortugas Ninja.

Las llamadas teorías transnacionalistas han efectuado importantes aportaciones a este respecto. El transnacionalismo es una consecuencia de las prácticas translocales que la globalización y el desarrollo de los medios de comunicación potencian. Se concibe como el proceso social en el que los inmigrantes operan en campos sociales que traspasan las fronteras geográficas, políticas y culturales¹². De este modo, se forman comunidades transnacionales que se extienden y consolidan más allá y más acá de las fronteras nacionales. Los inmigrantes pasan a ser denominados *transmigrantes*, dado que su vida cotidiana depende de múltiples y constantes conexiones entre las fronteras, y su identidad se consolida en relación con más de un Estado nación. En este sentido, no se trata tanto de que los Estados nación se encuentren en crisis por su falta de control sobre unas economías dependientes de los flujos globales de circulación de capital y riqueza, los recortes del Estado social y el déficit de legitimación del que adolecen las democracias contemporáneas, cuanto del hecho de que cuando las nociones de espacio y tiempo cambian, también debe ser repensado el concepto de Estado nación

11 GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Desórdenes: chatarra e informalidad". En: Pérez Pont, José Luis (Ed.). *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

12 PASTOR, Marina. "Love-letter-for-you.txt.vbs". Op. cit. Págs. 287-294.

yendo un paso más allá de la geografía, en la medida en que ésta no se encuentra articulada sólo de un modo organizado territorialmente, sino también como un fenómeno transterritorial y translocal.

El impulso que ha cobrado el proceso de globalización en las últimas décadas constituye una de las tendencias que con más fuerza caracterizan la situación internacional. La densidad de intercambios y comunicaciones internacionales se ha acrecentado, elevando el grado de interdependencia entre países y mercados por encima de las fronteras nacionales. Semejante tendencia de cambio se ha producido en un entorno de creciente desigualdad y sin que se haya construido el marco normativo y de coordinación a escala internacional necesario para gobernar las nuevas interdependencias. Como consecuencia, se han acentuado los riesgos del proceso, especialmente para quienes se integran en él de una forma más frágil o vulnerable. Dejado a su propia tendencia, existe el riesgo manifiesto de que la globalización termine por acentuar los procesos de exclusión, afectando severamente las condiciones de gobernabilidad del sistema internacional.

Es difícil caracterizar de un modo inequívoco el proceso de globalización en curso. ¿El anglicismo *globalización* significa algo más que los términos más habituales de *internacionalización* y *mundialización*? Con respecto a la primera alternativa —internacionalización— parece que la globalización alude a relaciones entre países y agentes más intensas y homogeneizadoras, no sólo más allá de las fronteras nacionales, sino también por encima de las instituciones —Estados y culturas— sobre las que se constituyen semejantes fronteras. Por su parte, frente a la mundialización, cuyo significado parece circunscribirse a una dimensión geográfica, el término *globalización* pone de manifiesto el punto de vista del mundo como sistema, como totalidad a organizar. Desde esta perspectiva, la globalización se presenta como algo más que el simple incremento de los flujos comerciales, financieros o comunicacionales entre países, algo más que la creciente porosidad de las fronteras nacionales o que la uniforme proyección publicitaria de imágenes y marcas de presencia planetaria. Más bien pareciera aludirse a un nuevo estadio del sistema mundial caracterizado por la dislocación de las economías y los Estados nacionales y su recomposición sobre bases mundiales según las necesidades que impone el mercado.

El proceso de globalización ha venido acompañado de una revalorización

doctrinal de las capacidades del mercado como instrumento eficiente de asignación y coordinación social. Desde un cuestionado neoliberalismo se proclaman las virtudes asociadas al predominio del mercado que la globalización comporta; y se confía en que la existencia de un único mercado planetario —a tal aspira la ideología *globalista*— termine por incrementar los niveles de eficiencia y bienestar de la comunidad internacional, haciendo que los frutos alcancen finalmente a todos. Ahora bien, ¿hay fundamento para semejante confianza?¹³ Los estudios históricos ponen en evidencia, de una manera inequívoca, la senda de progreso material que acompaña al proceso de consolidación de la economía de mercado: un proceso que se prolonga desde comienzos del XIX y se acelera en el tramo temporal inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, entre 1950 y 1973, en la llamada *edad de oro* del crecimiento capitalista. Pero, esa misma evidencia histórica confirma también el crecimiento de los niveles de desigualdad a escala agregada en el seno del planeta, que en el momento presente ha de ser seriamente repensada, ya que la propia ficción de la abundancia ha quedado en evidencia ante la quiebra del sistema financiero internacional.

Una de las manifestaciones más lacerantes de la desigualdad —de hecho, la manifestación más extrema— es la pobreza existente en el mundo. Se entiende por *pobreza* ese estado de especial vulnerabilidad que afecta a un determinado colectivo de personas y que se manifiesta en carencias en muy diversos ámbitos relacionados con los ingresos, con la capacidad de acceso a los servicios básicos, con los grados de autonomía de las personas, con el respeto a su dignidad y autoestima y con la posibilidad que tienen para participar en los procesos de decisión colectiva de todo aquello que les afecta. Dada la dificultad para integrar en una medición sintética todo ese conjunto de dimensiones, los estudios internacionales (inspirados por el Banco Mundial) suelen limitar la medición de la pobreza a un único factor, relacionado con la capacidad de ingreso (o gasto) de los hogares.

Las migraciones se han convertido en uno de los elementos más característicos del mundo cada vez más globalizado en el que vivimos. Impulsadas éstas en buen grado por la globalización, y aceleradoras a

13 ALONSO RODRÍGUEZ, José Antonio. "Globalización, pobreza y gobernabilidad internacional". Op. cit. Págs. 37-47.

su vez de la misma configuración del mundo como una gran sociedad (la movilidad creciente de las personas ayuda a tejer numerosas redes y a multiplicar los vínculos entre unas y otras sociedades), las migraciones son uno de los fenómenos que otorgan un mayor dinamismo e introducen factores fundamentales de cambio en el mundo actual. Sin embargo, a pesar de la importancia adquirida por el fenómeno, no hay ahora muchas más personas que vivan fuera de su lugar de nacimiento que a principios del siglo pasado, en proporción con el volumen de población mundial en una y otra fecha. De hecho, Naciones Unidas cuantifica en unos 200 millones el número de inmigrantes en el mundo, lo que en realidad no sería una cifra muy elevada en relación con los seis mil millones de personas que pueblan actualmente el planeta (tres inmigrantes por cada cien habitantes).

La cuestión es que puede que ahora haya más personas que realicen desplazamientos múltiples entre lugares más alejados, lo que contribuiría a incrementar la percepción de movilidad¹⁴. No obstante, no todas las personas que se desplazan lo hacen por los mismos motivos ni en las mismas circunstancias, y muchos de los desplazamientos propiciados por la misma globalización no deberían ser considerados propiamente como migraciones. Es el caso del personal de los organismos internacionales o de los ejecutivos de las empresas multinacionales, para quienes la movilidad forma parte de su trabajo, pero no se desplazan para buscarlo. De manera que cuando hablamos de inmigrantes seguimos refiriéndonos especialmente a personas que venden su mano de obra en el mercado mundial presionadas por múltiples dificultades.

Las principales corrientes migratorias del pasado reflejan un mundo caracterizado por el protagonismo europeo, tanto en lo geopolítico como en lo económico y tecnológico. El marco en el que se reanuda tras el paréntesis de las dos guerras mundiales del siglo xx es bien distinto y en él destaca la formación de una brecha cada vez mayor entre un pequeño grupo de países capitalistas ricos, tecnológicamente avanzados, militarmente poderosos y con poblaciones estabilizadas —europeos o de origen europeo además de Japón— y el resto del mundo. Hoy, iniciado ya el siglo xxi, las migraciones se consideran

14 LACOMBA, Joan. “¿Son las migraciones un factor de desarrollo?” Op. cit. Págs. 99-104.

parte integrante de la mundialización, entendida como una ampliación, profundización y aceleración de la interconexión mundial en todos los aspectos de la vida social contemporánea¹⁵. Un rasgo de las actuales migraciones internacionales y de los movimientos espaciales en general es la diversidad de quienes llegan a un país distinto al suyo: estudiantes, trabajadores, refugiados, solicitantes de asilo, trabajadores temporales, familiares de quienes llegaron antes, profesionales cualificados. A ellos se unen quienes vuelven después de un periodo más o menos largo de ausencia. El carácter de la estancia —temporal o definitivo, estacional o periódico, legal o ilegal— diversifica más si cabe la tipología. Destaca también la feminización de la emigración (el hecho de que el 50% de los emigrantes sean mujeres) y el aumento alarmante de los menores que emigran solos.

Pero, al mismo tiempo que se confirma ese hecho definitorio de nuestra situación, no es difícil constatar que las respuestas jurídicas y políticas con las que tratamos de dar respuesta a los movimientos migratorios están muy lejos de adecuarse a la entidad del desafío¹⁶. Refugiados, asilados y emigrantes encuentran cada vez más barreras y más obstáculos jurídicos frente a su proyecto de desplazarse, de abandonar su país en busca de mejores condiciones de vida, un proyecto que las más de las veces responde a la necesidad, si no simplemente a un destino que parece fatal. Y, una vez llegados a los países de destino (por no hablar de la odisea en los países de tránsito), experimentan en buena medida la respuesta de la discriminación y la exclusión: la negación o, al menos, el regateo de sus derechos, incluso de derechos fundamentales. Las dificultades para la integración son constantes que afectan a un porcentaje importante de los inmigrantes y que llegan a alcanzar a sus descendientes, incluso pasadas varias generaciones.

El núcleo conceptual del derecho reconocido en el artículo 13 de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, como asegura el Tribunal Constitucional español, no permite sostener la existencia *tout court* del derecho de libre circulación. No se reconoce el *ius migrandi*,

15 ESCALONA ORCAO, Ana Isabel. “Las dinámicas migratorias: breve panorámica”. Op. cit. Págs. 49-57.

16 DE LUCAS MARTÍN, Javier. “El desorden en movimiento”. Op. cit. Págs. 25-36.

cuyo contenido es más amplio que el mero derecho a salir y regresar del propio Estado. Sólo consagra como derecho universal el derecho a salir del propio Estado y a regresar a ese mismo Estado. No hay derecho a asentarse en el Estado que uno elija libremente, porque se reconoce que es competencia soberana de cada Estado establecer las condiciones para ese asentamiento. En consecuencia, no existe el derecho a ser inmigrante: sólo el derecho a emigrar y, por así decirlo, a “situarse en órbita”, a permanecer en espera, en *standby*, o, para ser más riguroso, a solicitar la entrada y asentamiento en su caso en un tercer Estado. No hay tal derecho humano —universal— a inmigrar. Es una libertad que no existe, porque la inmigración es un privilegio al alcance de algunos, o una necesidad, un imperativo forzoso para los más. Privilegio o imperativo vital, es decir, en ningún caso derecho. Lo que indica que, para hablar de derecho, habría que poner los medios para garantizar que el derecho a emigrar e inmigrar no sea una opción libre reservada a unos pocos, los ricos y famosos, es decir, un privilegio.

Esto encierra una considerable contradicción con el principio que está en la base del estándar internacional de los derechos humanos, de la Declaración de 1948, los Pactos de 1966 y también del Convenio de 1990. No podemos mantener que nuestro punto de partida es el respeto de los derechos humanos elementales e ignorar al mismo tiempo que, precisamente si se quiere ser coherente con la concepción liberal que está en el origen de la doctrina de los derechos humanos, el derecho de autonomía personal, de elección del propio plan de vida, el derecho a decidir sobre uno mismo por sí mismo, es el postulado del que emanan todos los demás derechos. Y parece evidente que un primer corolario de ese derecho es el de desplazarse libremente en aras de realizar el propio proyecto personal. Un derecho de libre circulación que remite a otros tres: en primer lugar, derecho a no emigrar, a no salir si no se quiere; en segundo término, derecho a emigrar, a salir cuando se quiera; y en tercero, derecho a inmigrar, a asentarse en otro país.

Por otro lado, en base al mito del relativismo cultural, los Estados de acogida deben respetar los hábitos y costumbres de los inmigrantes como si fueran intocables; deben respetarlos incluso aunque atenten directamente contra los derechos humanos. Estamos ante un mito que parte de la europeidad de los derechos humanos, también llamada

occidentalidad. En él se afirma que como tales derechos son valores europeos, por tanto sólo los europeos están obligados a respetarlos; imponerlos a otros habitantes del planeta significaría continuar con el imperialismo y la colonización cultural del pasado¹⁷. Este mito es defendido por las élites sociales, culturales o religiosas de los inmigrantes y también por algunas corrientes de la izquierda europea, que mantiene una permanente mala conciencia por la colonización. Nos hallamos ante una invocación del mito de las raíces, pero ahora no pegadas a un territorio concreto sino a elementos culturales o religiosos; por eso puede hablarse aquí del mito de las raíces trasplantadas. Pero el mito quiebra indudablemente desde la perspectiva de los derechos humanos; éstos nos señalan que el respeto a las culturas, a las costumbres, a las tradiciones, sólo puede exigirse si las mencionadas culturas, costumbres o tradiciones respetan los derechos humanos de todos. Pensemos en una cultura que discrimina a las personas (por su sexo o su origen social) o que permite mutilaciones o que justifica la tortura y los tratos inhumanos o degradantes; desde luego no puede ser respetada por muy milenaria que sea, ya que viola derechos que son universales, indivisibles, interdependientes e inalienables. El conocido ejemplo del libro del imán de Marbella, que aconseja pegar a la mujer y cómo hacerlo para que no le queden marcas visibles, no admite justificación en ningún caso.

El proceso de socialización para la construcción de la identidad cultural de los niños y adolescentes está cambiando como consecuencia de su inserción en sociedades multiculturales. Todas las personas están expuestas a múltiples influencias culturales. Si bien nacemos en un nicho cultural que nos va modelando poderosamente, la identidad se va construyendo dinámicamente a lo largo de toda nuestra existencia incorporando nuevos aportes culturales o posicionándose negativamente ante otros. Ayudar a construir la identidad cultural desde parámetros interculturales supone reconocer las posibilidades y límites de la propia cultura, descubrir, con un talante positivo y abierto, las riquezas y sombras de las otras culturas, siendo capaz de intercambios creativos en un clima de libertad y, al mismo tiempo, como ya hemos señalado, luchar contra los estereotipos, prejuicios y discriminaciones que todas las personas tenemos, consciente o inconscientemente, ante grupos

17 CHUECA SANCHO, Ángel G. "Migrantes en España: entre mitos y derechos". Op. cit. Págs. 93-98.

culturales diferentes¹⁸. La elaboración de programas educativos que facilitan el desarrollo de la identidad desde ese enfoque intercultural, se constituye sin duda en una de las tareas prioritarias en educación.

De manera especial, hay que atender el componente afectivo de la identidad y la habilidad para cambiar de las personas, sin perder su sentido de identidad, adecuándose a los diferentes contextos. En cuanto a la formación de las identidades colectivas, se perfila la necesidad de construirlas desde modelos, no tanto basados en la herencia cultural cuanto planteados desde un enfoque más universalista que supere dos tipos de peligros: el de la hegemonía y el de la uniformidad. Identidades que se conciban más como un proyecto a construir entre todos que como algo dado que hay que defender desde posturas excluyentes y no inclusivas. Este es un reto importante que sorprende por la actualidad y dificultad de su práctica, en un mundo que parece encontrarse en la era de la globalización. Para ello, debemos avanzar en la comprensión de lo que supone la construcción hoy día de las identidades cívicas y culturales así como su necesaria articulación. La cultura global pasa a ser el mecanismo de mecanismos para desintegrar y desestructurar no sólo la diversidad simbólica y creativa, sino también los tres niveles de cultura que quedan convertidos en uno solo: la ideología socioeconómica de los grupos de poder.

18 BARTOLOMÉ PINA, Margarita. "Educar en sociedades multiculturales. Entre la incertidumbre y la esperanza". Op. cit. Págs. 195-204.

1.2 ¿Tu relato? ¿Mi relato? Su relato

¿El frío provoca resfriados? ¿La vitamina C los previene? ¿La vida sexual regular acorta la vida (como se pensaba antes) o la alarga (como algunos piensan ahora) o no influye en la esperanza de vida? ¿Y practicar deporte de forma regular? ¿Por qué algunas personas son de mentalidad abierta, o genios, o insomnes? Para Anthony Weston todas estas son preguntas acerca de causas y sus efectos: sobre qué causa qué. Son preguntas vitales. Los efectos positivos que deseamos potenciar; los efectos negativos que deseamos prevenir. A veces necesitamos averiguar qué o quién es la causa de algo con el fin de felicitarle o culparle. Y a veces lo hacemos tan sólo para comprender mejor el mundo.

El ser humano sigue recurriendo a la práctica artística como modo de expresión, búsqueda y comunicación con los de su especie, pero en el tiempo presente son múltiples los modos, formas y medios que el arte adopta como propios para lograr sus fines. Ahora conviven, como nunca antes, expresiones artísticas basadas en la tradición del óleo y la piedra con otras que directamente no aspiran a cobrar forma física, la diversidad de tipologías indica lo basto del perfil y la abundancia de creadores. Ya (casi) todos somos, o podemos ser, artistas. Puede que esa abundancia, y

la posibilidad de copiar nosotros mismos las obras maestras de la historia de la pintura siguiendo un sencillo curso de pintura comprado en el quiosco de la esquina, haya hecho que una parte importante de la población no aprecie tantas creaciones contemporáneas que no entiende. Algunos artistas pretenden con su trabajo increpar, molestar e incluso aburrir al espectador. No debería extrañarnos. Son tantas las vías a través de las que el mercado desea seducirnos, atraernos y excitarnos que, quizás, se haga necesario un tratamiento de choque para sacarnos del sopor. La crisis económica parecía que podría ser una aliada a los discursos que cuestionan el sistema que tan firmemente ha modelado a la sociedad. De momento ese sistema no es lo suficientemente cuestionado, como resultado del buen trabajo realizado sobre las mentes, las emociones y las aspiraciones vitales de la masa global. El capitalismo de ficción ha realizado una verdadera obra de arte, una creación con mayúsculas, y la materia prima somos cada uno de nosotros.

El relato se ha revelado como un poderoso instrumento de control. No se trata sólo de contar historias al público, ocultando la realidad con un velo de ficciones engañosas, sino también de compartir un conjunto de creencias capaces de suscitar la adhesión o de orientar los flujos de emociones, creando un mito colectivo constrictivo. Esa herramienta de recreación de realidades y construcción de pseudoverdad la emplean por igual los gobiernos, las grandes corporaciones, los medios de comunicación o los partidos políticos. Su determinación persigue siempre objetivos finalistas dirigidos a influir en los ciudadanos, los consumidores, los empleados, la audiencia y los electores, respectivamente, haciéndolos partícipes de la trama creada. La cooperación entre Hollywood y el Pentágono no es nueva. A nadie escapa la magnitud del impacto visual sobre la población, ni su repercusión global por medio de las tecnologías de la comunicación, como tampoco la capacidad de las imágenes para confeccionar relatos que influyen en la opinión pública. Seguramente debemos empezar a pensar en el hecho de que, en realidad, nunca hemos visto imágenes sino su puesta en forma, su utilización, su participación en un punto de vista, que no era necesariamente el de su autor.

El éxito del enfoque narrativo se manifestó por primera vez en el campo de las ciencias humanas, que se bautizó en 1995 como “*the narrativist turn*”, un giro narrativo que posteriormente llegó a las ciencias sociales. Indica

Christian Salmon¹⁹ que ya en los años ochenta, el economista Deirdre N. McCloskey defendía la idea de que la economía es esencialmente una disciplina narrativa. Y el físico Steven Weinberg sugería que los relatos convincentes permiten orientar millones de dólares hacia la investigación. “El derecho vive del relato”, afirmaba Jerome Brunner; y el profesor de derecho Anthony G. Ámsterdam observaba que “la presentación narrativa de los acontecimientos invade los dictados de sentencia”. Desde la mitad de la década de los noventa el *storytelling* se ha revelado como una técnica de comunicación, de control y de poder. Una época que coincide con el desarrollo de *Internet* y los avances de las nuevas técnicas de información y de comunicación. Desde ese momento el *storytelling* se convirtió en la herramienta capaz de llevar a buen puerto una negociación comercial o hacer que facciones rivales firmen un tratado de paz, para lanzar un nuevo producto o hacer que un colectivo laboral acepte un cambio importante, incluido su propio despido, para diseñar un videojuego o curar los traumas de guerra de los soldados... vamos, la panacea. Constituye una respuesta a la crisis de sentido en las organizaciones y un factor de propaganda, un mecanismo de inmersión y el instrumento para hacer perfiles de individuos, una técnica de visualización de la información y un arma temible de desinformación...

61

En la actualidad el individuo se encuentra ante el consumo como única relación con el mundo. A las marcas se le atribuye los poderes que antaño se buscaba en los mitos o en las drogas, hoy son Nike o Adidas, ahora las zapatillas deportivas desafían la ley de la gravedad. Las marcas son consideradas como los vectores de un universo, abren el camino a un relato ficticio, un mundo puesto en escena y desarrollado por las agencias de “marketing experimental”, cuya ambición no es ya responder a necesidades, ni siquiera crearlas, sino hacer converger visiones del mundo.

Salmon mantiene que el relato estructurante es el que se ha roto por la apología del cambio permanente. La nueva empresa posfordista rompe las reglas de unidad de tiempo y lugar que reinaban en la empresa fordista y dispersan al asalariado. El nuevo capitalismo se ha convertido en un

19 SALMON, Christian. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Península, Barcelona, 2008.

sistema más neutro, menos prometedor social y psicológicamente que el de hace un siglo. Se podría hablar de una sincronización espaciotemporal que aseguraba para los asalariados la percepción de cierta continuidad temporal que estructuraba el trabajo y la vida, favoreciendo un sentimiento de pertenencia a la cultura de la empresa que reforzaba el modelo estable de sincronización productiva, como unidad de tiempo y lugar. La deconstrucción de la identidad espaciotemporal de la empresa conlleva una borrosidad de las coordenadas del trabajo que anuncia el fin de las movilizaciones.

A partir de 1995, esa desmovilización, lejos de poner en cuestión el cambio y la flexibilidad laboral, genera una escalada de propuestas que pretenden provocar una “removilización” emocional, una recuperación del compromiso. El *storytelling* no trata sólo de contar historias a los asalariados, de ocultar la realidad con un velo de ficciones engañosas, sino también de compartir un conjunto de creencias capaces de suscitar la adhesión o de orientar los flujos de emociones; es decir, de crear un mito colectivo constructivo. La potencia del neocapitalismo –y su violencia simbólica- ya no reside, como era el caso desde la revolución industrial, sólo en la sincronización del capital y del trabajo, consiste en crear ficciones movilizadoras, en comprometer a todas las partes implicadas: asalariados y clientes, manager y accionistas, en unos guiones premeditados. En lugar de las cadenas de montaje, engranajes narrativos. Mejor que el control y la disciplina, compartir supuestamente una historia colectiva. El *storytelling management* puede definirse como el conjunto de las técnicas que organizan esta nueva prolijidad productiva, que sustituye al silencio de los talleres y las fábricas: el neocapitalismo ya no pretende solamente acumular riquezas materiales, sino saturar, dentro y fuera de la empresa, los campos de producción y de intercambio simbólicos.

Christian Salmon considera que el caos de los saberes fragmentados ha favorecido el “giro narrativo” de la comunicación política y la llegada de una nueva era, la era performativa de las democracias, cuyo *modus operandi* es el *storytelling*, único capaz de aprisionar de una vez la dispersión de los intereses y los discursos. Posiblemente nunca antes había sido tan clara la tendencia a considerar la vida política como una narración engañosa que tiene por función sustituir a la asamblea

deliberativa de los ciudadanos por una audiencia cautiva, a la vez que mina una socialización que no tendría ya nada en común más que con series de televisión, autores y actores, para construir así una comunidad virtual y ficcional. Esta hibridación con la realidad es tan fluida y difusa en el propio ritmo de la época que pasa desapercibida, convirtiéndose en la clave de su irresistible éxito.

A ese respecto, Manuel Castells, especialista en desentrañar los códigos de la sociedad contemporánea, tras su trilogía sobre la Era de la Información, abordó en *Comunicación y poder*²⁰ el reto de desentrañar las relaciones de poder desarrolladas a partir del uso extensivo de las tecnologías de la comunicación a nivel masivo, en lo que denomina la autocomunicación de masas.

Por “poder” el autor entiende la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder. El poder se ejerce mediante la coacción –o la posibilidad de ejercerla- y/o mediante la construcción de significado partiendo de los discursos a través de los cuales los actores sociales guían sus acciones. Inevitablemente el empoderamiento de los actores sociales no puede separarse de su empoderamiento contra otros actores sociales. Pero el poder está, en realidad, repartido en todo el ámbito de la acción humana, teniendo por tanto un carácter relacional, sólo que ciertas manifestaciones concentradas de relaciones de poder derivan en modos de dominación, como es el caso del poder institucional.

Una red, como conjunto de nodos interconectados, no es una forma específica de las sociedades del siglo XXI ni de la organización humana, sino que es una estructura común a cualquier tipo de vida, por más que sea significativa su representatividad como base de las relaciones comunicativas en la sociedad digital. Castells afirma que “valor”, en la sociedad red global, es lo que se procesa en cada red dominante en cada momento, en cada lugar, de acuerdo con la jerarquía programada en la red por los que actúan en ella. Esto no supone que el capitalismo haya desaparecido, pues en realidad se encuentra más presente que nunca,

20 CASTELLS, Manuel. *Comunicación y poder*. Alianza, Madrid, 2009

pero no es lo único que sucede. Los que siempre tuvieron el poder lo continúan teniendo, pero con una pequeña piedra en el zapato, pues Internet ha incrementado el poder de aquellos que lo tenían menos.

La cultura del miedo ha conseguido instalarse a través de los medios de comunicación, en especial de la televisión, como ejemplo de manipulación mental de la población, dirigida por ejemplo a legitimar en su momento las acciones bélicas impulsadas por la administración Bush. Otro caso relevante, citado por el autor, en lo que se refiere a la alianza entre comunicación y poder, es el triunfo electoral de Obama en Estados Unidos, mediante la que fue denominada como primera campaña en red. Una campaña electoral en la que no sólo se registraron y votaron nuevos grupos de ciudadanos, sino que éstos participaron activamente en la misma. Facebook, MySpace, You Tube y el correo electrónico fueron las herramientas que canalizaron la estrategia de poder a través de las nuevas formas de comunicación, consiguiendo a su vez engrasar los resortes participativos de una democracia que se había visto aquejada por el incremento del desencanto ciudadano en la política.

La condición que Castells apunta como necesaria es la suma de voluntades individuales, de mentes individuales, para la construcción de redes capaces de influir en la configuración de la mente pública. Una vía es la participación en la producción cultural de los medios de comunicación de masas y el desarrollo de redes independientes de comunicación horizontal, subvirtiendo de este modo las prácticas de la comunicación tradicional. Para poder neutralizar el ejercicio injusto del poder en la sociedad red, es necesario conocer sus diferentes formas de dominio. La desprogramación de las mentes necesitará de un importante ejercicio de contranarración.

1.3 Llámalo ficción

La ficción forma parte de nuestra realidad, en muchos campos de lo cotidiano ya no podemos distinguirla: ha parasitado el mundo y las mentes creando un relato que modifica la verdad. En un tiempo en el que la publicidad ha instaurado un determinado modelo de comunicación visual, la ciudad, el territorio y la identidad del individuo, lógicamente, no han quedado a salvo de la cultura de mercado y consumo que ordena los ritmos de la sociedad. El desarrollo constante de estrategias de comunicación ha contribuido a la proliferación de modos de vida evanescentes, fundamentados en el acontecimiento, que se ha convertido en el eje motor de impactos mediáticos destinados a la construcción pública y privada de la imagen de la realidad. Esa pretensión constante de sublimación artificial tiene consecuencias en la desmembración del espacio público y la construcción de una tipología de cuerpo social inerte. La aparición de un nuevo entorno, que deriva en una escena privada donde la identidad de los individuos se elabora a partir de condicionantes externos, se desprende inputs que informan y subordinan las actitudes y formas de vida de la ciudadanía, así como los valores sobre los que se edifica el desarrollo de la sociedad. Siendo que los metalenguajes de la comunicación fundamentan su acción a partir de persistentes

estímulos radicados en la emoción, se potencian las actitudes impulsivas en detrimento de la reflexión.

Esa ficción cotidiana anida en la relación que se establece entre los modelos urbanos y la evolución en las dinámicas sociales e individuales, así como su influencia en la configuración de una multiforme y reinventada identidad colectiva global. La imagen de lo cotidiano se fundamenta, más que nunca, en una gran ficción que desarrolla su representación en un complejo sistema de escenas enlazadas en el que, de un modo u otro, cada individuo actúa, interpreta, según los parámetros del papel circunstancialmente asignado.

Desde cierto punto de vista, todas las prácticas humanas tienen una dimensión cultural o simbólica, porque, en toda actividad, los seres humanos necesitan utilizar símbolos socialmente disponibles para lograr un determinado fin. En este sentido la cultura es algo así como el código simbólico de la vida social, que desempeña el mismo papel que el programa en un ordenador, que el plano en la construcción de un edificio o la receta en la elaboración de un plato culinario. La cultura como práctica²¹ es el proceso básico por el cual un grupo humano impone un nuevo orden, convencional y artificial, sobre el orden natural. Pero, cuando en la actualidad hablamos de prácticas culturales nos referimos a un tipo específico de prácticas, aquellas que están orientadas a la creación, producción, fabricación, distribución, gestión y consumo de bienes culturales. La sociología contribuye a concebir la cultura como un campo específico de la acción social. Un campo es una esfera de la vida social que ha ido cobrando autonomía a través de la historia en torno a relaciones sociales, intereses y recursos propios, diferentes de los de otros campos. En las sociedades complejas, con división del trabajo, se produce una diferenciación de esferas en las que predomina un tipo de actividades, un tipo de bienes, un tipo de lógica y de significados. De esta manera, se suele distinguir un campo económico, el mercado, que se rige por la ley de la oferta y la demanda, y un campo político donde el Estado ejerce el control de la fuerza y gobierna a la sociedad de acuerdo con la legalidad. Del mismo modo, se puede afirmar que existe

21 GARCÍA FERRANDO, Manuel (coord.). *Pensar nuestra sociedad global*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2005.

un campo cultural. De esta manera, es posible hablar de la cultura como un espacio diferenciado, típico de las sociedades modernas, donde existe una elevada especialización profesional y diferenciación funcional. Se caracteriza porque en el mismo los actores producen primaria y fundamentalmente bienes simbólicos de muy diverso tipo (escriben, diseñan, enseñan, crean arte, valores, imágenes, patrones y reglas de comportamiento, cantan, hacen guiones, etc.).

Se hace inevitable mencionar el estado de ficción, bastante cotidiana, en lo que se refiere a la libertad de expresión y opinión pública inherente a un sistema democrático, provisto constitucionalmente de un desarrollo legislativo garante de las libertades públicas y los derechos fundamentales. Sin duda la falta de madurez democrática y manipulación pública propicia en mayor grado la vida ficcional en ese terreno, a través de la interpretación que del relato de la realidad realizan los dirigentes. La narración de la historia queda en manos del vencedor que, si bien antes se elaboraba mediante los tratados y manuales de historia, como forma restringida de intervención, en el tiempo presente la imagen juega un papel fundamental en esa construcción junto a los medios digitales de comunicación global. La herramienta tecnológica y su comercialización a gran escala en forma de teléfono móvil, acceso general a la red, cámaras fotográficas digitales y, entre otros, medios independientes de comunicación pública exclusivamente digitales, pone contra las cuerdas a quienes mantienen la pretensión de limitar o alterar el relato de los hechos. Cualquier actitud pretendidamente limitadora de las libertades públicas recibe, de inmediato, una respuesta informativa general que magnifica los hechos y les concede una trascendencia que deja en evidencia al censor. La historia se escribe ahora entre todos, es más participativa aunque no siempre más democrática, y las imágenes focalizan el potencial de la narración mundial. Abolidos los límites territoriales, y conscientes de los efectos personales que sobre los individuos de todo el globo tienen las decisiones de poder que se toman desde cualquier estado, se reafirma la idea de aldea global.

La complejidad que esta situación representa se encuentra enfrentada, frecuentemente, al simplismo que se destila de los discursos oficiales y la puerilidad de los gestos simbólicos de algunos mandatarios de las principales potencias, al confeccionar el políptico con el que comunican

al mundo su autoridad: la imagen del dirigente ruso cabalgando con el torso desnudo, la del presidente francés paseando su amor juvenil o el estadounidense y sus aliados fumando un puro con los pies sobre la mesa tras acordar el inicio de una guerra. La imagen del poder es la de la imagen construida, de la ficción, en la que los mandatarios se convierten ante los ojos del público en un sincretismo de zafiedades poco ejemplificantes. Pero cuando a los reporteros gráficos se les permite hacer su trabajo –cada vez más difícil pues los actos públicos se organizan rígidamente– proliferan imágenes capaces de contar los hechos desde la diversidad oportuna de miradas. Una posibilidad manifiestamente molesta para los actores del *reality* público, que es administrada por el *staff* con mayor atención y severidad que cualquier otra función de su competencia en la gestión pública.

Lo que el poder espera de los artistas y creadores de imágenes es que vuelquen su potencial en los artificios del estilo y en las retóricas de la forma, como si fueran seres de otro mundo, ajenos a la pulsión de la realidad e indiferentes a la necesidad de verdad. Ciertamente la globalización ha conseguido desfigurar el rostro de los responsables de la crisis económica mundial, de la contaminación ambiental, de la precarización laboral, del expolio del tercer mundo, de la plaga de miedo endémico que se ha extendido sobre la población del mundo desarrollado... ya no hay responsables ni culpables, pero sí conocemos a las víctimas –que se cuentan por millones.

El terreno en el que operan las relaciones de poder ha cambiado de dos formas principales: se ha construido primordialmente alrededor de la articulación entre lo global y lo local y está organizado principalmente en redes, no en unidades individuales. Puesto que las redes son múltiples, las relaciones de poder son específicas de cada red. Pero hay una forma fundamental de ejercer el poder que es común a todas las redes: la exclusión de la red. También esto es específico de cada red: una persona, un grupo o territorio puede ser excluido de una red pero incluido en otras. Sin embargo, como las redes estratégicas clave son globales, hay una forma de exclusión, y por tanto de poder, que prevalece en un mundo de redes: la inclusión de todo lo valioso en lo global mientras que se excluye lo local devaluado.

Los campos de la publicidad y las relaciones públicas, así como el de la política, hoy día estrechamente relacionado con los anteriores, están repletos de ejemplos de charlatanería²² tan descarados que pueden servir como algunos de los paradigmas más clásicos e indiscutibles de este concepto. Y en esos campos hay artesanos extremadamente diestros que –con ayuda de avanzadas y exigentes técnicas de estudios de mercado, encuestas de opinión y test psicológicos- se dedican sin descanso a lograr que cada una de las palabras e imágenes que producen sea absolutamente correcta.

A mediados del siglo XIX se produjo la invención de la fotografía, convirtiéndose en algo fundamental en el siglo XX como herramienta para intentar representar el mundo, estableciendo una distancia entre la realidad y su representación, pero ahora debemos hablar de imágenes como una parte constitutiva de la sociedad en la que vivimos. La fotografía es el medio más apropiado para congelar un instante y poderlo divulgar, pero con el tiempo y sus diversos usos se ha demostrado que su objetividad era una falacia. Las imágenes tienen la capacidad de enfrentar al espectador con la dureza de algunas realidades, pero también de despertar la duda acerca de su veracidad y de los niveles de manipulación a los que aspira su autor.

69

Ficción 1: Personas y no-personas

¿Cómo pueden las personas ser no-personas? Indudablemente una no-persona es una persona, pero a la vez no actúa como una persona y, quizás sea esto lo más importante, no es tratada por otros como una persona. En 1959 Erving Goffman escribió ya sobre la “no-persona”: por ejemplo, el chofer de taxi que es tratado por los pasajeros como si no estuviera presente. Pero un caso más evidente de no-persona es el de un miembro del elenco de Disney, especialmente uno de los que se pone el disfraz de uno de los personajes en un parque de atracciones. La corporación Disney ejerce un poder importante sobre sus empleados, muchas personas se han puesto el disfraz de Mickey Mouse o de Blancanieves para dar vueltas por el parque y saludar a los visitantes. Los que interpretan estos roles son sustituibles y, si bien cada

22 FRANKFURT, Harry G. *On bullshit. Sobre la manipulación de la verdad*. Paidós, Barcelona, 2006.

uno podría interpretar el personaje con cierta individualidad, lo que es incuestionable es que casi todo cuanto hacen está predefinido en un guión y coreografiado de tal modo que importa poco qué individuo en particular usa el disfraz.

Ficción 2: Lugares y no-lugares

La distinción entre lugares y no-lugares está estrechamente relacionada con la visión de que nos estamos desplazando de un mundo caracterizado por “espacios de lugares” a uno significado por “espacios de flujos”. Los espacios de lugares tienden a ser escenarios únicos caracterizados por vínculos geográficos ricos y un conjunto de características con profundos vínculos a zonas específicas de la historia local, mientras que las áreas definidas por flujos tienden a ser genéricas, a carecer de vínculos geográficos y a ser intemporales. Los espacios de lugares poseen la estabilidad necesaria para que se desarrolle y sedimente un contenido distintivo, pero los flujos carecen de esta estabilidad y por tanto tienden a estar relativamente desprovistos de contenido distintivo.

La idea de progreso se condensa en la forma urbana, con sus grandes obras compitiendo en altura, en una carrera inacabable de materiales y formas. Pero esa pretensión urbanizadora se ha venido llevando a cabo con absoluto desprecio hacia los entornos naturales y desatendiendo el mantenimiento de un equilibrio con el medio. La naturaleza no es un mero *atrezzo* que podemos modificar tantas veces como es preciso cambiar el decorado de un escenario, según avanza la temporada en un teatro. Las grandes ciudades están rodeadas de terrenos baldíos, vertederos incontrolados y espacios que esperan ser urbanizados. Incluso en algunos de esos casos la belleza gana temporalmente el pulso y logra pervivir en condiciones extremas.

Ficción 3: La masa y la nada

No hay fenómeno social que pueda clasificarse inequívocamente como algo o nada²³, pero todo fenómeno social puede ubicarse en alguna posición en el continuo entre estos dos polos. Particularmente, en lo que se refiere al consumo, se caracteriza cada vez más por la presencia imponente de la nada. En este caso “la nada” denota una forma

23 RITZER, George. *La globalización de la nada*. Popular, Madrid, 2006.

social que está por lo general centralmente concebida, controlada y comparativamente desprovista de contenido sustancial distintivo. Hay un movimiento histórico hacia lo que está centralmente controlado y concebido y está crecientemente desprovisto de contenido distintivo, así como de unicidad e individualidad. Estamos presenciando de manera clara la proliferación de formas sociales considerablemente vacías, como la tarjeta de crédito, pero podríamos pensar también en las cadenas de hospitales modernos y en la forma en que funcionan, en los últimos productos farmacéuticos, en la biotecnología más actual, como formas de la nada en el sentido de que son formas centralmente concebidas y controladas que están ampliamente vaciadas de contenido distintivo y esparcidas por diferentes partes del mundo.

Las grandes masas, multitudes, concentraciones humanas que se dan cita con motivo de las celebraciones deportivas, festivas y populares o como flujo continuo inserto en la lógica de desplazamiento y velocidad de la sociedad urbana contemporánea, hacen que el individuo se disuelva en la pulsión de la especie por el consumo, por la diversión programada y el ocio guiado, casi como un ejercicio de renuncia a la autonomía de sus capacidades para generar alternativas de bienestar propias. Las personas, apreciadas por el sistema en su rol de consumidores, engrasan con su actividad los mecanismos que han venido sosteniendo la estructura económica, como las células son a un organismo vivo. La ficción aquí mezcla la creencia del individuo de ser dueño de los actos y las decisiones que emprende, con la participación como espectadores –parte de la masa- de acontecimientos que el entorno social y mediático ha recetado casi de forma facultativa como vitalmente necesarios.

Ficción 4: El banco de niebla

Como parte de las técnicas de comportamiento asertivo sistemático, el “banco de niebla” es una técnica que enseña a aceptar las críticas manipulativas reconociendo serenamente ante nuestros críticos la posibilidad de que haya parte de verdad en lo que dicen, sin que por ello abdicemos de nuestro derecho a ser nuestros únicos jueces. Esa capacidad de autonomía en el juicio propio ha decaído como valor, hace tiempo que la tendencia se dirige a la uniformidad en los gustos y en los comportamientos, bajo un paraguas de desidentidad que afecta por igual a las personas y a los lugares.

Si bien el efecto de la multitud podría evocar la idea de vivir en compañía, lo cierto es que encierra una ficción que deriva en estados de soledad diversos y consolidados. Son fragmentos de la realidad múltiple que converge en lo urbano: espacios públicos saturados por la invasión de elementos, lugares de espera, fusión de materiales y planos, grandes entornos construidos, homogeneidad y contrastes, personas ausentes, naturalezas integradas en la ciudad, rincones, vehículos y asfalto. Ahora que las defensas que proporcionaba el Estado contra los estremecimientos existenciales están siendo progresivamente desmanteladas, y que las organizaciones de autodefensa comunitaria están siguiendo el mismo camino, sometidos a la presión de un mercado competitivo que erosiona la solidaridad de los más débiles, se ha dejado en manos de los individuos la búsqueda, la detección y la práctica de soluciones individuales a problemas socialmente producidos. Al ofrecer una mayor flexibilidad como único remedio para un volumen de inseguridad que ya es insoportable, los mensajes que proceden de las sedes del poder político dibujan una perspectiva para el futuro inmediato de mayores obstáculos y privatización de los problemas y, por consiguiente, de mayor incertidumbre. Es esa tensión la que ha mantenido el silencio.

Ficción final: El disco rayado

A veces quisiéramos que mediante la repetición serena de las palabras que expresan nuestros deseos, en virtud de la persistencia, estos se materializaran de forma permanente. Pero lo que importa, por encima de todo, es la velocidad y no la duración. A la velocidad correcta, es posible consumir toda la eternidad dentro del presente continuo de la vida terrenal. El truco consiste en comprimir la eternidad²⁴ para que pueda caber, entera, en el espacio temporal de una vida individual. El dilema planteado por una vida mortal en un universo inmortal ha sido finalmente resuelto: ahora podemos dejar de preocuparnos de lo eterno sin renunciar a ninguna de las maravillas de la eternidad. De hecho, podemos agotar en el intervalo de una vida mortal todas las posibilidades que dicha eternidad nos podría ofrecer. Quizás no podamos suprimir el límite temporal que continúa pesando sobre la vida mortal, pero sí podemos eliminar, o intentarlo al menos, toda limitación del volumen de satisfacción que podemos experimentar antes de alcanzar esa otra e inamovible frontera. O eso podría parecernos.

24 BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Paidós, Barcelona, 2006.

1.4 Objetos a toda velocidad

En una entrevista realizada por Michel François a Ann Veronica Janssens (1956, Folkestone, Reino Unido), la artista manifestaba “(...) me interesa lo que se me escapa; y no sólo para detener su huída, sino para experimentar con lo inasible. No hay, en mi mundo, muchos objetos, sino gestos de implicación, una pérdida de control que se asume plenamente y se propone como experiencia activa; mi forma de proceder se centra, precisamente, en esa pérdida de control, en la ausencia de una materialidad dominante, en un intento por escapar a la tiranía de los objetos”.

Deyan Sudjic, con *El lenguaje de las cosas*²⁵, aborda aspectos que vienen a reafirmar algunas de las opiniones más extendidas y juiciosas acerca del diseño, de la moda, del arte, de la arquitectura o del lujo, como emblemas de un modelo decadente de sociedad, donde el verdadero lujo sería poder liberarse de convivir con tantas y tan innecesarias cosas. La Gran Depresión encontró en la producción masiva y en el consumo la fórmula para hacer remontar la economía mundial a partir de la década de

25 SUDJIC, Deyan. *El lenguaje de las cosas*. Turner, Madrid, 2009.

1930. Curiosamente la evolución de ese resorte estimulante del capitalismo ha desembocado ahora en una crisis aún mayor, con el añadido de unos efectos ambientales nunca antes conocidos. Cada objeto, cada producto, cada viaje condensa en sí mismo la representación del potencial destructor de la actividad económica humana, pues no se trata de un objeto, la cuestión es que se cuentan por millones, y no es cosa de hacer un viaje, el problema es que cada vez que viajamos, sea el día que sea, en cualquier medio de transporte que elijamos, a cualquier lugar, encontramos que las estaciones, los puertos, los aeropuertos están repletos de viajeros. Democratización, sí, por la posibilidad de acceder a la adquisición de bienes y a disfrutar de servicios pero, aunque dispongamos individualmente de los recursos necesarios para realizar esas adquisiciones, ¿podemos realmente pagar la factura mundial que eso produce? ¿Nos hace personalmente mas felices o es pura adicción al consumo? Puede que la velocidad tenga mucho que ver en esta alteración de la percepción pues, como indica el autor, “hoy en día, el acto de ir de compras es el resultado de una aceleración vertiginosa del ritmo al que consumimos. Antes el lujo era otra cosa”. Los criterios para valorar el lujo se han modificado como resultado de una época de superabundancia, su sentido cambió. Lujo era, por ejemplo, “el placer de apreciar la calidad de las cosas materiales hechas a conciencia y con cuidado”, pero para eso se necesita además sensibilidad, una característica humana que se ha visto devaluada en este último periodo de exaltación de la materialidad desprovista de ética. No en vano la masa deseducada, con una capacidad media para consumir, no sabe apreciar –por ejemplo- el valor del cristal soplado a boca, pues cada copa es diferente de la anterior por lo que, habituados ya a la exactitud de los productos realizados industrialmente, entienden la irregularidad de lo artesanal como una tara en vez de comprender su valor añadido. La búsqueda del lujo está hoy más presente que en ningún otro momento de la historia, pues las cifras de los muy ricos se han disparado y el lujo se ha expandido de manera imparable. Cada vez es más difícil concebir objetos tan fuera de lo común como para considerarlos “de lujo” –puede que lo peculiar es que haya sobrevivido este concepto- pues para que su espíritu se mantenga es necesario que las tradiciones que lo sustentan se reinventen constantemente.

La moda, por su parte, condensa todos los atributos de lo social y de lo económico. Un desfile de moda no debe superar los veinte minutos: “su brevedad hace de estas reuniones un modelo cultural perfecto para la

limitada capacidad de atención de la generación de la era digital”. Este fenómeno ha ganado intensidad desde que la alta costura resucitara en la década de 1980, convirtiéndose en competiciones espectaculares de fastuosidad en las que se dan cita estrellas de Hollywood, deportistas, magnates, arquitectos... que pugnan por lograr un asiento en la primera fila. No lo son menos las campañas publicitarias que, en muchos casos, además de emplear como modelos a conocidos personajes requieren los servicios de acreditados fotógrafos, como es el caso de Andreas Gursky para Prada. Ese acercamiento de la moda al mundo del arte tiene puntos de inflexión como la exposición de Armani en el Museo Guggenheim, o la relación con arquitectos como Rem Koolhaas para el diseño de la tienda de Prada en Los Ángeles. La moda ha demostrado una gran capacidad para incorporar y explotar en su beneficio otras formas de cultura visual, logrando transformar nuestra interpretación del arte y el diseño que, en una sociedad tan dependiente de la novedad, puede intervenir de un modo imprevisible en la cultura entendida en su sentido tradicional.

La mayoría de los diseñadores se ha formado bajo el convencimiento de que el diseño no es arte, quizás por eso ponen tanto empeño en ser artistas. Cuando se inauguró el MoMA, hacia 1929, se incorporaron a su colección objetos producidos en serie, que eran presentados de forma ajena a su uso o la función para la que fueron creados, por la belleza de su diseño, conviviendo con obras de Picasso, Braque o Leger. Esa entrada del diseño en el museo describe su influencia en ciertos aspectos de la jerarquía cultural, como sucede con los artistas y el precio que alcanzan sus obras en las subastas. La función del diseño ligada a la resolución de problemas no es ya su finalidad única, en ello ha influido el cambio de la relación que las personas mantienen con sus posesiones y de la velocidad misma con la que esas relaciones se consuman.

Parece que está fuera de discusión el hecho de que la celebración de una exposición universal, o cualquier otro sucedáneo de proyección internacional, significa una rentable maniobra de promoción, imagen e inversión en la renovación de infraestructuras para el país o región organizador. El porqué de estas celebraciones estaba, a mi parecer, más justificado en sus principios, a mitad del siglo XIX, ligado a las importantes transformaciones derivadas de la Revolución Industrial y cuando los medios de transporte y las tecnologías de la comunicación poco tenían

que ver con los actuales. Puede que en el tiempo presente debiéramos estudiar nuevas fórmulas capaces de generar desarrollo y aplicar innovación a las sociedades sin necesidad de recurrir a la escenificación del evento, al derroche de recursos en pos del acontecimiento, al hábito de espectacularizar la realidad como modo de legitimación. Pero para eso tendríamos que contar, primero, con una clase política que fuera consciente de que su función está sometida al desempeño de la figura de un servidor de lo público, de dar un servicio a la sociedad, y no que los recursos públicos están a su servicio personal, o grupal, como herramienta de autopromoción y, en el peor de los casos, de enriquecimiento. Por alguna circunstancia el ciudadano tiene afianzada la impresión de que existe, en cierto grado, una malversación de caudales relacionada al ingente tráfico económico relacionado con la celebración de cualquiera de estas convocatorias pero, en paralelo, se desarrolla cierta tolerancia implícita en la opinión pública, que se siente tentada por la hipotética posibilidad de lucrarse si se les ofreciera la posibilidad.

Son demasiadas las dudas que resultan de la gestión económica y urbanística asociada al desarrollo de estas grandes citas. El modo en el que la celebración del Forum Universal de las Culturas de Barcelona, en 2004, encubrió todo un proceso de transformación de la trama urbana de una zona de la ciudad, con el consiguiente proceso de expropiación y desplazamiento de la población preexistente, podría servir de ejemplo de los controvertidos usos múltiples que tienen en la actualidad estos eventos internacionales. Y si menciono particularmente este es por el contrasentido que resulta de los planteamientos “buenistas” de diálogo y multiculturalidad que impulsaron el evento y la escasa satisfacción cívica que se manifestó alrededor de este resorte de la “arquitectura del pretexto”, más volcado en la economía y el mercado que en las demandas y necesidades de la ciudad, especialmente en lo que respecta a la forma de entender y vertebrar el espacio público. Porque no olvidemos que si bien estas grandes citas generan un patrimonio intangible derivado de la inversión en visibilidad, también significan una transformación material del espacio público a través de la arquitectura y el urbanismo. El llamado Modelo Barcelona, tan exitosamente implantado con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 ha devenido, con los años, en una promoción que ha introducido a la ciudad en el circuito mundial del turismo a gran escala, consiguiendo con ello hacer más inhabitable

la ciudad para sus residentes, que deben pugnar con incesantes tropas de visitantes –guiados tras un paraguas en alto-, en un espacio público donde la sobresaturación deja paso a la sensación de presenciar una imagen reproducida en bucle, quedando disuelta la identidad propia del lugar, aniquilada, desvalorizada, por la desproporción de la acción continua que se desarrolla en sus calles. La otra cara de la moneda sería Sevilla, también con innegables mejoras urbanas derivadas de la celebración de la Expo'92, pero cuya falta de planificación para el día de después, con el transcurrir oficial de las fechas del evento, hizo del recinto un lugar inhóspito, infrutilizado, como el cadáver de un “perro muerto” en el margen de una carretera, donde la maleza ha desfigurado parte del trazado urbano e incluso engullido algunas de las sonadas intervenciones de arte público producidas para la ocasión. Valencia, inoculada con el virus de la visibilidad, de la marca de ciudad, ha vivido en los últimos años su particular fiebre espectacular –como si fuera poco sucumbir anualmente al estado de sitio producido por las Fallas-. Por una parte el desarrollo de un conglomerado de la peor arquitectura emblemática y, por otro, citas deportivas internacionales destinadas a atraer la atención de los medios y de las masas.

77

Las utopías sociales y la exaltación de los avances de la ciencia, el acercamiento al público de los progresos en múltiples campos de investigación, fundamentaban el esfuerzo por crear el encuentro, en un tiempo en el que la institución Arte era todavía un referente con capacidad de representar e influir socialmente –más que un refugio para inversores-. En realidad, estas celebraciones rara vez han sido rentables para el anfitrión en términos de balance directo, otro asunto sería hablar de la opacidad, o no, con la que se adjudicaron contrataciones y desviaron fondos; dejaremos esa labor a la Justicia.

Sin embargo, la organización de estos encuentros universales tiene tras de sí una base de convivencia civilizada que sería el opuesto a la guerra y la confrontación entre estados y entre bloques geopolíticos. Queremos pensar que la humanidad aprende de los errores y que de este modo su futuro se vuelve menos propenso a accidentes y disparates. Esto impulsa la idea de que con el conocimiento y la tecnología suficiente el futuro puede calcularse y pueden asegurarse los objetivos agudizando los medios.

¿Cuál es la utilidad de teatralizar públicamente las buenas intenciones de los estados, mediante costosos eventos, si en la práctica no se dejan de lado los intereses parciales y se aplican políticas basadas en el bien común? La Exposición Internacional celebrada en Zaragoza en 2008, dedicó su atención a la problemática ambiental tratando de incentivar el desarrollo humano desde el compromiso ético. Principios sin duda necesitados de estímulo en el tiempo presente, pero que deberían aplicarse en primer lugar las propias administraciones y los representantes públicos.

Carl Honoré es tajante cuando expresa que ha llegado el momento de poner en tela de juicio nuestra obsesión por hacerlo todo más rápido. Ciertamente correr no es siempre la mejor manera de actuar. La evolución opera sobre el principio de la supervivencia de los más aptos, no de los más rápidos. No olvidemos quién ganó la carrera entre la tortuga y la liebre. Es evidente que la velocidad ha ayudado a rehacer el mundo de manera extraordinaria y en algunos casos liberadora. La argumentación contra la velocidad debe de empezar por la economía. El capitalismo moderno genera una enorme riqueza, pero al coste de devorar recursos naturales con más rapidez que aquella con la que la madre naturaleza es capaz de reemplazarlos. El capitalismo va demasiado rápido incluso para su propio bien, como se está demostrando en fechas recientes. El coste humano del “turbocapitalismo” hace que nuestra existencia se ponga al servicio de la economía, cuando debería ser a la inversa.

Hacer un brindis al sol es relativamente “barato”, lo costoso es dejar una herencia medioambiental como la que estamos generando y lo incomprensible es, por ejemplo, que las multinacionales de la energía compren los derechos de explotación de combustibles ecológicos –que permitirían prescindir del petróleo y evitar sus efectos- para guardarlos bajo llave y continuar sacando rentabilidad a sus inversiones a través de estructuras vinculadas ya al pasado.

Sobran las palabras. Sobran los papeles. Sobran los escenarios. Falta, o hasta ahora ha faltado, el liderazgo de una voluntad decidida para que las cosas sean como pueden y deben ser. Puede que entonces merezca la pena mostrarlo y celebrarlo.

Mientras tanto, ante una sociedad seducida por la idea de la felicidad, y

más todavía la obsesión por alcanzarla y mantenerla, Pascal Bruckner²⁶ centra su atención en la historia de la voluntad de felicidad como pasión propia de occidente desde las revoluciones francesa y norteamericana. El proyecto de ser feliz, como menciona el autor, tropieza con tres paradojas. Por una parte, la felicidad es algo tan difícilmente aprehensible por lo que su búsqueda, a fuerza de imprecisión, acaba convirtiéndose en algo intimidatorio. Por otra parte, una felicidad saciada conduce al aburrimiento o a la apatía, así que para evitar la frustración de una felicidad inalcanzable y la indiferencia de una felicidad saciada sería necesario un estado ponderado entre la saciedad y el deseo. Y, finalmente, la permanente huída del sufrimiento nos dejaría desarmados frente a él cuando este resurgiera.

El advenimiento de la banalidad representa la victoria del orden burgués, caracterizado por la mediocridad, la insipidez y la vulgaridad. Un orden que, por las categorías que lo describen, parece pervivir en nuestros días con su insaciable necesidad de consumo y superficial posesión de objetos. Si en el Siglo de las Luces el derecho a la felicidad representaba la emancipación del individuo, desde la segunda mitad del siglo XX se ha convertido en un dogma que no permite a cada cual ser dueño de su destino. El punto de partida de Bruckner no lo sitúa contra la felicidad, sino contra la adicción que su búsqueda ha generado en las sociedades occidentales.

Sin embargo, a la vez, se ha desarrollado en nuestro contexto geopolítico una especie de mercado del sufrimiento, que va ligado a la ampliación del derecho y que hace que determinados colectivos participen en una peculiar competición que los coloque en una posición de mayor angustia. Esta nueva relación con el sufrimiento se ve participada por la necesidad de reparación de determinadas situaciones de injusticia. El primer paso consiste en reconocer que la desgracia es un elemento constitutivo de la condición humana, de la que se deben sacar unas enseñanzas, a la vez que es necesario introducirla de nuevo en el lenguaje común, integrándola, a fin de acabar con la fascinación que produce cuando es presentada de un modo marginal o encubierto. A los recursos tradicionales de la Antigüedad y del cristianismo se suman las numerosas terapias y fármacos que la modernidad introdujo como forma de aislarla. Hoy, todo

26 BRUCKNER, Pascal. *La euforia perpetua. Sobre el deber de ser feliz*. Tusquets, Barcelona, 2001.

revuelto, se ha convertido en asidero al que el individuo intenta cogerse para dar solución a sus problemas mediante su disolución, queriendo que estos simplemente desaparezcan.

La búsqueda de la felicidad puede, en ocasiones, ser la manera en la que alejamos de nosotros cualquier posibilidad de ser felices. “Faltar a la cita con el destino” es el modo que elige el autor para definir la situación en la que todo lo necesario para nuestra felicidad está a nuestro alcance, sin que seamos capaces de reparar en ello debido a que nuestra obsesión nos negaría la claridad suficiente para reconocerla, consumidos en una espera del acontecimiento excepcional, sin poner en valor los signos de lo cotidiano ni atender al potencial básico de los afectos. Para Bruckner al artista le corresponde mostrarnos que la vida que llamamos corriente es cualquier cosa menos corriente, pues una revolución estética es, en primer lugar, una revelación que rejuvenece al mundo, que abre en él perspectivas inéditas. “Lo corriente es siempre lo excepcional invisible, igual que lo excepcional es lo corriente exhumado”.

El problema de vivir sólo para la felicidad es que supone vivir sólo para unos pocos momentos, desechando todos los demás que son en realidad el grueso de una vida. Aceptar la totalidad nos deriva irremisiblemente a aceptar la banalidad. El autor relata que cuando en 1998 una joven de Washington creó en Internet un sitio que permitía verla andar por su casa las veinticuatro horas del día, siendo testigos del desarrollo de sus modestas tareas diarias, supuso poner de relieve la realidad de la gran masa desposeída de acontecimientos, creando una numerosa comunidad virtual integrada por aquellos a los que nunca les pasa nada excepcional.

En cualquier caso, la felicidad no puede convertirse en el fin último de las sociedades humanas ni en el fundamento que justifica toda acción. Bruckner concluye que “A la felicidad propiamente dicha podemos preferir el placer, ese breve éxtasis robado al curso de las cosas; la alegría, esa leve embriaguez que acompaña a la plenitud de la vida; y sobre todo el júbilo, que implica sorpresa y elevación. Pues no hay nada que pueda rivalizar con la irrupción en nuestra vida de un acontecimiento o de un ser que nos devasta y nos encanta. Siempre hay demasiado que desear, que descubrir, que amar. Y salimos de escena sin apenas haber probado el festín”.

1.5 La tensión de lo urbano

Aproximarse a la ciudad supone incidir en las diferentes escalas de intervención sobre el espacio urbano, desde la vivienda y sus formas de agregación y generación de la trama urbana, pasando por considerar la ciudad en su conjunto como ámbito en el que se desarrolla una amplia gama de operaciones, hasta llegar al territorio y los procesos que en él tienen lugar en base a los modelos de uso y el tipo de urbanización que producen.

La ciudad es el resultado del asentamiento urbano, de los modos de extenderse en el territorio, que supone enunciar el estado de “ocupación” del mismo. La nueva ciudad se expande mediante un modo que José María García-Pablos califica de “inculto” por la precipitación con la que se implanta, a la vez que destaca la función de las formas de agregación de la vivienda como articulación para configurar una trama urbana con el concepto de malla o retícula capaz de ofrecer resultados interesantes en la realidad creciente de las periferias. Para esa articulación es necesario conjugar vivienda, espacio urbano y espacio público entendidos como sistema y no sólo como proyectos aislados de plazas y calles. Lo cierto es que España se lanzó a una aberrante carrera de la construcción

como principio para un modelo económico iniciado en aquella época del “pelotazo”, donde la justificación lucrativa de una actividad la validaba sin más, sin atender a las consecuencias sociales y ambientales derivadas. Eduardo Mangada pone el acento en la necesidad de retomar el proyecto residencial como eje motor de la ciudad y del trabajo de los arquitectos, abandonado por los grandes arquitectos que prefieren dedicarse a la monumentalidad y el icono de la obra pública, obviando que cuando la trama que sustenta el proyecto residencial es pobre la ciudad se banaliza y empobrece. En el terreno de la arquitectura y el urbanismo se sucede una “educada” falta de consenso que responde a esa divergencia entre los interesados por una arquitectura al servicio de la razón y quienes encuentran la razón de la arquitectura cuando esta se pone al servicio de otros intereses.

El arquitecto Alberto E. Szécsi²⁷ ejemplifica en la ciudad de Buenos Aires el catálogo de herramientas para el necesario reciclado de las ciudades frente a los problemas urbanos existentes, que pasan por la congestión, la escasez de espacios verdes públicos, infraestructuras, nuevas formas de autofinanciación y de relación con el ciudadano, entre otras. El autor plantea como punto de partida una necesaria revisión al modo en que pensamos, haciendo referencia a los principios filosóficos que conformaron el pensamiento de quienes nos legaron un determinado modelo de ciudad y consecuentemente unas formas de administración del suelo dirigidas a “terminar la ciudad”, fragmentaria, rígida y estática, mediante la superposición de las distintas formas de la consolidación urbana, arquitectónica, legal y económica. El reciclaje espacio-temporal que plantea Szécsi no estaba previsto en la lógica primera de la ciudad, por lo que su planteamiento lleva a diseñar otras formas de administración del suelo con principios sistémicos, dinámicos y flexibles. La cultura filosófica-productiva de la industrialización, precedente de la posmodernidad, como contexto histórico anterior, estaba basada en algunos principios como la concentración (desplazamiento de habitantes de las zonas rurales a gigantescos centros urbanos), la centralización (se extendió a la política un modo de organización originada en los ferrocarriles

27 SZÉCSI, Alberto E. *Reciclado de ciudades. Nuevas herramientas de planificación y diseño urbano para intervenir en ciudades existentes*. Nobuko, Buenos Aires, 2006.

donde toda la información ascendía por una cadena centralizada hasta llegar al superintendente general que tomaba y transmitía las órdenes), la especialización (la división del trabajo a la manera preconizada por Taylor condujo al obrero a realizar una tarea repetida hasta el infinito, convirtiéndose en una práctica embrutecedora atribuida al capitalismo y característica del socialismo), la maximización (“grande” se convirtió en sinónimo de eficiente, en cualidad positiva indiscutible), la uniformidad (una vez que el mercado adquirió importancia se aplica extensivamente la uniformidad a gran cantidad de áreas) y la sincronización (el tiempo equivale al dinero, por lo que la vida social se ve afectada por la sincronización que rige la vida laboral). Ante esas bases pueden plantearse soluciones flexibles que den acomodo a las necesidades actuales partiendo del rígido lecho heredado.

Como aseveración de ese estado elástico de la metrópoli, la tecnología²⁸ ofrece a la ciudad contemporánea una nueva situación para el muestreo de diferentes experiencias hacia un punto de fuga común. Óscar López Catalán profundiza en las prácticas sociales que tienen lugar en la cibercidad, ejemplificando el vínculo entre ciudad y nuevas tecnologías y la influencia que estas tienen en la conformación del imaginario colectivo de las ciudades y las prácticas sociales que se desarrollan en ellas. Sin lugar a dudas la forma de entender lo espacial se ha visto alterada a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías, alcanzando una extensión mucho más allá de las fronteras físicas de la ciudad. Es curioso el modo en el que una numerosa serie de relaciones, transacciones y encuentros se realizan en un espacio intangible, invisible, no constatable ni aprehensible físicamente, justo en un tiempo de materialismo atroz donde los individuos atestiguan meramente lo palpable. La tecnología ocupa por tanto un espacio más allá de lo puramente funcional para alzarse al *status* de lo devocional, mediante procesos incomprensibles para el usuario que construyen una realidad basada en nuevos dogmas tecnológicos de fe.

Tomando como ejemplo el juego SimCity, la propia página oficial del juego menciona que está basado en *jugar a ser un dios* (modificar el terreno,

28 AA.VV. *Paseando por la cibercidad: tecnología y nuevos espacios urbanos*. UOC, Barcelona, 2006.

producir y manejar desastres, controlar animales, plantas, etc.), *jugar a ser alcalde* (crear, construir y manejar la ciudad, conectarla con otras y controlar los servicios de emergencia) y *jugar con tus sims* (habitantes de la ciudad con los que experimentar las vicisitudes de la vida urbana). Sin duda, cuando los límites de la realidad se desdibujan hasta hacerla inhabitable, los ciudadanos emigran a una metarrealidad con la que acolchar las aristas circundantes, previo paso por caja.

Ery Camara, a propósito de la celebración del Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo²⁹ en Ciudad de México, introducía algunos cuestionamientos generales a partir de la constatación de que la ciudad se compone de una relación de flujos que se superponen a un cauce genérico en constante movimiento. A su vez, las ciudades se encuentran marcadas por las dinámicas socioculturales que se generan en su territorio y su ubicación geográfica o jerárquica en el conjunto nacional o internacional, ejerciendo en cualquier caso una importante influencia en los movimientos culturales que se producen en su seno. En este sentido el espacio urbano es interpretado como detonador de cambios y estimulador de estrategias de apropiación del espacio público, con más o menos posibilidad de diálogo a pesar de la ficción de consenso que parece planear sobre la realidad de nuestras calles, son demasiadas las decisiones poco meditadas y los resortes interesados que se accionan en el terreno de la obra pública, como en el de tantas adjudicaciones derivadas de la *cosa pública*.

Si algo ha variado indudablemente el aspecto de las ciudades, y del entorno en general, es la presión mediática que filtra de modo constante la imagen del mundo real hasta recodificarlo en base a los intereses de consumo, reformulando a su vez los modos de vida y la escala de prioridades que ordena *de facto* el nuevo catecismo de vida universal. En el plano físico, además de la construcción virtual reproducida a través de los medios, el espacio público se mercantiliza y privatiza hasta el delirio mediante la saturación de anuncios publicitarios y se monumentaliza desenfrenadamente –como si de nada hubiera servido la ya dilatada experiencia de ciertos formatos de arte en el espacio público, o puede

29 AA.VV. Arte y ciudad. *Estéticas urbanas. Espacio públicos. ¿Políticas para el arte público?*. Patronato de Arte Contemporáneo, México, 2003.

que justo por eso se retoma la nunca abandonada monumentalidad como único código posible de comunicación eficaz con la masa-. Afirma Néstor García Canclini, con su habitual acierto, que “ahora, más que en la literatura, las ciudades son imaginadas por los discursos de la prensa, la radio y la televisión. Son éstos los principales agentes de construcción del sentido urbano. Hacen participar a algunos en el debate sobre lo que la ciudad es o puede ser, y proponen a los demás esas opiniones como claves de lo que pueden hacer o expresar como ciudadanos”.

La creación y el mantenimiento de los espacios públicos y la falta de compromiso político al respecto en numerosas ciudades, ha propiciado situaciones de anomia que han dado lugar a la proliferación de distintas formas de invasión espectacular y explotación especulativa. Un caso inusual fue el encargo municipal de la ciudad de Vitoria-Gasteiz a Rosa Olivares para evaluar y resolver la descontrolada situación de “condensación artística” en sus calles y plazas, consiguiendo el compromiso de eliminación de al menos el 25% de las esculturas públicas de sus calles, la reubicación de otras muchas y el establecimiento de normas básicas para la instalación de arte en el espacio público, que pasan por la no aceptación de donaciones y que los encargos sean decididos a través de un comité de expertos. Tras el estudio del caso concreto se resolvió en términos generales la necesidad de “dejar de instalar nada más en nuestras ciudades, procurar limpiarlas para dejar el espacio a la arquitectura, al paisaje y al ciudadano. El segundo paso, mucho más difícil, sería ir retirando todas las esculturas y monumentos que realmente no mantienen un espacio propio en la estructura urbana”.

La situación relatada nos plantea interrogantes acerca de cómo se manifiesta la cultura urbana en las prácticas artísticas contemporáneas, del modo en que se negocian o se legitiman las intervenciones artísticas en los espacios públicos y la forma en la que los ciudadanos interpretan o se apropian de las propuestas artísticas que ocupan el espacio público. De todo ello se desprende la urgencia de desarrollar estrategias de diálogo con la ciudadanía para despertar su interés, su conciencia y lograr su mayor participación en la selección de las obras artísticas que ocupan el espacio público. Ferran Barenblit insiste en que el papel que debe cumplir el arte es el del espacio de resistencia ante el continuo empuje de la condición de lo irrefutable, convirtiéndose en trinchera de lo subjetivo,

ante un mundo que nos empuja cada vez más a la existencia de espacios de verdad indiscutibles, reafirmando finalmente el imprescindible compromiso del arte con lo real. Sin duda, no es ya tiempo de invertir esfuerzos en debatir acerca de formas estéticas y modos cosméticos sino de interpretar el creciente distanciamiento entre la realidad social del ciudadano y sus preocupaciones y los nirvanas del arte, público o no.

Es una opinión muy extendida la que entiende que el arte es, tan solo, un vehículo para el placer estético y que la función de la escultura pública es la de ornamento, devaluando su misión a la de mera “decoración” de exteriores. Da la sensación de que un buen número de arquitectos y urbanistas echan mano del arte en el espacio público al modo en el que alguien coloca una figurita de porcelana para amenizar visualmente una estantería cargada de libros. Marc Augé, al desarrollar el concepto de “no lugar”³⁰, designó dos realidades complementarias pero distintas: los espacios construidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso, pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines, creando una especie de contractualidad solitaria. Por su parte, las grandes ciudades del mundo desarrollado entraron, y ahí siguen, en una carrera sin fin por elaborar y difundir su imagen pública como reclamo publicitario, tratando de crear “marca” y poner en práctica la generación de un valor que se añade al potencial de negocio que la urbe es capaz de propiciar. En ese objetivo se han centrado importantes esfuerzos económicos desde los sectores público y privado. Para lograrlo se han valido de un renovado interés por el fomento y la realización de grandes y espectaculares obras públicas, capaces de atraer el interés de inversiones, prensa y turismo. Una fórmula que mundialmente se repite una y otra vez con la misma expectativa de rentabilidad, aunque no siempre con igual fortuna. La proliferación ha sido tal que, tratando de huir de la homogeneidad que conduce a la desidentidad de la urbe contemporánea, se persiguen proyectos que sirvan para dar forma a

30 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1993.

la imagen de una ciudad que se quiere reinventar a si misma, con la celeridad con la que los mensajes publicitarios pasan ante los ojos del telespectador, bajo la lógica del incesante consumo que pretende garantizarnos el acceso a una felicidad de la que supuestamente no podremos disfrutar por otra vía.

Según Gilles Lipovetsky³¹, es innegable que una parte del universo hiperconsumidor es un espectáculo que parece una bacanal de lujo. El amontonamiento de artículos, los carros de compra repletos, las incitaciones sin fin, todo contribuye a crear una sensación de vértigo, una negación frenética de la escasez que recuerda al cuerno de la abundancia de Dionisio. Esa especie de ambiente de desenfreno festivo impregna los lugares y los tiempos del consumo sobreexcitado, haciendo que los cascos urbanos evoquen igualmente una especie de Edad de Oro exuberante y festiva, transformados ya en espacios de distracción, de actividad y de espectáculo. Seducción publicitaria, ciudad ludificada, fiebre de diversiones, cuerpos de aspecto sensualizado, manía de vacaciones y otros rasgos apuntan a un modelo de felicidad ultramaterializada que se caracteriza por la abundancia y los placeres, la despreocupación y la ausencia de trabajo.

87

Recurriendo a la definición de Frank Lechner, “la globalización es la difusión mundial de prácticas, la expansión de relaciones a través de los continentes, la organización de la vida social a una escala global y el crecimiento de una conciencia mundial compartida”. La globalización ha sido naturalmente de gran interés para los hombres de negocios, y sobre todo la eclosión de nuevos mercados globales y de las ideologías que los acompañan. En el seno de la ciudad global se desarrolla el concepto de “ciudad genérica”, apuntado por Rem Koolhaas³², en el que la idea que conocíamos de la calle ha muerto mientras que “el arte público está por todas partes: como si dos muertes hiciesen una vida”.

Esa es en parte la confusa realidad de nuestro tiempo, de algún modo se elabora una pomposa oda que monumentaliza el entorno a la vez

31 LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Anagrama, Barcelona, 2007.

32 KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

que se generan estructuras, incluso mentales, que lo hacen inhabitable; proliferan espacios para el ocio y el consumo mientras los individuos cada vez disponen en menor cantidad de un tiempo permanentemente engullido por lo laboral o, a la inversa, disponen de un tiempo desposeído de recursos y conducente a la marginación; se impulsan políticas para crear urbes con una identidad pública reconocible mediante emblemas arquitectónicos, pero se relega a un lugar secundario la dignidad de buena parte de las infraestructuras y de los centros asistenciales, educativos, sanitarios o policiales de los que hacen uso cotidiano los residentes. La imagen de los fastos vence y convence. Satisface a propios y a ajenos, produciendo un efecto placebo que hace desvanecer momentáneamente las preocupaciones individuales para redirigir la atención colectiva hacia lo que podríamos considerar como una cortina de humo. Esa forma de comunicación pública, diseñada desde el poder para comunicarse con el público y dictar consignas a la masa, podríamos enmarcarla en lo que George Ritzer³³ ha denominado globalización de la nada. “La nada” denota una forma social que está centralmente concebida, controlada y comparativamente desprovista de contenido sustancial distintivo. El hábito a convivir con las formas de la nada contribuye al incremento de un acomodamiento general en la sociedad, que como colectividad exige cada vez menos para el crecimiento personal de sus individuos.

Las consecuencias de ciertas dinámicas globales que empujan al no-hacer y al no-esfuerzo son argumento de films como “Idiocracia”, dirigido en 2006 por Mike Judge. En él el protagonista, un mediocre soldado del ejército estadounidense, es invitado por los servicios secretos de esa nación a formar parte de un experimento en el que se pone en práctica una investigación a partir de la congelación humana. Por un error lo que debería durar un año se prolonga durante quinientos, produciéndose la descongelación fortuita en el año 2505. Para entonces el planeta se encuentra sumido en la desesperación por la falta de capacidad de la especie para administrar sus recursos, tratar sus residuos, cultivar los campos (que, en vez de con agua, son regados con bebidas isotónicas) y ordenar los acontecimientos bajo unos mínimos de lógica. La sociedad, tras décadas de enaltecimiento de lo estrictamente inventariable, y menosprecio de la educación, es retratada en esta ácida comedia en un estado involutivo, en cierto modo premonitorio.

33 RITZER, George. *La globalización de la nada*. Popular, Madrid, 2006.

Lo que hacemos y lo que no hacemos tiene consecuencias. Es fácil, a la vista de algunos acontecimientos, caer en una dinámica de pesadumbre que, si bien podría parecer justificada, no haría más que incrementar el ya abundante peso en uno de los lados de la balanza. Por ello nos valdremos de estas y otras opiniones para escanear una visión crítica del mundo, inevitablemente enlazada con su repercusión cultural en la sociedad, a partir de la que poder incentivar la opción de alternativas. Partiendo conscientemente de la base de no aceptar la creencia de que todo responde a un plan fatal diseñado para la desestructuración del patrimonio humano, es aún así necesario poner de relieve algunas evidencias que, por visibles y asimiladas, no dejan de ejercer una determinada presión en el rumbo que orienta nuestro caso de estudio.

Coincidiendo con la afirmación de Vicente Verdú sobre el odio cultivado en los Estados Unidos hacia los intelectuales, donde son considerados pretenciosos o esnobs, en una especie de legendario ejercicio de repudio a la sofisticación que procede del pensamiento, es comprensible el gusto desarrollado –y ampliamente exportado– por esa nación hacia la nada. La americanización³⁴ se puede definir como “la propagación de ideas americanas, costumbres, patrones sociales, industria y capital a nivel global, bajo diversas formas de la variante americana de imperialismo cultural, institucional, político y económico”. El alcance de la americanización es grande, engloba la difusión mundial del modelo industrial americano y la última proliferación global del modelo de consumo americano; el marketing de los medios de difusión americanos incluyendo las películas de Hollywood y la música popular, la comercialización transnacional de mercancías americanas como la cola, etc. Todo ello conforma un universo formal dominado por la nada, donde no-lugares (centro comercial), no-cosas (camisetas Old Navy, vestidos D&G), no-personas (dependientes del mostrador en restaurantes de comida rápida, empleados de telemarketing) y no-servicios (como los que ofrecen los cajeros automáticos) tienden a reforzarse mutuamente uno al otro, provocando la creciente omnipresencia de estos en el mundo social.

A modo de ley de compensación figurada, frente al vacío creciente, aumenta el deseo por la sobredimensión y el culto a todo aquello que

34 VERDÚ, Vicente. *El planeta americano*. Anagrama, Barcelona, 1996.

represente “más” (altura, volumen, peso o coste económico), invirtiendo la norma de “menos es más”, ahora, cuando todo es *Light*, lo que las sociedades demandan en términos formales es “más”, queriendo llenar a golpe de *records* el espacio progresivamente arrebatado a los contenidos. En una conocida cita, el arquitecto Daniel Burnham (1846-1912) decía “No hagáis proyectos pequeños. No tienen magia para arrastrar y probablemente nunca se llevarán a cabo. Hay que hacerlos grandes; sed ambiciosos y trabajad pensando que un diagrama noble y lógico nunca morirá, al contrario, cuando todos nos hayamos ido él todavía seguirá, mostrándose con creciente insistencia”. Otra manifestación a favor de la monumentalidad se recoge en el extracto de un discurso pronunciado por Adolf Hitler en 1939 ante los trabajadores de la construcción: “¿Por qué siempre lo más grande? Lo hago para devolver la dignidad a los alemanes”. Desgranando los provechosos vínculos que se establecen entre arquitectura y poder³⁵, Deyan Sudjic ha realizado una indagación demoledora en la obsesión arquitectónica de presidentes, alcaldes, dictadores, magnates y otros personajes poderosos y en el endiosamiento de los arquitectos que se han puesto a su servicio.

Es antiguo el uso de la arquitectura y el arte como desafío a la mortalidad, como manera de formar la memoria y como reflejo de la psicopatología del poder. El instinto fundamentalmente humano de dejar algún tipo de señal tras la muerte y la íntima relación entre la arquitectura y el poder se vieron temporalmente relegados por otro tipo de preocupaciones de los años 1960. Durante un tiempo la arquitectura se vio supuestamente liberada del peso de la tradición y las costumbres. El monumentalismo, considerado una excusa para que los arquitectos se dejen llevar por vanos intentos de construir esculturas a gran escala, estaba en ese período mal visto. Esa generación de arquitectos intentó reinventar la arquitectura incluyendo el mundo cotidiano en lugar de limitarse a seguir el juego a mecenas acaudalados. La arquitectura empezó a abordarse como una manera de resolver problemas y no como una representación. Una tendencia que varió y que en el tiempo presente ha quedado fuera de los focos de la atención pública, lo importante vuelve a ser la forma, el icono, la visibilidad grandilocuente; una arquitectura que hipoteca

35 SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Ariel, Barcelona, 2007.

la funcionalidad y el uso en pos de una escultoricidad, en muchos casos, propia de alienígenas trasnochados. Los arquitectos reclaman así su hueco en el *star system*, ocupando en parte el espacio de otros creadores y contagiando a su vez a los artistas que, al ser invitados a realizar trabajos de intervención en el espacio público encuentran unos planteamientos teóricos que reclaman exclusivamente el recurso del arte como sublimación del objeto.

Decía José Ortega y Gasset³⁶, hacia 1930, que tener una idea es creer que se poseen las razones de ella, y es, por lo tanto, creer que existía una razón, un orbe de verdades inteligentes. Idear, opinar es una misma cosa con apelar a tal instancia, supeditarse a ella, aceptar su código y su sentencia, creer, por lo tanto, que la forma superior de la convivencia es el diálogo en el que se discuten las razones de nuestras ideas. Pero el hombre-masa se sentiría perdido si aceptase la discusión, por eso, lo “nuevo” es en Europa “acabar con las discusiones”. Ante el interrogante de quién manda en el mundo, Ortega resolvía que el mando es el ejercicio normal de la autoridad, el cual se funda siempre en la opinión pública. Seguramente quienes ostentaron y quienes ostentan el mando se aplican por ello en la necesidad de crear una determinada opinión pública acorde a sus intereses, que cuenta en la actualidad con todo un abanico instrumental de posibilidades.

La aportación de estas pinceladas, visiones múltiples de una realidad compleja, la nuestra, sirven para describir una escena, un contexto, el de la sociedad presente. Sin ello no sería posible analizar ni entender la tensión de fuerzas, por su significado, que se produce cuando el arte es mediado en el espacio público como un objeto más, una pieza más perteneciente al abundante catálogo de mobiliario urbano. De ese modo se eliminan las diferencias existentes entre la efigie de Mickey Mouse, que amablemente nos da la bienvenida a la entrada de un parque de atracciones y los objetos “artísticos”, más o menos figurativos, que se sitúan en las rotondas o en los aledaños de los grandes edificios. También los artistas tienen una responsabilidad en esto.

36 ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Espasa Calpe, Madrid, 2005.

Con el arte ocurre como con el resto de cosas, es decir, que puede llegar a engancharse al reflejo de la actualidad y ser aspirado por el vacío de los acontecimientos³⁷. Esos modos de representación del arte en el espacio público conservan parte de la función totémica empleada en las sociedades primitivas a la vez que pretenden generar señas visuales de identidad colectiva. Sigue presente la necesidad de producir claves de autorreconocimiento que infundan orgullo a los miembros pertenecientes a una colectividad, en este caso habitantes de una urbe, de una región o de un estado. Esa misma lógica ha sido la empleada para el implacable desarrollo de la cultura de consumo³⁸, en ella el proceso de autoidentificación es algo buscado y sus resultados son exhibidos con la ayuda de “marcas de pertenencia” visibles, por lo general asequibles en los comercios. En las “tribus posmodernas” las figuras emblemáticas y sus marcas visibles (indicios que sugieren códigos de vestuario y/o de conducta) reemplazan a los “tótems” de las tribus originales. Estar a la delantera luciendo los emblemas de las figuras emblemáticas del pelotón de la moda implica la referencia a “permanecer a la delantera”, como advertencia contra el peligro de pasar por alto el momento en que los actuales emblemas de pertenencia salen de circulación al ser desplazados por otros más frescos, momento en que los poseedores que se encuentren desatentos corren el riesgo de quedarse en el camino, algo que en una puja por la permanencia mediada por el mercado se traduce como rechazo, exclusión, abandono y soledad, y finalmente sólo redundante en el lacerante dolor de la inadecuación personal. Una imagen enfermiza que puede ser perfectamente extrapolada a las dinámicas que buscan hacer de la ciudad un bonito puñado de postales.

Tiene razón Neil Postman cuando postula que, si bien hemos logrado obviar un mundo dominado por el fascismo temido por Orwell, estamos sin embargo inmersos en el peligro real de deslizarnos hacia un mundo, entrevisto por Aldous Huxley, en el que predomina el olvido y la irrelevancia. Orwell temía a quienes podían prohibir los libros, privarnos de información y alejarnos de la verdad, secuestrando nuestra cultura³⁹.

37 AUGÉ, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Gedisa, Barcelona, 2001.

38 BAUMAN, Zygmunt. *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007.

39 GARCÍA NOBLEJAS, Juan José. *Medios de conspiración social*. EUNSA, Pamplona, 1997.

Huxley, sin embargo, temía que no hubiera razón para prohibir los libros, porque nadie quisiera ya leerlos, temía que tuviéramos tanta aparente libertad, que nos convirtiéramos en seres pasivos y egoístas; temía que la verdad se ahogara en un mar de asuntos irrelevantes; temía que nos convirtiéramos en una cultura trivial.

El uso más común del arte en el espacio público obedece a la misión de generar una figuración homogénea, una escenografía libre de aristas en la que el ciudadano, el espectador o el turista no resulte inducido a una cuestión más allá de la forma evocadora, emblemática, jugando un papel importante por lo general el uso de la gran escala, la monumentalidad, como justificación del (falso) valor simbólico y patrimonial que pretende representar. El modelo de intervención del arte en el espacio público que, a mi parecer, resulta más enriquecedor y sensato es aquel que es planteado como una herramienta de análisis del entorno, de reapropiación de la calle como espacio abierto en el que pueda darse la convivencia además del tránsito, que tiene en cuenta a sus usuarios y posibilita el cuestionamiento de las circunstancias que condicionan su tiempo; un instrumento puesto a disposición del público para colaborar en el fomento del pensamiento y la activación de la consciencia colectiva a partir de la voluntad individual. ¿Puede el arte hacer todo eso? El arte, la literatura, el cine o la poesía son vehículos culturales capaces de influir en la sociedad, de contribuir a su evolución, de ahí el peligro que representa su vaciamiento de contenidos.

Erich Fromm sostenía hace medio siglo que el Estado estaba interesado en crear individuos deprimidos porque gobernar a ciudadanos mustios siempre sería más fácil a efectos de su manipulación. Al ciudadano decaído o macilento se le suponía menos dispuesto a protestar. Pero, ¿qué decir de aquellos que se sientan divertidos y alegres? Lo cierto es que sería impreciso hacer responsable al estado, estaríamos destilando cierto regusto por localizar y señalar el origen de toda culpa, cuando son tantos los frentes e intereses involucrados. El resultado de esa suma es una gran maquinaria destinada a la producción de realidad. Una segunda realidad o realidad de ficción⁴⁰, más pueril, antitrágica y

40 VERDÚ, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama, Barcelona, 2003.

simple, expurgada de sentido y de destino, convertida en cultura de la distracción, logrando alzarse en un sistema de naturaleza transparente, difícil de aislar, de distinguir y de combatir. En el actual estado de las cosas todo llega a parecer igual que lo contrario, y es en esa dificultosa distinción donde el individuo renuncia a su autonomía para dejarse mecer hasta alcanzar una elaborada ensoñación, desarrollándose un espejismo que filtra y condiciona la imagen de la realidad.

El asunto radica en el desencuentro de intereses que hace, por una parte, y sin pretender juicios morales ni de valor, que las ciudades aspiren legítimamente a una promoción y visibilidad acorde al mundo global, que las empresas desarrollen sus estrategias de negocio para conseguir mayores cuotas de mercado y mejor rendimiento, que los arquitectos y artistas “de marca” sigan explotando la reputación que un día los hizo dignos de merecerla, y que el público (residentes y turistas) ejerzan su derecho a la distracción y la ligereza –obviamente necesarias y perfectamente compatibles con las bases aquí defendidas-. Pero, por otra parte, el abuso de esos formatos genera un estado de las cosas que debilita en realidad la autonomía del individuo y el ejercicio de su libertad, puesto que la escasez de opciones, al margen de la superabundancia de la nada, dificulta la posibilidad de elegir. El individuo consume sus días en una permanente ficción electiva; ciertamente elige entre una marca y otra, entre una cadena comercial y otra, entre un *look* y otro, pero en realidad son las caras de la misma moneda, multitud de notas para entonar un mismo canto.

La repercusión de la situación en el ámbito del arte, de su administración social, y especialmente en el arte público, es evidente. Si partimos de la base de que para buena parte de la población no es habitual la visita a museos y centros culturales y que su contacto más próximo con el arte contemporáneo se produce a través de las esculturas instaladas en el espacio público, no es de extrañar que, a la falta de información general, se sume el recelo ante la desafortunada experiencia estética que suele resultar de las mismas. Su ubicación en la vía pública es entendida en numerosos casos como una imposición arbitraria emanada del poder. La falta de consulta, la indiferencia por el entorno y sus usuarios y, la mayor de las veces, la falta de procesos de selección integrados por especialistas que avalen la idoneidad de las mismas, produce un efecto

boomerang que devuelve rechazo y descrédito, contribuyendo a alejar más si cabe a la población de los lenguajes contemporáneos del arte. Otros modos de hacer son posibles, aquí y ahora. Modos que, cuando se ponen en práctica, ofrecen resultados en progresión geométrica, convirtiéndose en balones de oxígeno capaces de desatar reacciones de participación en cadena por parte de una ciudadanía a la que en no pocas ocasiones le es negado el aire.

Desde la publicación del conocido ensayo de Javier Maderuelo *El espacio raptado*⁴¹, en 1990, han sido muchos los libros editados, los grupos de investigación creados y los proyectos desarrollados alrededor del estudio y la práctica de las diferentes formas de entender e interpretar el entorno del arte y la arquitectura. El mismo autor plantea *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*⁴², no como una segunda parte de aquel, que fue capaz de recoger y transmitir el ambiente de la época, sino como una oportunidad para actualizar y construir un nuevo discurso a partir de la evolución de sus apreciaciones acerca de la materia, teniendo en cuenta la abundante bibliografía aparecida.

El ensayo abarca en su núcleo central un período de treinta años, aunque en algunos momentos la mirada se dirige a tiempos anteriores con el fin de poner de manifiesto antecedentes sin los que muchos procesos resultarían difícilmente entendibles. Son décadas de grandes transformaciones sociales, políticas, económicas y tecnológicas, con lo que sería impensable pretender que no existieran efectos directos en los medios de trabajo del arte y de la arquitectura o en los planteamientos teóricos y las preocupaciones de los creadores. En inevitable pensar en las consecuencias que sobre la percepción del espacio y del tiempo tienen el desarrollo de las redes de transporte mundial, que permiten al individuo, a la masa, desplazarse, modificando con ello sus referencias y ampliando tradicionales acotaciones, aún cuando queda al margen el impacto de la comunicación en la configuración de espacios no físicos y la nueva acepción de arquitectura referida al universo virtual. Pensar

41 MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

42 MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 - 1989*. Akal, Madrid, 2008.

en la experiencia del espacio y en el significado de los lugares, en los términos vitales propios de un tiempo pretérito, es un ejercicio que se revela dificultoso en la actualidad, ya que más allá de la velocidad, son la inmediatez y la instantaneidad los caracteres que han alterado permanentemente nuestro modo de percepción y la experiencia individual y colectiva que de ello deriva.

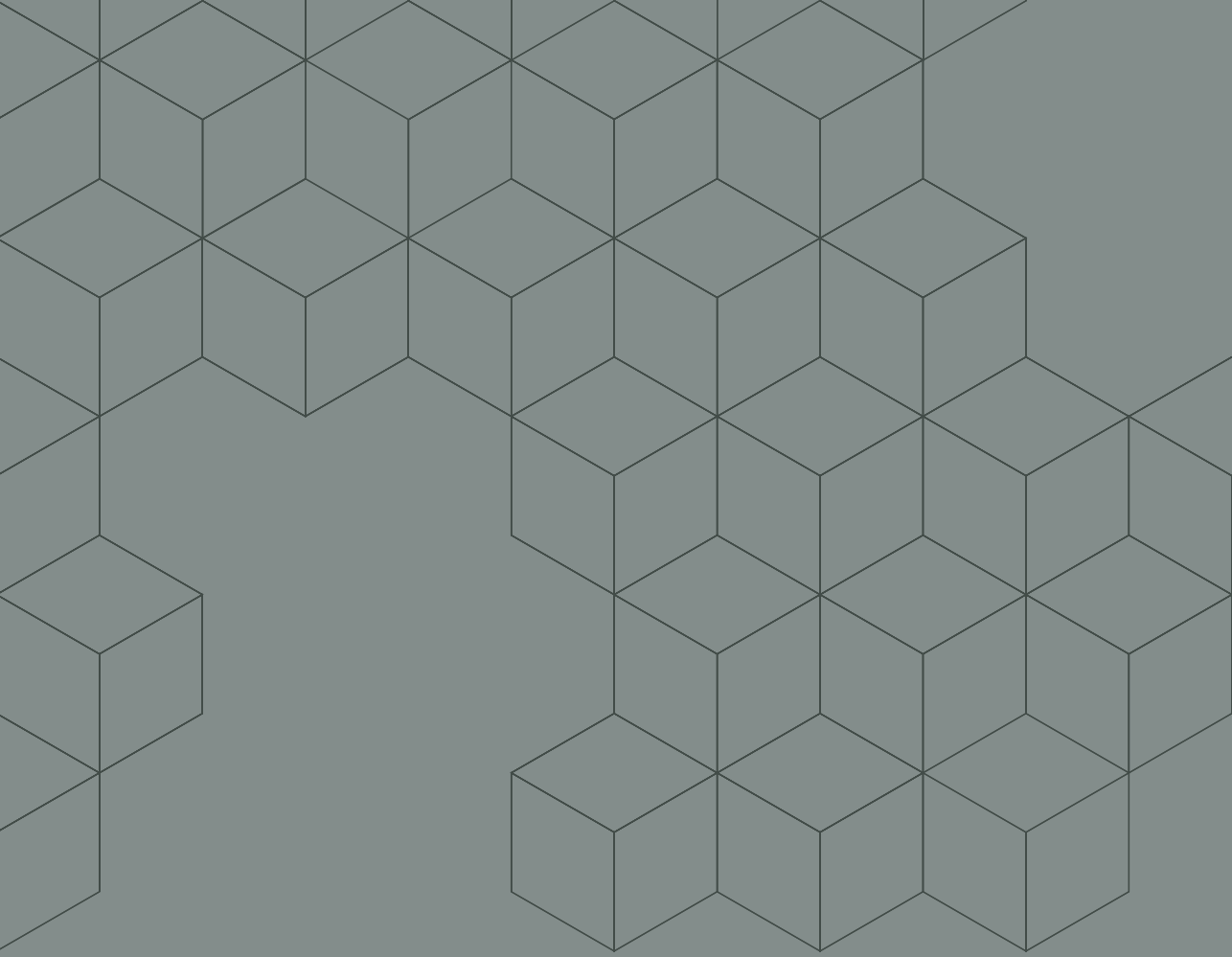
Maderuelo considera que los arquitectos no han sido conscientes de todo el poder que podían desarrollar para configurar el espacio hasta principios del siglo XX, ya que la idea de espacio no pertenecía a la arquitectura, sino que era patrimonio casi exclusivo de la filosofía y de las ciencias naturales, hasta llegar a comprender que el espacio es la verdadera esencia de la arquitectura. Frente al espacio, en el que Aristóteles rechazaba la posibilidad del vacío, el autor sugiere la “agorafobia” –esa angustia que sufren algunas personas ante los espacios abiertos- en relación a la justificación humana, en cierto grado, de la existencia de la pintura, de la escultura y de la ornamentación arquitectónica, como una fórmula paliativa ante el terror al vacío. Una reflexión interesante que podemos aplicar si pensamos en el actual estado de sitio en el que se encuentra el espacio público contemporáneo, abigarrado de estímulos que nos mantiene prácticamente atrincherados ante la superabundancia de productos – comerciales y artísticos, pero en suma subproductos publicitarios-.

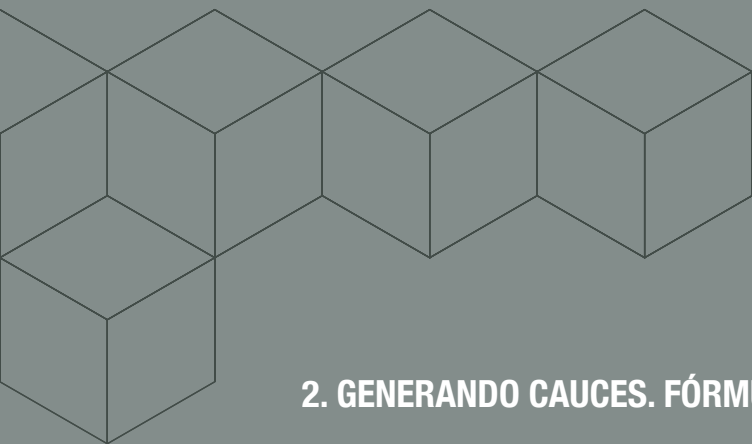
Es necesario destacar el papel del espacio en las vanguardias y su crisis del ornamento, de la necesidad que encontraron entonces de armonizar las creaciones modernas a los requisitos de su presente y sus nuevos materiales, como un logro de la tendencia hacia lo práctico que queda bien recogida en el lema de la *Secession*: “A cada época, su arte. Al arte, su libertad”.

La metamorfosis de la escultura, el minimalismo en la arquitectura, la ciudad como obra de arte, la necesidad del hombre de dejar huella mediante hitos monumentales y conmemorativos, los usos del espacio público interpretados a través del trabajo de artistas y arquitectos, la composición del paisaje, la intervención sobre el territorio, el jardín como escultura, la arquitectura como memoria y un largo etcétera con el que no se agotan las posibilidades y enfoques para abordar el uso y la interpretación del espacio público desde variadas disciplinas.

Para Maderuelo, “el espacio de la cultura, el definido por el arte y la arquitectura, está también señalado con nombres propios, pero esos nombres, además de referirse a unas formas características, se cargan de significados emotivos. A través de la emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en lugar”.

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





2. GENERANDO CAUCES. FÓRMULAS PARA EL ARTE PÚBLICO

2.1 ¿Hay que dar al público solo lo que conoce y demanda?

La historia del arte es en buena medida la del arte en el espacio público. Desde las culturas clásicas se ha venido utilizando la escultura pública y el monumento como herramienta de representación del poder de cualquier signo –religioso, político, militar, totalitario o democrático–, lo que por otra parte nos da idea de la versatilidad del arte y los artistas antes, ahora y siempre; una capacidad de adaptación y éxito sobradamente superada por los arquitectos. Indica Deyan Sudjic en *La arquitectura del poder*¹ que construimos con fines emocionales y psicológicos, además de por razones ideológicas y prácticas, y que el lenguaje de la arquitectura es empleado tanto por los fabricantes de software que financian museos a cambio de la oportunidad de exhibir poder como por los dictadores sociópatas. La arquitectura, como ciertos modos de arte en el espacio público, han sido forjados por el ego, intentar dar sentido al mundo sin reconocer su impacto psicológico en él sería pasar por alto un aspecto fundamental de su naturaleza, que a diferencia de la ciencia y la tecnología, ambas presentadas convencionalmente como carentes de connotaciones ideológicas, son una herramienta práctica y un lenguaje expresivo, capaz de transmitir mensajes

1 SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Ariel, Barcelona, 2007.

muy concretos. Mensajes que no sólo crean contextos físicos sino que conforman la escena idónea para el desarrollo de los estilos de vida y los modos de percibir la realidad que interesadamente han sido prediseñados. Apunta en ese sentido Mau Monleón en *La experiencia de los límites*² que la ciudad se entiende como una estructura codificada, tradicionalmente rica en estímulos pero cada vez más uniforme y despersonalizada, cuya urbanización y diseño se ha expandido creando megaestructuras inhumanas y generando problemas a escala global con incidencia directa en la vida ciudadana (el paro, la xenofobia, la falta de vivienda, la especulación del terreno, la inadecuación entre estructuras urbanas y necesidades sociales, el nuevo poder de las multinacionales en materia de comunicación, etc.). Conviene apreciar que conforme a la tipología del planeamiento urbano se desarrollarán unos modos u otros de vida entre los edificios, según analiza Jan Gehl en *La humanización del espacio urbano*³, ya que el alcance y el carácter de las actividades exteriores están muy influidos por la configuración física del proyecto urbano. Igual que en la ciudad se puede crear una paleta propia mediante la elección de materiales y colores, también se puede influir en los modelos de actividades mediante decisiones de proyecto que creen mejores o peores condiciones para lo que pasa en la calle, dando lugar a ciudades animadas o sin vida.

Oriol Bohigas en *Contra la incontinencia urbana*⁴ plantea que la arquitectura está perdiendo su característica dualidad, ya que para mantener su carácter servicial debería ser capaz de traducir sus experimentaciones al terreno de la arquitectura corriente para la gran masa, que es lo que finalmente constituye la imagen representativa de los paisajes urbanos. Mientras, la actual arquitectura, no intenta crear esos modelos porque parte voluntariamente de una insolidaridad que es necesaria para cumplir su cometido publicitario o aristocrático. La segunda mitad del siglo XX ha sido el periodo de la historia más denso en grandes monumentos arquitectónicos y en expansiones y remodelaciones urbanas, y la época en la que a esos escenarios se ha atribuido los más altos valores representativos del poder político y económico, tendencia que ha tenido consecuencias en la proliferación de

2 MONLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Diputación de Valencia, Valencia, 1999.

3 GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Reverté, Barcelona, 2006.

4 BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa, Barcelona, 2004.

una producción artística *ad hoc* para esos complejos faraónicos. Puede que en parte esa dinámica obsesiva de la representación del poder mediante hitos en el espacio público, con la consiguiente transformación del entorno y, en ocasiones, con la desmembración de los tejidos sociales preexistentes en ese perímetro, suponga a su vez un atentado simbólico a la libertad individual que quizás estemos obviando. Indica Ralf Dahrendorf en su libro *En busca de un nuevo orden*⁵ que una sociedad libre deja mucho espacio para las diferencias existentes entre las personas, y no sólo para las diferencias naturales. La desigualdad sólo deja de ser compatible con la libertad cuando los favorecidos cuestionan el derecho de los perjudicados a participar en la vida social o quedan totalmente excluidos de ella. La idea de libertad se entiende habitualmente inherente a la situación de un estado democrático, a pesar de que las propias formas de control desarrolladas por el formato global de economía de consumo hace que en verdad cuestionemos la auténtica autonomía del individuo para componer su hoja de ruta vital. Fernando Flores⁶ comenta que la calle se nos muestra estática y objetiva, como un infinito cuaderno de dibujo, como un escenario abierto a cualquier cosa, a cualquier modo de expresión. Desde este punto de vista, puede mirarse la calle como una alegoría de la democracia. En ésta todas las personas caben, vengan de donde vengan, piensen como piensen, se comporten como se comporten. Con los límites mínimos debidos a la convivencia, el sistema democrático permite y proporciona la diferencia, y con ella el cambio, la alternancia, el movimiento. No hay nada menos democrático que lo inmutable. Quizás sea este un vértice adecuado en el que hacer confluir la idea de arte en el espacio público. Lo que la ciudadanía entiende por esta forma de arte suele estar relacionado con lo que la costumbre ha acuñado mediante la presión de los siglos en la conciencia colectiva, que es a su vez el resultado de las políticas representacionales del poder: esculturas costumbristas, monumentos, objetos maximalistas con guiños infantiloides y elementos ornamentales de variada tipología. En definitiva, formas de arte basadas en su propia inmutabilidad, grandilocuentes y ajenas a la realidad del tiempo, el espacio y las personas, como punta visible del espejismo democrático, del fraude participativo del sistema, del desprecio⁷ e instrumentalización

5 DAHRENDORF, Ralf. *En busca de un nuevo orden. Una política de la libertad para el siglo XXI*. Paidós, Barcelona, 2005.

6 FLORES, Fernando. "La calle y nosotros". En: *Proyecto Calle*. Ayuntamiento de Peralta, Navarra, 2005.

7 SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Pre-Textos, Valencia, 2002.

cómplice de la masa. Con igual ferocidad desarrolla la industria del ocio y el entretenimiento sus formatos destinados al público juvenil, constituido en su principal audiencia, donde más allá del mercado de discos, ropa y cine surge un consumo de actitudes juveniles centradas en el rechazo a la escuela y al conocimiento, potenciado con la introducción de la droga como estrategia de neutralización de fenómenos como el mayo francés de 1968, cumpliendo la función de contención de posibles cambios sociales y culturales, evolucionando hacia el anticulturalismo⁸. El funcionamiento del sistema parece continuar basado en la consecución de abundantes beneficios para una minoría –nada nuevo- pero sin necesidad de establecer ya ningún tipo de condición de mínimos ni limitación ética, sin guardar unas apariencias que se hacen en la actualidad innecesarias, porque es el propio ciudadano quien demanda el suministro de su veneno y acepta inconsecuente el expolio presente de la potencia inmaterial de su pensamiento autónomo.

Fue a finales de la década de 1960 cuando se inician los primeros movimientos en el campo del arte como indicativos de un cambio de dirección que abría la puerta a ciertas prácticas artísticas fuera del museo aunque, como indica Jorge Ribalta⁹, el arte público no liquida al museo sino que el museo es la precondition del arte público. Frente a la extrañeza del museo y sus connotaciones aristocráticas, el arte público se convierte en una forma de arte popular, pudiendo poner en cuestión –desde el punto de vista de la influencia de los artistas de los 60- hasta qué punto su crítica al museo ha promovido una museificación del espacio urbano, consiguiendo en vez de la transformación del museo su expansión y dispersión por el espacio de la ciudad. La complejidad de la noción de espacio público ha dado lugar a numerosos esfuerzos clarificadores dirigidos a su descripción física y funcional, no sólo como territorio político sino como una clase de lugar que ha ampliado ostensiblemente su esfera con la acción de los medios de comunicación y la extensión del ciberespacio¹⁰. Una ampliación que complica más todavía la delimitación de espacio público y privado debido a la permeabilidad de los *media*. Partiendo de la base de que el arte es siempre algo público, entenderemos como arte público el que se

8 MUÑOZ, Blanca. *La cultura global. Medios de comunicación e ideología en la sociedad globalizada*. Pearson, Madrid, 2005.

9 RIBALTA, Jorge. “Notas acerca del arte público y el museo”. En: *Ciudades invisibles*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

10 CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Cátedra, Madrid, 2004.

encuentra instalado en el entorno urbano, fuera del museo. Vito Acconci¹¹ describe el proceso de pérdida del pedestal, de bajar al suelo, que va de lo vertical a lo horizontal mediante una analogía con las jerarquías sociales pre-democráticas (verticalidad) y una nivelación igualitaria y democrática (horizontalidad), dejando manifiesto que el monumento es el antecedente de lo que denominamos hoy arte público.

El tipo de audiencia¹² al que aspira el artista al plantear su trabajo es otro elemento diferenciador, haciendo que su vinculación con el contenido de la obra se torne significativa para un determinado público. La nueva categoría de arte público se reconoce en un tipo específico de arte, cuyo destino es el conjunto de ciudadanos (no especialistas) y cuya ubicación es el espacio público abierto. A diferencia de las obras que se encuentran al aire libre y que no pertenecen a esta categoría, el arte público debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional¹³. Rosalyn Deutsche¹⁴ coincide al afirmar que el modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos, siendo que el apoyo a las cosas públicas contribuye a la supervivencia y la expansión de la cultura democrática. Para Mary Jane Jacob¹⁵ el arte público acepta y reclama un público sin fronteras e infinito por el solo hecho de situarse en una óptica pública, datando el inicio de la actividad contemporánea en el arte público a partir de la creación, en 1967, del programa Art in Public Places del National Endowment for the Arts y la consiguiente creación de ayudas estatales y municipales para la creación, formando a su vez comités de selección para dictar la aprobación “pública” –un modelo, el de los comités, que sin ser garante absoluto de idoneidad y acierto en la selección, sigue brillando por su ausencia en la mayor parte de las decisiones, exclusivamente políticas, que dan luz verde a la ejecución de proyectos “artísticos” de obra pública en nuestro contexto cercano-.

11 ACCONCI, Vito. *Vito Hannibal Acconci Studio*. MACBA, Barcelona, 2004.

12 MAKSYMOWICZ, Virginia. “Through the Back Door: Alternative Approaches to Public Art”. En: *Art and the Public Sphere*. The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

13 MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Mondadori, Madrid, 1990.

14 DEUTSCHE, Rosalyn. “Agorafobia”. En: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

15 JACOB, Mary Jane. “Extramuros”. En: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000.

Podemos distinguir tres paradigmas o nociones de arte público en base a la propuesta de Miwon Kwon¹⁶ como análisis de los últimos cuarenta años de historia: arte en los espacios públicos, arte como espacio público y arte como interés público. La primera de las nociones, arte en los espacios públicos, parte de la idea de extender el museo de arte moderno a la totalidad de la ciudad y cuenta con el impulso de diferentes programas públicos que destinan un tanto por ciento del presupuesto público para las artes. En este caso no suele darse relación de la obra con el entorno, tratándose de producciones que priman el estilo y la firma de famosos escultores que trasladan réplicas a gran escala para ser colocadas en la ciudad, como es el caso de Henry Moore, Isamu Noguchi o Alexander Calder entre otros, donde se acusa una marcada separación entre arte y arquitectura. Este modelo fue criticado tras una década por la indiferencia que causaba en el público –cuando no hostilidad- y el escaso aporte de educación estética que repercutía en la población. El resultado fue adoptar los principios del *site-specific*, la especificidad para el lugar, que requería una conexión formal directa entre la realización material de la obra y las condiciones físicas del lugar, siendo importante los factores de accesibilidad y función útil, haciendo que el artista adquiriese la tarea de contribuir al diseño de un espacio urbano unificado y coherente, con ejemplos como las propuestas de Siah Armajani¹⁷, Scott Burton o Ned Smyth, donde la desaparición de la “obra” en el lugar era entendido como síntoma de su mayor valor social, conformando la noción de arte como espacio público. Estas propuestas coinciden en el tiempo con el desarrollo de trabajos que conforman la vertiente crítica del arte público actual y del activismo¹⁸, más cercanas al paradigma de arte como interés público, aplicando en muchos casos tácticas de voluntaria impermanencia: Guerrilla Girls, Group Material, Gran Fury, Dennis Adams, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger, Alfredo Jaar, Martha Rosler, etc. proponiendo una transformación de la cultura desde dentro, usando en algunos casos estrategias alternativas que se apropiaban de la televisión, la publicidad y los medios de masas para plantear su visión crítica de la realidad a través de una acción afirmativa en la vida cotidiana –no obteniendo soporte público suficiente hasta finales de la década de 1980-.

Richard Serra, contrario a la escultura utilitarista, planteó un punto de inflexión con *Titled Arc*, pieza concebida como escultura *site-specific* pero

16 KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

17 ARMAJANI, Siah. *Espacios de lectura*. Macba, Barcelona, 1995.

18 AA.VV. *Arte: la imaginación política radical*. Brumaria nº 5, Madrid, 2005.

desde un planteamiento opuesto al integracionista que estaba obteniendo la aprobación del momento. Serra subrayaba el carácter disfuncional de la plaza como espacio público y cuestionaba la ideología dominante y el poder político representado en esa plaza. El conflicto público generado alrededor, y su resolución judicial, puso de manifiesto hasta qué punto el discurso del arte público puede funcionar como una herramienta de lucha política sobre el significado de la democracia. La retirada de la obra de Serra –su extinción física le permitió cumplir las mismas condiciones de significado establecidas en la obra de Asher o de Matta-Clark¹⁹- dio lugar a una reorientación del arte público, encaminándose hacia una revalorización implícita del arte enfocado hacia una comunidad, tendencia presente ya en la década de 1960 pero que no había obtenido respaldo. Esta evolución nos lleva a la tercera noción de arte público, arte como interés público, que tiene como fundamento envolver a la comunidad local, educarla y producir un diálogo. Como ejemplo fallido un trabajo de John Ahearn en 1991 para el edificio de la policía del distrito del Bronx, antítesis de la comentada obra de Serra, el de Ahearn fue un trabajo con un fuerte carácter de escultura realista ubicada sobre pedestal, buscando el carácter popular de los personajes y el involucramiento con la comunidad local al representar en ellas a personas de la zona a partir de moldes realizados con la participación del público como parte del proceso. También esta experiencia, concebida como obra permanente, concilió el rechazo del público y las instituciones debiendo ser retirada, poniendo de manifiesto, como apunta al respecto Mau Monleón, las ambigüedades de los términos “comunidad” y “audiencia”.

Por su parte Javier Maderuelo²⁰ analiza el paso a los nuevos conceptos en la escultura coincidiendo cuando la modernidad, como modelo de comportamiento, comienza a ser criticada y se pretende para ella un relevo – comúnmente llamado *postmodernidad*-. Partiendo de esas críticas se deriva, entre otros asuntos, a la recuperación del significado de lugar y la valoración del espacio urbano, cedido inútilmente a los automóviles y a la publicidad, como espacio vivible en el que los ciudadanos puedan reconocerse como pertenecientes a él, con un contexto social y políticamente determinante que

19 CROW, Thomas. “Arte para lugares específicos: el fuerte y el débil”. En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

20 MADERUELO, Javier. “Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público”. En: *Arte y espacio público. II Simposio de arte en la calle*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

es apreciable en los trabajos de Dan Graham o Daniel Buren. La intención de hacer un arte comprometido con lo cotidiano, no subordinado a valores estético y que sea comprensible por una audiencia extensa marca los procesos de La Internacional Situacionista o Hans Haacke²¹. Este desarrollo de la escultura pública se puede interpretar como una forma de autodesaparición, puesta en práctica desde la congruencia del *contra-monumento*, que en Europa cuenta con el significativo ejemplo del *Harburg Monument* de Jochen Grez y Esther Shalev-Gerz, y los desacralizadores ímpetus del *Skulptur Projekte Münster*. Planteamientos que parecen cada vez más lejanos a la realidad de la “obra pública” que prolifera en nuestros días, alentada por los poderes públicos como un síntoma más del letargo de las mentes, y la neomonumentalización de nuestras ciudades, sujetas a la lógica de la *globalización* (teoría que se centra en la capacidad mundial de las organizaciones capitalistas y de los estados modernos para incrementar su poder y alcance en todo el mundo), llegando al punto de *globalizar* la nada²². Un caso de estudio es el de los Disney Worlds, monumentales no-lugares²³ totalmente repletos de no-cosas (como los sombreros con orejas de ratón), los empleados son casi todos no-personas (los miembros del reparto, con o sin uniforme) quienes ofrecen no-servicios (lo que se oferta está predeterminado a menudo por las reglas, regulaciones y guiones seguidos por los empleados). Pero, sorprendentemente, existe una mayor demanda a nivel mundial para las formas “de la nada” que para las “de algo”. Es probable que más personas prefieran las formas de la nada porque su relativa simplicidad y carencia de rasgos distintivos las hace más fáciles de apreciar, además de que lo que es nada está desprovisto de contenido distintivo y es mucho menos probable que moleste u ofenda a los miembros de cualquier cultura. Por lo tanto los signos de aceptación popular recorren un sentido inverso al de los procesos de práctica artística y reflexión crítica, desarrollados durante las últimas décadas, en lo que respecta al análisis del espacio público y los modos de relación humana con el entorno. La escultura, como condición negativa del monumento, sería el resultado de sumar no-paisaje con no-arquitectura²⁴,

21 AA.VV. *Hans Haacke. Obra social*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.

22 RITZER, George. *La globalización de la nada*. Popular, Madrid, 2006.

23 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1993.

24 KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En: *La posmodernidad*. Kairos, Barcelona, 2002.

expandingo también su campo de acción al entorno natural²⁵ y el paisaje²⁶ con intervenciones de *land art*²⁷.

Es consecuente introducir un elemento más de contraste en esta tensión de fuerzas, la alteración del “entorno mental” como resultado de la recalificación de los puntos referenciales de lo vital, lo afectivo y lo ambiental. Félix Guattari en *Las tres ecologías*²⁸ anticipa que la ecosofía mental se verá obligada a buscar antidotos a la uniformización *mass-mediática* y telemática, al conformismo de las modas²⁹, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad, los sondeos, etc. Añade que su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales siempre obsesionados por un ideal caduco de cientificidad.

La transformación del entorno, en nuestra realidad, se caracteriza por una expansión de los límites de lo construido, como extensión de la membrana urbana que se reproduce fragmentadamente invadiendo la periferia con complejos residenciales que se encuentran a mitad de camino del parque temático. La lógica de estos espacios es el caos³⁰ –como orden por descifrar– con que se despliega la urbanización contemporánea (¿la de la era de la Revolución Informacional?), como antaño pasara también con la primera ciudad industrial, es la manifestación de nuestra incapacidad para intervenir y regular su lógica. Aunque algo sí sabemos, el crecimiento desmedido –y más allá de toda lógica de las infraestructuras de la movilidad– es un factor de aceleración de la expansión urbana y periurbana, que la disponibilidad de energía (todavía) relativamente barata contribuye a esta extensión facilitando una movilidad en crecimiento exponencial. La busca de un nuevo hábitat, menos agresivo que la deteriorada ciudad tradicional, empuja a las familias en su huida a supuestos paraísos urbanos –paraísos que pronto se convierten en recintos amurallados, segregado y aislados de la sociedad, donde sus

25 AA.VV. *Arte y naturaleza*. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

26 AA.VV. *El paisaje*. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

27 HASTNER, Jeffrey. *Land art y arte medioambiental*. Phaidon Press Limited, Londres, 2005.

28 GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Pre-textos, Valencia, 1990.

29 LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Anagrama, Barcelona, 1990.

30 GAJA, Fernando. “De la metrópolis industrial moderna a la región urbana informacional difusa”. En: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

habitantes devienen privilegiados prisioneros voluntarios-. Ese tipo de entorno artificial, promocionado desde la idea del privilegio y la exclusividad, suele superponerse a entornos naturales de mayor o menor valor ambiental con la misma lógica y atractivo sobre el público que la proliferación de parques temáticos³¹, que ofrecen un servicio que parece avalar el bienestar y la diversión para toda la familia, siendo a su vez un signo más de la implacable mcdonalización de la sociedad³², con una lógica, como decíamos, donde el simbolismo de la forma es determinante para comunicar su función y encuentra su máxima expresión –como arquitectura heroica- en la ciudad de Las Vegas³³ o –como justificación por la masificación turística- en la costa del Mediterráneo español³⁴. En esos entornos teatralizados, y en gran número de ocasiones, el arte aparece disuelto en el espacio público como un elemento más, como las farolas o las papeleras, pero carente de utilidad funcional –si es que debiera tenerla- y cumpliendo una función deseducadora al contribuir a trasladar una imagen exclusivamente objetual al público.

La preocupación descrita por Jordi Borja y Zaida Muxí³⁵ es coincidente con los planteamientos de ciertas prácticas de arte en el espacio público, promulgadas desde el descontento y la renovación de intereses, al entender que no son admisibles grandes proyectos urbanos que no integren objetivos sociales y ambientales que amplíen la ciudadanía en cantidad y calidad, ya que los “nuevos productos urbanos” no pueden legitimarse únicamente por criterios de diseño arquitectónico, de competitividad o de competencia burocrática. Aunque también puede ocurrir, como relata Rogelio López Cuenca³⁶, que el arte “lave más blanco en la ciudad”. Tomando como ejemplo el evento de arte público desarrollado en Nueva York, en 1993, bajo

31 SORKIN, Michael. “Nos vemos en Disneylandia”. En: *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

32 RITZER, George. *La mcdonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalidad en la vida cotidiana*. Popular, Madrid, 2006.

33 BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven; VENTURI, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

34 AA.VV. *Costa ibérica. Hacia la ciudad del ocio*. Actar, Barcelona, 2000.

35 BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. *Espacio público: ciudad y ciudadanía*. Electra, Barcelona, 2003.

36 LÓPEZ CUENCA, Rogelio. “Crítica del arte público a mediados del año 2005. Unos cuantos ejemplos”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Muestra de arte público para jóvenes creadores*. Universitat de Valencia, Valencia, 2006.

el nombre de 42nd Street Art Project y la 42nd Street Development Corp, en el tramo comprendido entre Broadway y la 8th Avenida –una zona degradada del entorno de Times Square- que reunió doce intervenciones de artistas de reconocida trayectoria en el arte público crítico y de orientación social y política, ofreciendo la oportunidad de dotar de visibilidad mediática a esa zona marginal de Manhattan, logrando como imprevisto efecto que diez años más tarde la zona sea propiedad de una gran corporación convirtiéndose en sede de un centro comercial y de ocio, como equívoco ejemplo del papel pionero del arte contemporáneo como agente impulsor de procesos de regeneración del mercado inmobiliario.

En la actualidad sigue siendo útil la idea de sociedad del espectáculo acuñada por Guy Debord³⁷, en nuestro tiempo la cultura en general, y el arte público en particular, ha perdido el interés para las instituciones en lo que respecta a su significado socialmente enriquecido, mientras que para el público parecen haberse fragmentado los eslabones de enlace que pudieran hacerle deseable su comprensión o puesta en valor -fragmentos tras los que se oculta el direccionamiento tutelado que progresivamente sitúa al individuo en una permanente faceta de consumidor, mero elemento en la estructura del mercado global-. Desvalorización que planea por igual sobre cualquier área del conocimiento, como efecto congruente a los estímulos de permanente estado del acontecimiento. En ese sentido pueden encontrarse factores beneficiosos en los planteamientos del arte público efímero, con numerosos certámenes repartidos por todo el estado español, con planteamientos de base más o menos afortunados, donde la impermanencia de las instalaciones puede contribuir a despertar cierto interés en la audiencia a la vez que posibilita el desarrollo de estrategias de intervención local mediante los propios proyectos. En ese sentido, según Blanca Fernández³⁸, podemos encontrar iniciativas que tratan de repensar vivencias e historias de ciudad auspiciadas por ayuntamientos democráticos, si bien debemos de indicar que no se impulsan con el mismo interés que las colecciones de escultura pública o de arte público de carácter objetual y corte modernista.

La manifiesta dificultad del público para acceder a la interpretación del arte contemporáneo hace que el arte en el espacio público juegue un papel

37 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 1999.

38 FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca. “El viaje entre ciudades reales e imaginadas del discurso intervencionista”. En: *Intracity. Arte público y mediación social*. Xarxa Joves.net, Valencia, 2007.

interesante, por tratarse de experiencias a las que el individuo se ve abocado involuntariamente y de las que puede resultar una valoración subjetiva de distinto signo, por lo que la siembra de “necedad” en forma de arte no ayuda al acercamiento.

Félix Duque³⁹ toma como punto de partida el texto elaborado por Martín Heidegger a partir de su conferencia “El arte y el espacio”, pronunciada en la Galería Erker de St. Gallen en 1964, con motivo de la exposición del escultor figurativo Bernhard Heiliger y posteriormente publicado a modo de resumen como colaboración para un libro de Eduardo Chillida, cuya obra poco tiene de figurativa, como apunta el propio Duque. Buceando en el pensamiento de Heidegger, el autor presta una especial atención a la etimología, a partir de la que trata de centrar la cuestión mediante el establecimiento de matices alrededor de la acepción de “escultura” y las funciones artesanales y/o artísticas de sus hacedores. Tras la calificación técnica del *artefacto* pasamos a la concepción de “espacio”, entrando a contraponer su percepción tanto por griegos como por modernos, determinando que en ambos casos “el espacio viene representado de igual manera, a partir del cuerpo”, por lo que se nos revela que para Heidegger el espacio está pensado en términos *fisicalistas* sin que haya dejado lugar en su reflexión para la intervención de lo público y lo político en la inevitable *pólis*, convertida por el Barón Hausmann en un nuevo espacio político tras proyectar sus rectilíneas avenidas como símbolo de la Capital del Estado-Nación. Para Duque la mediación sobre la relación humana con el espacio, conforme la plantea Heidegger, tiene una gran relevancia como pensamiento acerca de la problemática del arte público y el espacio político. El hombre, dice, no está en el espacio como lo están las sillas o los planetas, ni tampoco proyecta espacio puro en cuanto forma *a priori* de la sensibilidad; para Heidegger el hombre existiría en el espacio *al dar lugar al espacio*, y junto a la tierra son parte productora del mundo. Ante la pregunta de si hay lugar para el arte en el espacio político, Félix Duque abunda en la Grecia Clásica para destacar que a pesar de nuestra admiración por sus grandes obras de arte, ni siquiera existe en griego una palabra para denominar esa actividad, de igual manera no existió distinción entre arte público y arte privado –lo que está en la calle o en la plaza frente a lo que se encuentra dentro de los edificios-. Esa distinción horizontal no se daba en el mundo clásico, regido por una relación social vertical en la que los hombres libres pueden dominar por derecho al esclavo. Desde el punto de vista de la ley todos son iguales sin que exista distinción, aunque sí la hay

39 DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Akal, Madrid, 2001.

respecto de la decisión política, de la capacidad económica y del modo de habitar y ocupar el espacio.

El Mall de Washington, proyectado como parte de la planificación de la ciudad por el arquitecto y urbanista francés Pierre-Charles L'Enfant en 1791, representa perfectamente ese modelo de espacio público puramente representacional, monumentalizado y museificado, donde la sensación aséptica de la maqueta es mostrada en sobredimensión, tomando como referencia el imperialismo egipcio y reproduciendo igualmente la idea de insignificancia del individuo, pretendidamente negado en masa para el desempeño de la función política aunque estratégicamente incluido en la escena en la proporción necesaria para su aprovechamiento como elemento fungible con el que alimentar la desmesurada estructura, casi convertida en entorno funerario. Félix Duque observa que el lugar del público, conforme a la situación, se encuentra en el *hogar privado*, emergiendo del interior de la vida privada, desde el sentimiento de individualidad y con la frustración resultante de experimentar la imposibilidad de acción de esa individualidad en el mundo, es como tiene lugar la aparición del público que “está hecho del barro de los intereses pisoteados, de las promesas de libertad incumplidas, de la sangre generosamente derramada al parecer en vano en las luchas de los colonos contra Inglaterra, de los *sans culottes* contra el *Ancien Régime*...” Y por otra parte los gustos y presiones del público, manifestados a través del mercado, han contribuido a difuminar las fronteras entre publicidad, diseño y arte para llegar a un punto en el que todo resulta *déjà vu*, algunos artistas en su intento de reformulación pretenden “sabotear” lo que el público entiende por “arte” mediante la producción de obras que por sus características impide la “compraventa”. Textualmente, “esos mismos artistas ‘neorrománticos’ suelen cobrar de los poderes públicos, si están ‘instalados’ o tienen ‘acceso’ a ellos, sumas importantes de dinero destinadas a realizar *en público* justamente aquello que al público normalmente le repugna o le deja indiferente, con la consiguiente irritación (¿acaso no ha de redundar el dinero de los contribuyentes en beneficio de éstos, en lugar de ir a parar a ‘zánganos’ de la sociedad, cuyas obras estorban y hasta –ensucian- la ciudad?).”

Aún estando de acuerdo en la nefasta función que cumple cierto tipo de arte en el espacio público, en su función despolitizadora e infantilizante de la sociedad, la mayor parte de las intervenciones artísticas en el espacio público mantienen el formato monumental como si fuera el modo único de arte en lo público, pero en cualquier caso, ¿hay que dar al “público” sólo lo que conoce y demanda?

2.2 Tu cambio cambia el mundo

Este apartado y los siguientes que forman parte de este capítulo, están dedicados a abordar cinco proyectos que bajo el formato de convocatoria pública he comisariado para diferentes instituciones y entidades. Todos ellos tienen como objetivo final el propósito de generar cauces para llevar a cabo intervenciones artísticas en el espacio público, bajo diferentes condicionantes y tipologías artísticas, aunque en todos ellos es remarcable la voluntad de que el arte en el espacio público actúe como un agente mediador con la sociedad lanzando cuestionamientos y propuestas permeables a diferentes niveles de participación pública. *Art públic / Universitat pública, Proyecto Calle, Intracity, Última* y *Proyecto 3 de Julio* responden a diferentes necesidades a pesar de que todos ellos parten de premisas que interpretan el potencial simbólico y la función social de las expresiones artísticas en el espacio público. En ese periodo de tiempo se han llevado a cabo numerosas propuestas de arte público en el Estado español, como Idensitat⁴⁰, Scarpia⁴¹, Intransit⁴² o las iniciativas de El Perro⁴³, por mencionar solo algunos. Propuestas que

40 <http://www.idensitat.net/es/>

41 <http://scarpia.es/2015/>

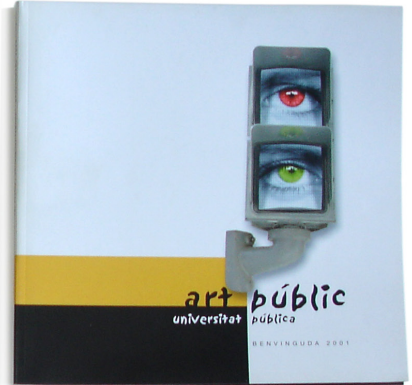
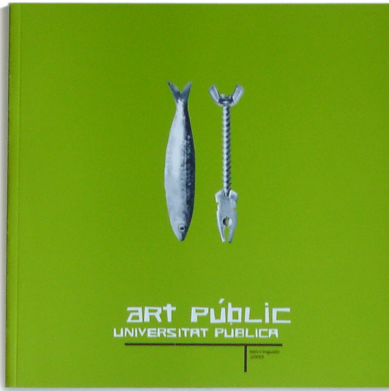
42 <http://www.intransit.es/noticias/>

43 <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-perro/80>

han ido aumentando en número de forma exponencial aunque no siempre contemplando aspectos fundamentales como el reconocimiento profesional de los artistas y su remuneración, o destinar una dotación económica necesaria para producir las obras seleccionadas. Esos aspectos han sido siempre interpretados como una prioridad en los proyectos que he impulsado, así como el firme convencimiento de que el arte no debe ser usado con un fin espectacular, ornamental o decorativo en el espacio público, sino como un transmisor de ideas y un activador social capaz de influir en la construcción de realidades colectivas y en el desarrollo de consciencias personales.

El proyecto *Art públic / Universitat pública Mostra d'art públic per a joves creadors* dio comienzo en octubre de 1998, como resultado de una propuesta que realicé siendo estudiante de derecho en la Universitat de València, y que desde entonces he comisariado. El punto de partida de la propuesta era generar una reflexión crítica acerca del modelo urbano del entonces recién creado *Campus dels Tarongers*. Un campus que se caracteriza por la concentración de la actividad en grandes edificios destinados a aulas y a departamentos universitarios. Lo habitual en los campus universitarios es la ocupación de grandes extensiones en las que se intercalan edificios, zonas ajardinadas y otros servicios. En el caso del *Campus dels Tarongers* se optó por aglutinar en vez de extender, pero lo cierto es que el uso de esos espacios despertó una gran cantidad de críticas por parte de los usuarios, que principalmente iban dirigidas a la falta de humanidad y de habitabilidad del entorno interior y exterior. La homogeneidad de los edificios reforzaba la sensación de no-lugar, que invitaba a su vez a los usuarios a comportarse como no-personas.

Por otra parte este campus contribuía al avance de la edificación sobre una zona de huerta, ya mermada por la inicial ubicación y constante expansión de la Universidad Politécnica de Valencia; a la vez que las características arquitectónicas y la configuración espacial del campus chocaba frontalmente con la expectativa generada entre los estudiantes. Desde las asociaciones universitarias se reclamaba la gestión de espacios polivalentes que permitieran el desarrollo de actividades culturales y lugares de encuentro, pero la funcionalidad rigurosa de los edificios no contemplaba dar cabida a prácticamente nada que superase los límites de lo docente. Decepcionante para los que creemos que la verdadera riqueza de la universidad no reside tanto en los conocimientos académicos que transmite, como en las ventanas que abre a quienes se atreven a mirar con otros ojos. Podemos establecer relaciones posibles entre la transformación de la universidad de espacio de formación, análisis y crítica a una institución expendedora de titulaciones



y la concepción formal y funcional de ese nuevo campus; todo ello muy acorde con los vientos pragmáticos que han ido encontrando acomodo en nuestra sociedad y en nuestras actitudes. El espacio como dificultad añadida a las relaciones, como desactivador social, en una comunidad marcada cada vez más por la competitividad y el individualismo, fue el punto de partida que impulsó este proyecto. De otro lado el arte, en palabras de Pistoletto (*Manifest de Progetto Arte*, 1994) "es la expresión más sensible e integradora del pensamiento, ya ha llegado la hora en que el artista tome la responsabilidad de establecer una comunicación con todas las otras actividades humanas, desde la economía a la política, pasando por la ciencia y la religión, la educación y la conducta; en resumen, con todas las instancias del tejido social".

Este proyecto ofrece cada año a jóvenes artistas la posibilidad de intervenir en un espacio público que recibe una media de veinte mil usuarios al día, con un trazado integrado en la trama urbana de la ciudad de Valencia. La elaboración de trabajos *ad hoc* y su encuentro fortuito por el público, no habituado a estas manifestaciones en su entorno, ha resultado ser un laboratorio del que han surgido experiencias que van del desentendimiento

y la incomprensión a la participación y la complementariedad de lenguajes, en una sucesión natural de reacciones. *Art públic / Universitat pública* se sitúa en una posición voluntaria de no espectacularidad, con la pretensión de despertar la duda y activar los resortes individuales para leer entre líneas la realidad y cuestionar así los acontecimientos. En un primer momento esa crítica iba directamente dirigida al espacio arquitectónico y urbanísticos del propio campus, pero con la sucesión de cada edición anual del proyecto⁴⁴ el foco se fue girando para dar cabida a reflexiones que estimularan ese mismo ejercicio crítico hacia la sociedad en su conjunto. Hay que destacar un hecho, poco habitual, que tuvo lugar como base para la existencia del propio proyecto, y es que la propuesta se basaba en generar un contexto de creación artística encaminada a dar visibilidad a las opiniones críticas con la propia institución que auspiciaba el proyecto, la Universitat de València. Considero que este es un dato a destacar, pues la capacidad de autocrítica en el ámbito de lo público no pasa por sus mejores momentos, sin embargo en aquella ocasión logramos algo que nos pareció natural: poder opinar pública y abiertamente de un modo crítico con la institución pública, que a su vez estaba dando soporte material y técnico al proyecto que servía como herramienta crítica.

La primera edición de *Art públic / Universitat pública* fue el resultado de una invitación a los profesores y alumnos de la asignatura de proyectos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia para que llevaran a cabo intervenciones específicas en el *Campus dels Tarongers* de la Universitat de València. Por una parte se estimulaba una relación de buena vecindad, pues ambos campus están uno a cada lado de la misma calle, y por otra se favorecía un acercamiento institucional desde la base en un momento en el que entre ambas universidades existía cierta hostilidad por la diferencia de trato presupuestario que recibían desde la Generalitat Valenciana, en beneficio de la Universidad Politécnica de Valencia, que en esos años mantenía una mejor relación política con el partido en el gobierno autonómico.

Desde la segunda edición y las siguientes se confeccionaron unas bases, que han ido evolucionando, y se ha lanzado anualmente la convocatoria para seleccionar a los artistas y los proyectos con los que intervenir en el *Campus*

44 Se han celebrado hasta el momento 18 ediciones de *Art públic / Universitat pública*, organizado por el SeDI de la Universitat de València. <http://www.uv.es/sedi>

dels Tarongers, en el contexto de las actividades de bienvenida al nuevo curso que cada año organiza la *Delegació del Rector per a Estudiants*⁴⁵. Se optó por renovar cada año la imagen de la convocatoria, generando un dinamismo constante a nivel de diseño gráfico, que ha logrado mantener siempre actualizada la imagen del proyecto, trasladando mensajes acordes a cada tiempo, a cargo de Rafa Benavent⁴⁶.

En cada edición se ha contado con profesionales de reconocido prestigio para formar parte de los jurados o comisiones de selección⁴⁷, que año tras año han designado entre ocho y diez proyectos, siempre con una dotación económica destinada a sufragar los gastos de la producción de la obra y remunerar el trabajo de los artistas seleccionados. En algunos casos se han producido desde la organización invitaciones especiales a determinados artistas o colectivos para sumar sus intervenciones al proyecto, por considerarlas de especial valor o significado en ese momento.

Actualmente sigue resultando complicado ceñir una calificación concluyente acerca del arte público. Es interesante dar paso aquí a algunas notas de Vito Acconci, planteando una reflexión en torno a las bases para la intervención del artista en el espacio público: “(...) Fuera de la galería/el museo, en un

45 *Art públic / Universitat pública* tuvo en su inicio el soporte técnico de Gonzalo Montiel desde el CADE, y el entusiasmo y apoyo político de los estudiantes que durante este tiempo han ocupado el cargo de Vicerrector/a de Estudiantes de la Universitat de València, transformado posteriormente en Delegado/a del Rector para estudiantes: Vicent Alonso, David García i Marí, Eduard Ramírez Comeig, Joan Enric Úbeda García, Pilar Sarrión Ponce y Daniel González Serisola.

46 <http://www.laweberia.es/&cia/>

47 Han formado parte de los jurados de *Art públic / Universitat pública* en las ediciones de 1999 a 2015: Mau Monleón, Concha Daud, M^a Teresa Beguiristain, Pepe Romero, Rocío Villalonga, Ricardo Forriols, Román de la Calle, Pepe Miralles, Pedro Ortuño, Isabel Tejada, Inmaculada Aguilar, Emilio Martínez, Helena Cabello, Miguel Molina, Pilar Pedraza, Gema Hoyas, Álvaro de los Ángeles, Pepa López Poquet, Marina Pastor, Ricard Martínez, José Albelda, M^a José Martínez de Pisón, Antonio Méndez Rubio, Elías Pérez, Maribel Doménech, Nicolás Sánchez Durá, Trini Gracia, José Luis Cueto Lominchar, Ricard Silvestre, Virginia Villaplana, Pep Benlloch, Ana de Miguel, Salvador Albiñana, Carmen Senabre, Vicente Ortiz Sausor, Amparo Zacarés, Teresa Legarre, Rosalía Torrent, Chele Esteve, Johanna Moreno Caplliure, Alba Braza, David Arlandis, Pilar Tébar, Manuel Garrido, Lorenza Barboni, Xesqui Castañer, Irene Ballester, Susana Vilaplana, Belén García Pardo, Maite Ibáñez, Ricard Martínez, Rosalía Font, Gonzalo Montiel y José Luis Pérez Pont.



El objectiu d'Estudiants, l'Àrea del CADE (Centre d'Estudiants) i l'Institut de la Ciutat, organitzen el concurs d'Art Públic Universitari. La Mostra d'Art Públic per a Joves Creadors té com a objectiu donar a conèixer i valorar el treball artístic dels joves creadors de l'àmbit universitari. La Mostra d'Art Públic per a Joves Creadors és un concurs d'art públic que s'organitza anualment amb el suport de l'Àrea del CADE i l'Institut de la Ciutat. El concurs consisteix en la selecció d'obres d'art públic que es mostren en diferents espais públics de la ciutat de València.

1. de l'abast de la convocatòria.
 La convocatòria és oberta a tots els estudiants de les universitats públiques de València i de les Illes Balears, amb el dret de participar-hi tant individuals com en col·laboració amb altres estudiants.

2. de les participacions.
 Podran participar-hi tots els estudiants de les universitats públiques de València i de les Illes Balears, tant individuals com en col·laboració amb altres estudiants.

3. de les obligacions de les participacions.
 Els participants han de complir amb les condicions establertes en aquestes bases.

4. de les inscripcions.
 Els participants han de presentar una sol·licitud d'inscripció amb les dades personals i tècniques necessàries.

5. de la data límit de recepció de les sol·licituds.
 El termini de recepció de sol·licituds acabarà el 15 de juliol de 2004.

6. de la publicació del catàleg i de l'abast de les obres.
 Els guanyadors de les obres seleccionades s'instal·laran en diferents espais públics de la ciutat de València.

BASES 2004

Informació, sol·licituds i bases:

CADE
 Carrer de Sant Joan, 10
 46100 Sagunt, València
 Tel: 96 351 02 00
 Fax: 96 351 02 01
 E-mail: cade@uv.es

Informació, sol·licituds i bases:

CADE
 Carrer de Sant Joan, 10
 46100 Sagunt, València
 Tel: 96 351 02 00
 Fax: 96 351 02 01
 E-mail: cade@uv.es

Termini de presentació de projectes: 15 de juliol de 2004
Informació, sol·licituds i bases: CADE
 www.luv.es/cade/diari/taart
 www.idv.es/cade/diari/taart
 cade@uv.es

SOL·LICITUD

espacio público, no existe el observador de arte; únicamente hay gente que pasa, con sus diferentes historias y con preferencias variadas. Estas personas no han pedido arte; cuando cruzan por una obra de arte pública no la ven como "arte", sino simplemente como algo que ha aparecido en su mundo, algo que antes no estaba ahí. Para que el arte público exista en el mundo ha de avenirse a ciertas convenciones sociales, ciertas normas de coexistencia pacífica; el artista público renuncia al privilegio de imposición que poseen los artistas de galería. El arte público se puede ocultar usando buenos modales como pretexto; el arte público insinúa en vez de atacar. Los objetos de arte público no son cosas en sí mismas, son solamente una excusa para el tiempo: tiempo para que las personas observen lo que les rodea, busquen a tientas y averigüen por sí mismas las cosas". (*Saliendo –Notas sobre arte público–, 1987*)

Con el paso de los años, convocatoria tras convocatoria han ido pasando jóvenes artistas y nuevos proyectos, con la fugacidad de los cinco días que permanece su instalación en el *Campus dels Tarongers* de la Universitat de

València, generando la sorpresa y la duda entre los usuarios de este espacio académico. Interrogantes lanzados al aire sin espera de respuesta, que tratan de hacernos recordar lo poco que sabemos de nosotros, lo rápido que transitamos de un lugar a otro, la irremediable sensación de estar haciendo tantas cosas..., que se conjuga con la callada certidumbre de saber que no hacemos casi nada. Una verdad que preferimos obviar porque desatiende los modelos de comportamiento y relación que ya aprendimos. A este respecto, me parece interesante anotar una reflexión introductoria de teoría económica: “Tal vez la trampa más profunda que existe en el estudio de la economía proviene de la subjetividad que aportamos al análisis del mundo que nos rodea. La gente a veces cree que hay una realidad objetiva fuera de nosotros y que la tarea de la ciencia es descubrir los hechos y las leyes de la naturaleza o la sociedad. Desgraciadamente, el aprendizaje no es tan sencillo. Cuando somos jóvenes, nuestra mente está abierta a las nuevas ideas. Los recién nacidos ven la luz, pero no perciben todavía que ésta forma objetos. A medida que crecen, comienzan a organizar la luz, el tacto y el sonido en padres, alimentos y perros. Pero tan pronto como empiezan a comprender el mundo que los rodea, quedan prisioneros de su propio conocimiento.”⁴⁸

De la necesidad de introducir otros elementos que favorezcan la fluidez en la comunicación de ideas y el análisis en el contexto de esta convocatoria de arte público, en 2003 se inició una revisión en las bases de la siguiente edición, logrando incorporar en 2004, en la séptima edición, el espacio virtual como medio para la intervención pública dentro del proyecto.

(...) “El conocimiento colectivo no depende ya de unos pocos académicos o de unos pocos tecnólogos considerados la fuente creativa de la sociedad. El saber se produce en procesos de cooperación cada vez más complejos que rebasan ampliamente el ámbito universitario y que, por primera vez, comprenden las modificaciones de cada usuario o receptor. La utilización y modificación de las aplicaciones informáticas es propiamente una actividad creativa que se añade, de formas muy diversas, al dispositivo de software.”⁴⁹

Lo impredecible de los acontecimientos que nos suceden, grandes y pequeños, van cargados de pistas que no sabemos ni queremos percibir.

48 SAMUELSON, Paul A.; NORDHAUS, William D. *Economía*. McGraw-Hill. Madrid, 1992. Pág. 9.

49 RODRÍGUEZ, Emmanuel. *El gobierno imposible, trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*. Traficantes de sueños, Madrid, 2003. Pág. 135.

Guardamos dulcemente los recuerdos de los buenos momentos, entre algodones empapados en el alcohol cicatrizante del tiempo. No serían los mismos besos, ni las miradas habrían sido iguales. Un exceso de información podría privarnos de las mejores emociones y vivencias, convirtiendo los sucesos en el encadenamiento motorizado de la monotonía. ¿Cómo disfrutar de la ternura de sus abrazos y la suavidad de su piel ante la certidumbre del sometimiento? ¿Cómo estrechar sus manos con fuerza, tiernamente volcado en sus ojos, sabiéndose presa del posterior azote posesivo? Nuestro tiempo lleva consigo un exceso de ideas preconcebidas que coarta el desarrollo autónomo de las circunstancias. Progresivamente se ha ido perdiendo la confianza en el azar y, por tanto, frescura en la interpretación de lo cotidiano, conduciendo ocasionalmente a una tensión ante la incertidumbre del “primer paso”. El contexto universitario es especialmente idóneo para lanzar reflexiones de esta índole, cuestionamientos ante las expectativas, el potencial esfuerzo y los objetivos de los jóvenes que transitan por este campus, o por cualquier otro.

Apuntando una frase del diálogo entre los personajes de la película *Code 46*, “(...) Los hijos de todo el mundo son muy especiales. Me pregunto ¿de donde salen todos los adultos corrientes?”. Puede que no sea fruto de la casualidad, puede que la apuesta por valores materialistas lleve a no entender otras metas que las curriculares, ni experiencias que no sean las estrictamente docentes. Puede que en esa falta de confianza en las ilimitadas posibilidades del individuo, y del grupo, radique en parte la duda en cuanto a la dirección adecuada para un “primer paso”. Claro está que el camino más transitado tiene marcas fácilmente reconocibles y puede ser el idóneo para muchos, pero puede también que otros necesiten un camino “hecho al andar”, aparentemente menos definido pero sumamente clarificador en su trayecto. El sistema educativo es responsable en buena medida de la construcción del perfil de la sociedad, que al igual que las políticas culturales ha seguido un continuo proceso de condicionamiento a los parámetros de rentabilidad económica y representación pública, conduciendo a una situación en la que el fondo de la formación integral de las personas, en cuanto a conocimientos pero también principios, ha quedado desactivado siendo sustituido por la acumulación de títulos. Mientras, en el ámbito de la cultura se encauzan los esfuerzos en prácticas que no superan la experiencia estética y que van directamente ligadas a productos de mercadotecnia turística e impacto visual.

Las prácticas artísticas que pretenden apoyarse desde esta convocatoria son, y han sido desde su inicio, aquellas que contribuyen al análisis más allá

de la apariencia, como pequeño azote a la conciencia colectiva, y en especial como llamada de atención sobre los jóvenes universitarios, sugiriéndoles que no sólo procuren ser receptores de unos conocimientos reglados, sino leer entre líneas los códigos que construyen nuestro tiempo. Puede que esa “información” sea crucial en la construcción de una mejor realidad.

“(…) Si tuviéramos suficiente información podríamos predecir las consecuencias de nuestros actos. ¿Te gustaría conocerlas? ¿Si besas a esa muchacha, si le hablas a ese hombre, si aceptas el trabajo o te casas con aquella mujer o robas ese papel? Si supiéramos lo que pasaría al final, ¿seríamos capaces de dar el primer paso alguna vez?”⁵⁰

Un alto porcentaje de los conocimientos de cualquier persona vienen determinados por los datos que recibe a través de los medios de comunicación. Informaciones que se nos muestran, en el caso de la prensa escrita e Internet, categorizadas en base a unas escalas de visibilidad en el propio medio que nos señalan su nivel de importancia, o en base al tiempo dedicado y su ubicación en el desarrollo de la emisión para el caso de los informativos televisivos. La cuestión es quién decide, y bajo que criterios e intereses, cuales son los temas que importan a la opinión pública, de que modo deben ser presentados y emitidos, y yendo más allá, cual es el momento adecuado para sacar a los focos ciertas informaciones. ¿Qué función juegan los medios de comunicación de masas en el desarrollo de los acontecimientos reales? ¿Hasta que punto las necesidades vitales de las personas están siendo alteradas por la delineación de una nueva “agenda”?⁵¹

Es significativa la transformación social producida en España en las últimas décadas, marcada evidentemente por la renovación del sistema político, pasando de un régimen de restricción a un estado de la abundancia y de un tiempo de ocultamiento del cuerpo a la era de su culto obsesivo. En ese proceso de cambio, han encontrado acomodo modelos de vida globales directamente relacionados con intereses económicos y políticos engrasados por la maquinaria publicitaria a su servicio, un dispositivo que sin duda se ha manifestado eficaz y cuyos efectos son palpables en todas

50 Fragmento de diálogo de la película Code 46, con guión de Frank Cottrell Óbice y dirección de Michael Winterbottom, 2004.

51 McCOMBS, Maxwell. *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Paidós. Barcelona, 2006.

las ciudades. Si pensamos en los modos de interpretar el espacio público, el hecho de generar arquitecturas singulares se ha situado reiteradamente en el centro de la diana de las estrategias de configuración de la imagen pública de la ciudad contemporánea. Esta estrategia de promoción urbana y comunicación establece lazos directos con una extensión virtual de la percepción, donde lo importante ya no es la experiencia individual ni la aprehensión de conocimientos del ciudadano, sino la posibilidad del visitante de mantener una relación estandarizada, hipoalergénica, con el contexto urbanístico publicitado a partir de unos parámetros ilusorios condicionados por la expectativa difundida. La modificación de necesidades y valores que vienen significados en esos modelos de desarrollo urbano ponen de relieve dinámicas de potenciación ligadas a la superficialidad de la experiencia cosmética, ajena del entronque cognitivo de la realidad de los asuntos, dejados entre bambalinas bajo la sentencia de un “mañana será otro día”, y de la propia realidad del visitante que durante unas horas se ve edulcorada –o puede que anestesiada– por el alto precio que ha pagado por acceder al recinto en cuestión. Circunstancia ésta, la del precio, que certifica la trascendencia experimental de primer orden que va a disfrutar con su visita.

Nuevamente hay que cuestionarse acerca de la relación que establecemos con los estímulos artificiales que vienen del exterior y el modo en el que nos hemos habituado a interpretarlos y a responder ante ellos, hasta convertirse en un ineludible formato de diversión, reconociblemente implantado en la sociedad que responde en masa tras su estimulación publicitaria. En el establecimiento de esa agenda, que configura los asuntos que deben centrar el interés público, intervienen agentes con clara vocación de rentabilizar económicamente los modelos sociales difundidos, surtiendo al mercado con todo tipo de productos y servicios, generando las más evidentes y engañosas imágenes y situaciones para conseguir extender la necesidad que hará vender el producto. La infantilización de los discursos que se desarrollan en la escena pública, con alusiones que trasladan en forma reduccionista el valor que los justifica, mediante la repetición insistente de la misma idea en un simplificado discurso de política comercial, se hace también visible en pequeños signos como los sintetizados en la representación amable y hasta cómica de los logotipos de las entidades bancarias, o en la utilización del arte en el espacio público con la atribución única de “crear escena” en las calles; por señalar algunos de los aspectos que componen el poliedro que va conformando el gusto del individuo bajo la presión permanente de un discurso, que acaba venciendo cualquier resistencia bajo la estrategia del agotamiento. En ese sentido la educación, el papel de los educadores, es

art públic/universitat pública

VIII MOSTRA D'ART PÚBLIC PER A JOVES CREADORS
SETMANA DE BENVINGUDA 2005

Termini de presentació de projectes: 15 de juliol de 2005 ■ Informació, sol·licituds i bases: CADE

www.uv.es/cade/dinamitz/art
www.uv.es/cade/dinamitz/arttp
cade@uv.es

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Delegació d'Estudiants CADE

GOVERN DE
VALENCIANA
CONSSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

CONSORCI
DE MUSEUS
DE VALÈNCIA
COMISSARIAT
VALENCIANA
Facultat de Dret
Facultat d'Economia
Facultat de
Ciències Socials

trascendente en la contraprogramación de los individuos para otorgarles la posibilidad de tomar las riendas de su agenda vital. ¿Puede la universidad, todavía hoy, como cabeza del sistema educativo, ser un instrumento al servicio del conocimiento y de la investigación, o su agenda ha quedado irremediabilmente establecida por intereses de otro orden?

Según relata Richard Sennett en *La cultura del nuevo capitalismo*⁵², durante la Gran Depresión, los individuos creían en un remedio personal para la inutilidad más allá de cualquier panacea del gobierno: sus hijos debían educarse y adquirir una habilidad especial gracias a la cual siempre serían necesarios, siempre tendrían empleo. Este es el escudo que se busca también hoy, pero, una vez más, ha cambiado el contexto. En la “sociedad de las habilidades”, muchos de aquellos que se encuentran en paro son educados y tienen formación profesional cualificada, pero el empleo al que aspiran ha emigrado a lugares del mundo en los que la fuerza de trabajo es más barata. De modo que se necesita una clase completamente distinta de habilidades. También esas transformaciones se aprecian en los modos de planificación de la formación universitaria, donde los conceptos empresariales se imponen a los preceptos humanistas de educación, promocionando saberes delineados entre los márgenes establecidos para el desempeño de una determinada capacitación laboral. Esa especificidad tiene a su favor la especialización que supuestamente confiere al individuo un más profundo conocimiento acerca de una concreta área de acción pero, en su contra, reproduce situaciones aisladas de saber que pudieran no encontrar la correspondiente salida en el mercado laboral, al menos en la proporción real de oferta y demanda.

52 SENNETT, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006.

En cierto sentido, ese esfuerzo por la especificidad en el conocimiento ha dado como resultado un proceso de creación de profesionales genéricos que se asemeja al modelo de ciudad descrito por Rem Koolhaas en *La ciudad genérica*⁵³. Según su descripción, es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad. La “ciudad genérica” rompe con ese ciclo destructivo de la dependencia: no es más que un reflejo de la necesidad actual y la capacidad actual. Es igual de emocionante –o poco emocionante- en todas partes. Es “superficial”: al igual que un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana. La “ciudad genérica” es lo que queda después de que grandes sectores de la vida urbana se pasaran al ciberespacio, en ella la calle ha muerto. Ese descubrimiento ha coincidido con los frenéticos intentos de su resurrección. “El arte público está por todas partes, como si dos muertes hiciesen una vida”. La proliferación escultórica y monumental en el espacio público reproduce modelos de intervención cosmética que sirve para identificar una recesión en el alcance de planteamientos acerca de las funciones y significados del espacio público, volcado en su propia representación, concentrado enteramente en una constante puesta en escena. En este modelo de ciudad son significativos los hitos y los golpes de efecto capaces de atraer la atención mediática, concentrándose en la intermitencia de grandes discursos que desvían la atención de los asuntos pertinentes. Ningún aspecto es residual, ninguna fórmula se aplica casualmente, detrás de cada pequeño signo subyace una intención.

“Los clientes que nos encargan nuestros coches modelo T pueden elegir libremente el color que prefieran, con tal de que sea negro”. Henry Ford

Esta frase de Ford representa toda una filosofía que posibilitó la producción en serie que ya en la primera mitad del siglo pasado dio lugar a la configuración de una extensa clase media en las sociedades occidentales. Una clase que gracias a la gran industria se convierte asimismo en un verdadero grupo de demanda global: el ideal para programar una producción en serie poco diversificada, pero igualmente capaz de satisfacer las ambiciones de mejora continua de la calidad de vida que desde siempre han distinguido a la clase media, un modelo económico basado en el consumo que poco a poco se convierte en fenómeno de masas. Si debiéramos destacar un fenómeno social lo bastante significativo, cuyos efectos se hayan hecho visibles en los últimos diez años, habríamos de mencionar la expansión de la economía de

53 KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

bajo coste⁵⁴, representada por los modelos empresariales de Ryanair, Ikea, Wal-Mart o Skype, cuyo sustrato de negocio se afirma en la eliminación de todos los costes e intermediarios inútiles que defendían intereses distintos a los de los consumidores y organizar una oferta sencilla y barata. Las empresas que han tenido éxito son, sobre todo, las que se han mostrado capaces de organizar una estrategia de negocio alineada con las exigencias post clase media del nuevo consumidor de bajo coste.

En el ámbito de la cultura, en ese mismo periodo y atendiendo a la misma lógica de demanda de consumo, se han afianzado las tendencias que comunican ocio, cultura, tradición y espectáculo, sin que vayamos aquí a entrar en su enjuiciamiento. Baste hacer mención a los resultados más visibles para comprender que la alquimia de lo superficial vence y convence en lo que respecta a la masiva oferta de eventos y experiencias dispuesta a permitir su libre consumo, siempre que sea esa y solo esa la oferta demandada. La duda es si ese nuevo modelo de consumidor no ha comenzado todavía a aplicar su poder sobre el mercado cultural, o si justo en su atención han proliferado las formulas de obligada espectacularidad en el terreno de la cultura.

Art públic / Universitat pública, sin ser remedio de ninguno de estos males, se sustenta en una voluntad de reflexión no necesariamente solicitada por el espectador ocasional, más bien al contrario, tratando de servir de estímulo al pensamiento. Este proyecto se basa en la pretensión de hacer recordar al ciudadano que la realidad se construye día a día y que el modelo de sociedad que deseemos para el futuro responderá a un diseño que ha de ser repensado en el tiempo presente. Su circunscripción al territorio universitario, como espacio físico en el que tienen lugar las intervenciones, responde a su vez a un recurso simbólico para poner en cuestión aquellos modelos de praxis universitaria que se alejan de la creación de pensamiento por verse abocados a una evaluación empresarial de resultados. Quizás nuestra sociedad está descuidando la inversión en los aspectos más intangibles del capital humano, aun siendo estos los que probablemente determinarían la obtención de una diferencia.

La apropiación temporal, casi fugaz, de los espacios públicos del *Campus dels Tarongers* de la Universitat de València, practicada mediante esta experiencia trata de establecer cómo las cuestiones metodológicas relativas

54 GAGGI, Máximo; NARDUZZI, Edoardo. *El fin de la clase media y el nacimiento de la sociedad de bajo coste*. Lengua de trapo, Madrid, 2006.

a la manera de detectar, seleccionar, registrar, transmitir y explicar los hechos urbanos reclaman cierta restauración de la tan denostada confianza en la observación directa de los flujos de acción humana⁵⁵. Aquí los jóvenes artistas han sido invitados a la complicada labor que supone la prospección del presente; sus proyectos, de carácter efímero, renuncian como punto de partida a la permanencia en el espacio público –que por lo general sobran ya ornamentos- para aspirar a una intervención en la consciencia individual y colectiva.

Otra característica del proyecto ha sido aportar, a través de excepcionales conferenciantes⁵⁶, aspectos teóricos y prácticos relacionados al ámbito de estudio del arte y el espacio público. En marzo de 2008, aprovechando el acto de presentación de las bases de la convocatoria de *Art públic / Universitat pública*, invitamos a los representantes de AVAM⁵⁷ (Artistas Visuales Asociados de Madrid) y UAAV⁵⁸ (Unión de Asociaciones de Artistas Visuales) con la intención de poner sobre la mesa las motivaciones que hacen de una asociación de artistas una herramienta de representación útil para el sector. Aunque entrar en comparaciones puede resultar innecesario, es también inevitable constatar cuales son los objetivos consensuados, negociados y conseguidos en los territorios en los que existe la acción vertebrada del colectivo de artistas y cual es su situación en aquellos donde se da la ausencia o la inoperancia asociativa. En algunos casos la realidad tangible, el reconocimiento de las necesidades de los artistas, las infraestructuras de las que disponen, la capacidad de comunicarse con el poder constituido, la posibilidad de visibilizar públicamente su opinión acerca de los asuntos que le afectan... se encuentra a años luz entre una situación y otra. Sería caer en el tópico mencionar la peculiaridad del carácter valenciano como excusa para justificar la ausencia tradicional de una estructura organizativa mínima, de base, en el campo de las artes visuales, o el fracaso de los intentos asociativos precedentes. Seguramente de esos intentos fallidos hay que aprender, entre otras cosas, que una “asociación de artistas” no es un “colectivo de artistas” y por tanto lo que debe servir de prioridad es

55 DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama, Barcelona, 2007.

56 Conferenciantes que han participado en el proyecto *Art públic / Universitat pública* hasta 2015: Darío Corbeira, Jorge Ribalta, Antoni Muntadas, Antonio Orihuela, Rogelio López Cuenca, Santiago Cirugeda, Antoni Abad, Rocío de la Villa, Ignacio París, Eduardo Hurtado, Isidro López Aparicio y Nuria Enguita.

57 <http://www.avam.net>

58 <http://www.uaav.info>



la pertenencia a un determinado ámbito profesional, con sus peculiaridades y necesidades, no las formas particulares de entender o ejercer la práctica artística por parte de sus integrantes. En ese sentido habría también que mencionar la pasividad con la que AVCA⁵⁹ (Asociación Valenciana de Críticos de Arte) intervino durante mucho tiempo o, más bien, no intervino en situaciones que habrían requerido de un posicionamiento colectivo público desde el campo de la crítica. Lo cierto es que entre 2008 y 2009 se produjeron cambios significativos en el tejido social y representacional de ambos colectivos, incluida la propia creación de AVVAC⁶⁰ (Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón), que anuncian el agotamiento de una determinada forma de hacer las cosas y el inicio de vías de trabajo encaminadas a revisar y, en lo posible, resetear las “normas del juego”. Del esfuerzo, de la participación y de la imaginación que seamos capaces de aplicar dependerá la escena en la que se desarrollará una parte importante de la actividad cultural, en un medio o largo plazo, en el contexto valenciano. La acción de comunicación pública propositiva, de reivindicación y diálogo político ha supuesto que entren en la agenda de los partidos políticos cuestiones como la transparencia y la despolitización de la gestión de la cultura pública, en base al “Manual de buenas prácticas”. Los recientes cambios políticos en las instituciones valencianas auguran un avance en ese terreno, pues los nuevos responsables políticos designados en las áreas de cultura habían asumido a

59 <http://www.avca-critica.org>

60 <http://www.avvac.net>

priori esos postulados. Son procesos de cambio que se plasman en un medio o largo plazo, pero que puede que encuentren en este tiempo un punto de inicio.

Siempre ha existido una enorme diferencia entre la cultura popular y la cultura comercial. La primera, por muy rudimentaria que sea y aún cuando pudiera estar condicionada a la obtención de beneficios, está destinada a ser disfrutada de forma desinteresada. Tanto si se trata de leer un libro, asistir a una representación teatral o visitar una exposición: uno experimenta el placer que se origina cuando el arte absorbe su atención o bien el placer de la diversión. En ambos casos, nos aparta momentáneamente de las presiones diarias de nuestros intereses personales y, en cierto modo, uno deja de lado su yo y su ego. La cultura comercial, por el contrario, está enteramente basada en la satisfacción de los intereses personales y requiere que el individuo implique su ego de lleno. El éxito de una “transacción” comercial se basa en la habilidad que el individuo tiene de proyectarse en la escena de la “transacción”. Algunos sostienen que la clave en una obra de arte, ya sea popular o intelectual, se haya en encontrar algo completamente nuevo o presentar algún tipo de experiencia original. El punto central para que una “transacción” sea exitosa es la satisfacción del interés personal de cada individuo, convirtiéndose en el “protagonista” de esa “transacción”. Con la aparición de la cultura participativa, las manifestaciones populares se han fusionado completamente con las comerciales. La fascinación por lo imaginario ha dejado paso a la gratificación del ego.

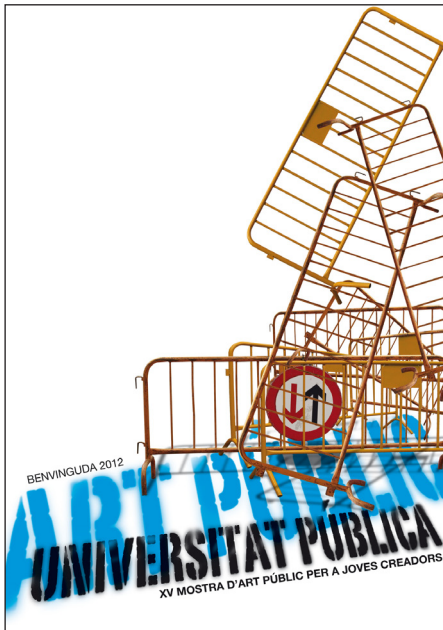
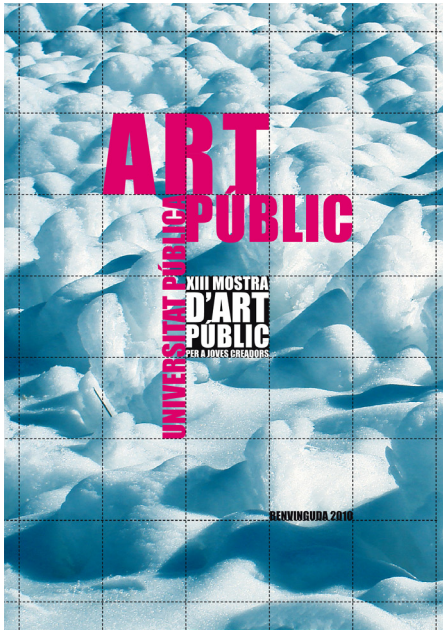
En ese orden de cosas proyectos artísticos de carácter experimental, como los que integran cada año esta convocatoria, encuentran ocasionalmente la incompreensión o el desinterés del público universitario al que potencialmente van dirigidos. Los jóvenes artistas seleccionados plantean interrogantes, observaciones, cuestionamientos y críticas a un modelo de sociedad que nos mantiene como satisfechos rehenes. Atendiendo sólo a los últimos catorce años, en los que este proyecto viene desarrollándose, los cambios en los modos de comunicación y relación de la población han vivido un importante proceso de transformación, especialmente acentuado en los segmentos juveniles. La lógica de la participación en la construcción cultural, al menos en lo aparente, se ha impuesto como método creativo. A pesar de no ser nuevo, pues el espectador siempre completa con su subjetividad la narración contenida en la creación artística, sí se han modificado los niveles de implicación y los medios a través de los que la participación ha ganado en agilidad. Por otra parte, la participación en sí misma no es garantía de un mayor interés en las propuestas, ni su efecto sobre los individuos será necesariamente más determinante que lo contrario. La

participación, en muchos ámbitos de lo virtual, encierra un efecto placebo que espolea directamente ese agrandado ego que lo comercial ha sabido estimular. ¿Debieran los artistas invertir su pirámide para mejor adaptarse a los requerimientos que definen al nuevo público multimasivo? ¿Se consigue trascender la barrera de la comprensión estimulando la interacción con el público? ¿Tiene el arte en el espacio público posibilidades de pervivir eficazmente, más allá de los redundantes ejercicios del “arte de rotonda”? Cuando todo aspira a ser divertido, espectacular y entretenido, ¿hay lugar para la reflexión y la crítica cultural? Necesidad, sin duda, la hay.

A lo largo de la historia numerosas culturas han florecido, alcanzando elevados grados de especialización, refinamiento y conocimiento, para después desaparecer en una hecatombe de la que nos quedan sus ruinas y el testigo encapsulado de parte de sus saberes. Los días han contado siempre con veinticuatro horas, un tiempo que antes daba de sí para que las personas pudieran llevar a cabo sus vidas. Ahora, esas mismas veinticuatro horas parecen haber menguado y nos resulta imposible hacerlas servir como contenedor suficiente para desplegar toda la actividad que se nos requiere. La promesa del progreso, con su expectativa de liberar al individuo de cargas laborales y premiarle con más tiempo libre, ha fallado. A cambio, la precarización del sistema productivo obliga a invertir más horas de trabajo para lograr menores resultados, extinguiéndose poco a poco la posibilidad de habilitar un espacio para lo privado.

El fracaso del sistema nos abofetea con la misma frialdad de quien se sabe, pase lo que pase, beneficiario de ese fracaso. También nosotros, por una cuestión de inteligencia aplicada al caso concreto, habremos de esforzarnos por localizar recorridos tangenciales que neutralicen esa situación. En la vida sencilla y el saber popular se contienen muchos de los ejemplos de vida más edificantes que, comunicados oralmente a través de los siglos, llegan a nuestros días con una utilidad clarividente, como demostración de lo poco que –en realidad– ha avanzado el ser humano en sus aspectos más sustanciales.

Las ideas no solo se comunican a través de la palabra y el texto, las imágenes constituyen un elemento central en el relato social. Los artistas son creadores de imágenes, constructores de sentido a través de lo visual. Con ese propósito, cada año los proyectos seleccionados en *Art públic / Universitat pública* recorren los caminos de la crítica y el compromiso social mediante un lenguaje artístico fresco y directo, introduciendo en el paisaje del *Campus dels Tarongers* de la Universitat de València un componente inusual que se



filtra por las fisuras del sistema, parasitando por unos días esos espacios públicos que transitan miles de universitarios, docentes y trabajadores.

Las máscaras de la forma y los artificios instrumentales no son pruebas concluyentes del desarrollo de la sociedad, son indicadores de otra índole los que aportan los signos de la evolución humana. La educación de las personas se mide también por su capacidad para distinguir y valorar los

detalles, nada empieza ni acaba en los gestos grandilocuentes, pues la sencillez es uno de los indicadores de la inteligencia. Las buenas ideas y el talento son el auténtico motor de cambio de las sociedades, por lo que estimular la imaginación y el pensamiento es una obligación de todos.

Art públic / Universitat pública es un proyecto que desde su inicio ha pretendido servir de cauce para propuestas artísticas efímeras capaces de dar forma a las preocupaciones críticas de la sociedad. En el transcurso del tiempo se muestra un ejercicio de coherencia en la mayor parte de las intervenciones que, aún en los tiempos de la economía sobreexcitada, no perdió de vista un horizonte crítico con los excesos del urbanismo, el deterioro del territorio y la calidad ambiental, los abusos del poder en la toma de decisiones, la precariedad laboral y las dificultades de los jóvenes para acceder al mercado de trabajo, entre otros temas. No descubríamos nada, solo nos hacíamos eco de una realidad que una parte importante de la población prefería obviar a pesar de los signos y las evidencias. La laxitud con la que, como sociedad, hemos tratado asuntos como la corrupción nos ha conducido al escenario en el que nos encontramos ahora.

Una encuesta del año 2007, realizada por el Barómetro Global de la Corrupción de *Transparency International*, ya reveló datos significativos acerca de la percepción que las personas tienen de la corrupción. De ese estudio se desprende que el público en general cree que los partidos políticos, el Parlamento, la policía y el sistema judicial y legislativo son las instituciones más corruptas de la sociedad. Los partidos políticos (con alrededor del 70%) y el poder legislativo (aproximadamente el 55%) se consideran en todo el mundo las instituciones más salpicadas por la corrupción. La globalización de esta percepción da como resultado la apatía y la frustración de los individuos, pero también provoca la respuesta proactiva a través de la creación de estructuras civiles autónomas capaces de forzar una nueva relación de poder entre las instituciones y la ciudadanía, a partir de una lógica más horizontal y permeable.

Nuestra aportación a ese panorama, en el que el ciudadano toma la palabra y desde el propio espacio público se convierte en emisor, se ha sucedido consecutivamente desde 1998, sin vencerse por el desaliento de una época desarrollista en la que estos mensajes y reflexiones encontraban escasa acogida, como tampoco por las restricciones económicas derivadas de la crisis. Edición tras edición seguimos recorriendo esos caminos, buscando estimular la capacidad crítica del individuo como parte de su formación personal, a través de los trabajos de los artistas seleccionados.

2.3 Permanecer y vibrar

Entre 2001 y 2004 se llevó a cabo una experiencia artística y social en Peralta (Navarra) que supera los límites establecidos por la costumbre y la tradición escultórica. Peralta es una población de unos cinco mil quinientos habitantes en la que, a modo de tubo de ensayo, se desarrolló Proyecto Calle⁶¹. Mediante una convocatoria pública, con objeto de seleccionar un proyecto de arte público de carácter permanente para ser instalado en Peralta, por un periodo de tiempo revisable y sujeto a la negociación entre Ayuntamiento, vecinos y artista para garantizar la integración y función social del proyecto instalado. Esta convocatoria aspiró a realizar un acercamiento a la calle, como espacio público dinámico y de relaciones, que permita un análisis que supere la sola enumeración de los elementos físicos que la conforman. Como espacio de transición, lugar de todos, la percepción de “calle” de la que partía esta propuesta aunaba los elementos sociales y comunicativos a los estéticos y funcionales a la hora de plantear una intervención artística no monumental en el ámbito público, atendiendo tanto a los ritmos y características propias de la población como a los usos preexistentes del lugar o medio intervenido.

61 Desarrollado con la coordinación técnica de M^a José Olloqui y la apuesta política de Francisco Resano como concejal de cultura del Ayuntamiento de Peralta.



Esa aproximación a la idea de arte público, desde un planteamiento de convivencia e integración de estímulos, marca como destinatarios del mismo al conjunto de ciudadanos, no necesariamente especialistas, habitantes de ese entorno. En un momento como el actual, en el que la existencia propia del espacio público se somete a discusión, Proyecto Calle incidía en la recuperación de su carácter dinámico y la significación no agotada de sus caracteres y posibilidades, invitando a su reformulación. La razón de ser de este tipo de apuestas viene determinada por la necesidad de establecer cauces para la crítica constructiva, por medio de proyectos artísticos capaces de generar dinámicas de proximidad para la revisión del espacio público, como gran contenedor simbólico de las relaciones sociales y políticas de una comunidad.

(...) “Si tratamos de plantear el problema del arte en toda la vastedad de su alcance y en su primordial naturaleza de fenómeno social, no podremos describirlo, comprenderlo o criticarlo dentro de los términos del arte mismo. Tendremos que salir de los terrenos habituales de la crítica del arte al uso, para situarnos en el centro mismo de la sociedad humana, que es donde se gesta y desarrolla el fenómeno artístico”.⁶²

62 RENAU, Josep. *Arte contra las élites*. Debates, Madrid, 2002.

Hace no demasiado, los esfuerzos culturales perseguían conseguir la plena alfabetización de la población. Al final de ese trayecto, prácticamente concluido en nuestro entorno, descubrimos que necesitamos ahora aprender y enseñar a pensar, y encontramos, en el intento, que todo nos empuja a lo contrario. El acomodamiento de nuestra sociedad obliga a detenerse en el asunto. Casi nada es casual; si analizamos los signos de aquello que, por haberse convertido en cotidiano, nos pasa inadvertido, podremos entender el trasfondo de muchas de las representaciones que tienen lugar en el espacio público. El concepto de monumentalidad en el arte ha dado soporte, en numerosas ocasiones, a la representación de planteamientos políticos totalitarios. Podemos realizar un doble paralelismo entre la concepción de sociedad de un sistema político que aplica esos usos del arte y el analfabetismo de la población de una época; mientras en un tiempo presente, encontramos una sociedad alfabetizada pero que ha relajado su capacidad de pensar, casi desestructurada por la presión mediática del sistema de consumo.

Los acontecimientos que se desarrollan en el espacio público, desde el caminar solitario hasta la macrorrepresentación festiva de la colectividad, tienen en común el uso de un espacio físico que se modifica en función de su utilidad y se transforma y acota bajo parámetros de redimensión del hecho social a escenificar. Los modos clásicos de intervención artística en el espacio público se formalizan por medio de la escultura y el monumento, por lo que cuando se piensa en modos de intervención la ciudadanía aguarda la llegada de manifestaciones artísticas basadas en códigos estéticos acuñados por la tradición, que poco tienen que ver con la morfología de proyectos artísticos que desde la invitación a la reflexión cuestionan las realidades de nuestro tiempo.

Proyecto Calle basa su razón de ser en el establecimiento de cauces para la crítica constructiva por medio de proyectos artísticos capaces de generar dinámicas de proximidad, que sirvan de herramienta en la revisión del espacio público, como gran contenedor de las relaciones sociales y políticas de una comunidad. Cada vez más, en nuestro contexto democrático, se impone cierta rigidez en cuanto a la manifestación individual de criterios y opiniones, a la vez que se dificulta la posibilidad de que el individuo pueda conformar una opinión propia. El peligro viene dado por la dificultad para que se den las circunstancias que permitan a cada cual gestionar sus resortes mentales hasta el punto de, aún a riesgo de error, formarse un criterio sanamente cambiante acerca del entorno que habita. Por el contrario, las presiones mediáticas y las prácticas de adhesión al grupo proliferan y redefinen los acontecimientos bajo parámetros de exclusiva rentabilidad.

Las dos publicaciones editadas con motivo de este proyecto recogen los proyectos presentados por los artistas seleccionados en las dos ediciones de Proyecto Calle y se detiene en documentar los proyectos premiados e instalados en Peralta, correspondiente en sus dos ediciones a William James⁶³ y Francesc Vidal⁶⁴. Trabajos interesantes y meditados que abordan de distinto modo el hecho del espacio público, utilizando ambos el lenguaje y la comunicación por medio de diferentes soportes, como eje primero de relación y convivencia de una sociedad libre. También en sus páginas hubo un hueco para recoger lo que puede que sea el valor añadido de la puesta en marcha de un proyecto como este: la activación de la creatividad autónoma de la población manifestada en el espacio público como herramienta de expresión. La acción consistió en una actividad desarrollada por un numeroso grupo de peralteses y peraltesas que, tras conocer la decisión del nuevo gobierno municipal de cancelar el lanzamiento de la tercera edición de Proyecto Calle, deciden la realización de una intervención efímera como apoyo simbólico al mantenimiento de la convocatoria: recortar y pintar flores de cartón y colocarlas entre las ramas entrelazadas de los árboles de la plaza principal, frente al Ayuntamiento. Esa “cándida” intervención popular fue retirada de urgencia por orden municipal...

Proyecto Calle desarrolló su actividad a través de dos convocatorias públicas entre 2001 y 2004, con sus correspondientes jurados⁶⁵, invitando a los artistas a participar mediante propuestas para el espacio público. Siete artistas seleccionados por edición que dieron como resultado dos proyectos premiados que conviven a diario con las calles y gentes de Peralta, con sus recuerdos y sus deseos, entre la mirada ahogada por la prisa, la complicidad, la indiferencia y la participación activa. Peralta podría ser cualquier municipio, pero por su especial perfil emprendedor y su elevada autoestima se ha convertido en un lugar idóneo para poner en marcha la maquinaria de una iniciativa como Proyecto Calle, que toma rumbo ahora a otros territorios, y que recalará en Peralta, quién sabe, puede que mañana, puede que en una legislatura, puede que nunca. Proyecto Calle dejó tras su paso por

63 AA.VV. *Proyecto Calle. I Convocatoria de arte público de Peralta*. Ayuntamiento de Peralta, Navarra, 2002.

64 AA.VV. *Proyecto Calle. II Convocatoria de arte público de Peralta*. Ayuntamiento de Peralta, Navarra, 2005.

65 Formaron parte de los jurados de *Proyecto Calle*: Maribel Domènech, Santiago Eraso, Vicente Todolí, Manuel Borja-Villel, Alicia Chillida, Antoni Muntadas y José Luis Pérez Pont.

Peralta una intensa siembra de emociones entre quienes tuvimos el gusto de colaborar con este municipio y entre quienes se atrevieron a desprenderse de las ataduras de la experiencia meramente estética. También a la par se han abierto ventanas que muestran otro horizonte más para la relación directa del ciudadano con el arte; un arte que se invisibiliza al entrar en contacto con lo cotidiano y se desprende de cualquier preciosismo para incorporarse, sin algarabías, a los usos del lugar.

Con Proyecto Calle se proponía una adaptación del modo de intervenir el espacio público con proyectos artísticos efímeros, pero desarrollando fórmulas que contuvieran esas características de implicación social y participación ciudadana a través de intervenciones que aspiraran a una permanencia vibrante, activa. Se trataba de una fórmula con escasas referencias, pues cuando se apuesta por la intervención permanente en el espacio público se tiende a llevar a cabo obras con un carácter más tradicional, donde el volumen y la forma cuentan más que el concepto, la participación o la utilidad pública. En ese sentido fue muy importante redactar unas bases que establecieran unos tiempos que rompieran con la lógica del proyecto *site specific* elaborado por artistas que en realidad no conocen el entorno a intervenir. Para evitar en cierto modo ese “fraude” se optó por establecer dos fases de selección. En la primera fase el jurado seleccionaría a siete artistas en base a su línea de trabajo y proyectos anteriores. Los siete seleccionados viajarían invitados a Peralta durante unos días para conocer el lugar y empaparse de aquellos aspectos necesarios para poder realizar una propuesta. Tras unos meses de plazo, los artistas seleccionados enviaban sus propuestas, con las que se realizaba una exposición de proyectos abierta al público y con una urna de votación, posibilitando que los vecinos de la población pudieran votar su proyecto preferido. El resultado de la votación popular contaba como el voto de un miembro más en el jurado, de manera que la voz de la población estaba directamente representada junto a la de los especialistas.

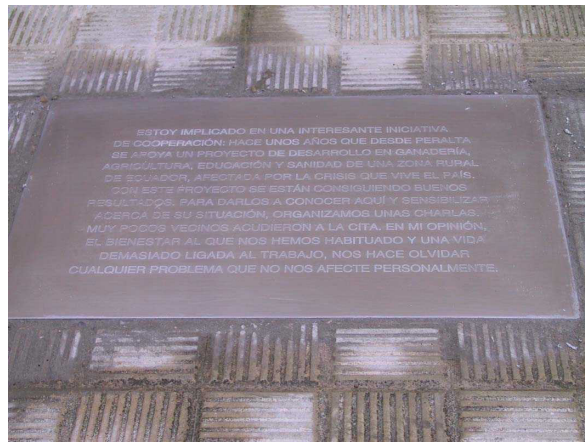
En la primera edición de Proyecto Calle coincidieron de forma casi milagrosa la valoración de los especialistas que componían el jurado y el voto de la ciudadanía, resultando elegido el proyecto de William James que desarrollaba un concepto de arte público como arte de la comunidad. Su intervención consistía en diez placas de acero grabadas con pequeñas historias que contenían los recuerdos y vivencias de otros tantos vecinos de Peralta que quisieron participar en el proyecto y conversar con el artista, componiendo diez intrahistorias de la población que ponían en comunicación vivencias particulares que incluían al entorno social, la comunidad. En este contexto,

para Blanca Muñoz⁶⁶ “decir “Arte Público” equivale a devolver *la función natural* de la creación estética que se quiere compartir con los otros, con la comunidad. Y decimos *función natural* porque el Arte sólo es Arte cuando se comparte individual y colectivamente en su misión *de ampliar y profundizar en el significado de la realidad*. Esto es lo que se ha propuesto William James en su “Proyecto Calle”: devolver el espacio público a sus habitantes, pero en esta devolución se sumerge en la realidad a través de los recuerdos, las impresiones... las añoranzas y las ilusiones. La *memoria colectiva* reaparece con la fuerza de un volcán dormido que despierta mágicamente ante el nuevo Hamelín y su capacidad para transformar el pasado en presente, y el presente en futuro”.

La formalización de la obra representaba dar por completo la vuelta al concepto tradicional de escultura pública. La obra en sí misma tiene un carácter prácticamente invisible. Son placas que se encuentran encastradas a ras de suelo en diferentes puntos de la población, próximos al lugar en el que sucedieron los hechos que se relatan en las mismas. Por voluntad del artistas no existe una guía ni una indicación que permita su visita mediante un circuito, sino que se perseguía que se incorporaran con normalidad al entorno y que fueran descubiertas por los vecinos de la población y por los visitantes como resultado de su deambular cotidiano por las calles del municipio. No se optó por concentrar la ubicación de las placas en la zona central de la población, sino que se atendió a la dispersión propia de las historias narradas.

Esa invisibilidad de la obra de William James la hace especialmente valiosa, más si cabe tratándose de una obra de carácter permanente. Existe en esa apuesta un gesto por parte del artista que entiende la nueva misión del arte en el espacio público, huyendo de la autorrepresentación y la megalomanía para recalcar en discursos de integración y participación. Si lo habitual es que una escultura se eleve sobre una peana y que probablemente esa peana contenga una placa que incluya algún tipo de inscripción, aquí la placa se convierte en la obra y pasa de su posición vertical a la horizontal, dispuesta para ser pisada y también leída. Todos formamos parte de la historia, es más, entre todos escribimos la historia. Ese proyecto de William James y el propio formato de Proyecto Calle se adelantó en más de una década a las demandas ciudadanas que han emergido como resultado de la crisis económica, de la corrupción política y de la mala gestión de los recursos públicos.

66 AA.VV. *Proyecto Calle. I Convocatoria de arte público de Peralta*. Ayuntamiento de Peralta, Navarra, 2002.



Blanca Muñoz incide en que memoria y arte siempre han ido unidos. “La memoria conserva el Arte y el Arte necesita de la memoria para pervivir. Pero en esta inseparable unidad, la colectividad no puede nunca ser excluida. Al contrario, el Arte auténtico que huye de lo falso y de lo artificial, transmite y devuelve depurados los sentimientos y las emociones comunes a todos los seres humanos, sólo que, en esa devolución, se trascienden las anécdotas y éstas cobran la necesaria universalidad que hace que el Arte sea, de verdad, Arte y no un simple simulacro sin esa “aura”, sin ese “espíritu” al que un filósofo alemán del siglo XX se refería como lo verdadero de la creación.

Es “el aura” de la memoria colectiva lo que se busca transparentar en la obra de James. Las diez placas de acero colocadas por las aceras de un pueblo tan singular como Peralta, expresan no sólo el universo mítico de la infancia -*“la carretera era de asfalto. En verano, después de cenar, nos enviaban a mis hermanos y a mí a jugar y tomar el fresco. Solíamos buscar en el asfalto reblandecido agujeros que pensábamos que estaban hechos por los tacones puntiagudos de los zapatos de las mujeres”*, como se lee en

una de estas añorantes placas-, cuanto también un amenazante mundo real e histórico -*“por nada te metían en la cárcel, robar una lechuga, las riñas de los jóvenes... los que más culpa tenían, al calabozo y los más graves se los llevaban a Tafalla. La cárcel tenía una rejilla en la puerta que daba a la entrada de la escuela y al entrar en clase mirábamos a ver quién estaba preso. Más tarde, durante la guerra, muchas veces la cárcel se quedaba vacía”*-. Lo terrible y lo fantástico se mezclan en los recuerdos de un tiempo sin tiempo -la infancia- y un tiempo que quiso evitar el tiempo de la Historia infligiendo dolorosos recuerdos de una onírica guerra que nunca debió de existir.

La memoria colectiva, entonces, se ahoga, reprime, embellece y también se avergüenza de un pasado que nadie quiso, y todos sufrieron. Son las placas diseminadas por las calles la rememoranza del gran archivo de la memoria colectiva de Peralta. Desde la fiesta y el “juego del gua”, hasta el lavado cotidiano de la ropa, o la llegada de la primera televisión... ¡que llegaba de Inglaterra!, se recuperan los acontecimientos que han hecho de un lugar geográfico *un lugar* fascinante como Peralta”.

En su texto acerca de la obra de William James, Blanca Muñoz manifiesta que “el Arte de la calle y en la calle es la expresión estética de lo colectivo en su individualidad personal. En contraposición al Arte hecho para el mercado y el consumo, el Arte comunitario y público devuelve el espacio del caminar a la reflexión. El “Proyecto Calle”, por ello, se enfrenta a la pasividad del receptor mediático que asiste inmóvil al espectáculo “que le dicen” que representa el mundo. Nada más alejado que el triste mirar a una pantalla coloreada que en ningún momento recoge el acontecimiento verídico de un hecho. Y aquí también Peralta ha roto con la ley de la inactividad mediática. Peralta sabe mucho de televisión y, de nuevo, de la televisión como espacio de la comunidad y de lo humano. Esta experiencia mediática innovadora gravita asimismo en la obra de James. La vitalidad de una población que desde siempre ha tenido muy en cuenta el espacio común y propio, se percibe en el acero de la memoria colectiva plasmada en las frases que la pasean para recordar el pasado y el presente. Y sobre todo para recrear el pasado y proyectar el presente. (...) Lejos de proclamar la inutilidad del Arte, la creación de James defiende la capacidad de los individuos para relacionarse en una comunidad con horizontes hacia el futuro. Si como dijo el poeta “se hace camino al andar”, la propuesta de James es “hacer Arte recordando”. Tiempo y Memoria. Paseo y Acción. Así de sencillo. Y así de complejo. Como todo lo importante, en su naturalidad se asienta la complejidad del camino, del camino como vida y como Historia. Estas dos situaciones son las que



PROYECTO CALLE II CONVOCATORIA DE ARTE PÚBLICO DE PERALTA

El objeto de esta convocatoria es la selección y realización de un proyecto de arte público de carácter permanente, para ser instalado en Peralta

Información y solicitudes
Ayuntamiento de Peralta, Casa de Cultura
C/ Corte, 13 - 31350 Peralta (Navarra)
Tel: 94 875 05 43 / Fax: 94 875 05 67
casacultura@aytoperalta.com
www.aytoperalta.com

Plazo de presentación
Del 1 de noviembre al 16 de diciembre de 2002



el Artista del nuevo milenio tiene que recobrar, señalándonos la ruta por la que la comunidad se perfecciona y construye una sociedad más sensible, inteligente y justa. Y en esta intención, dejémonos llevar por el fascinante camino de baldosas de James, y por todos los sugerentes caminos que las esperanzas humanas han construido en la inabarcable geografía de los caminos de sus utopías y de sus ilusiones”.

Como novedad en la segunda convocatoria de Proyecto Calle, por iniciativa de Antoni Muntadas, se propone una revisión del carácter permanente de la obra. A partir de ese momento, al cabo de cinco años se realizará una consulta ciudadana, un diálogo entre el ayuntamiento, los ciudadanos y el propio autor, que vendrá a establecer si la obra se mantiene o no por un nuevo periodo de tiempo. Los cambios políticos hicieron inviable una tercera edición del proyecto, que se quedó con las bases preparadas y el jurado de especialistas nombrado. Igualmente fue imposible retomar el diálogo con el Ayuntamiento de Peralta para cumplir con la revisión de la permanencia del proyecto instalado en la segunda edición de Proyecto Calle. La excesiva influencia en el Estado español, por no decir dominio, de la política sobre la cultura y la educación hace que no sea posible que esas materias prosperen adecuadamente y que sus efectos positivos no filtren suficientemente en la población.

La idea de permanencia *in eternum* tiene mucho que ver con ese otro modo de intervenir el espacio público, más ligado a la idea de legado intocable del monumento, mientras que Proyecto Calle propone un ejercicio vital de carácter continuo, inacabado, que tiene que ver con la voluntad de los actores implicados en la experiencia, en este caso el Ayuntamiento de Peralta, como promotor y organizador de la experiencia, el autor del proyecto y los ciudadanos y ciudadanas de Peralta. Tenemos que habituarnos a maximizar el ejercicio de la democracia, más allá de conformarnos con la aplicación estricta del sistema de votaciones y delegación política, la democracia participativa requiere de una mayor implicación de los individuos en el desarrollo de los asuntos que le conciernen, una mayor capacidad de crítica para una mejor construcción de la realidad común de los pueblos y los estados.

Hay distintos modos de intervenir en el espacio público, las formas más asumidas pasan por el concepto de monumentalidad mediante representaciones escultóricas tradicionales que poco tienen ya que ver con los medios de expresión del arte actual. En el caso de Peralta, Proyecto Calle surgió como una propuesta arriesgada tanto por el concepto de intervención en el espacio público con un fuerte deseo de vinculación con la realidad cotidiana del tejido social y vital de la población, como por las propias condiciones contextuales del núcleo urbano y sus dimensiones favorecedoras a la hora de llevar a cabo una iniciativa singular. No es habitual que este tipo de propuestas se desarrolle fuera de los grandes núcleos urbanos, aunque es justo su menor dimensión lo que permite un trabajo de campo más interesante al poderse apreciar con mayor claridad las reacciones y efectos de las intervenciones e interrelaciones de los artistas en la población.

Las intervenciones de arte público en muchos casos persiguen regenerar el dinamismo social de los ciudadanos, fomentando en ocasiones las vías de participación o ejerciendo también de catalizadores de la crítica de los individuos sobre el sistema dominante. No hay que olvidar que una sociedad sin capacidad crítica es una sociedad adocenada, sin voluntad ni criterios más allá de las consignas mil veces publicitadas por los propios mecanismos a disposición del sistema. La cultura es un vehículo fundamental para el despertar de las conciencias, lo que lógicamente provoca rechazo tanto en los individuos adormecidos como en los que saben sacar provecho del sueño colectivo del “no hacer-dejar hacer”.

En cualquier caso, debemos ser sensatos, a estas alturas ya sabemos que las tendencias sociales no cambian de la noche a la mañana, no hay fórmulas

mágicas, el nivel de letargo es importante, salvo movimientos concretos en respuesta a circunstancias puntuales. La televisión, desde mi punto de vista, ha producido un grave daño social; millones de personas han visto alterado su estereotipo social, heredado de otra época, para adoptar otro peor si cabe regido por el dinero y bajo la quimera del bienestar. Habría mucho que decir acerca de la idea de bienestar, es lamentable que en nuestro tiempo el bienestar de una persona sólo venga medido por la capacidad económica que ostente. Es evidente que un pueblo que no tiene cubiertas sus necesidades básicas no puede dedicarse a la filosofía, pero lo preocupante es cuando enferma de materialismo y quiere más y más, olvidando que la esencia de la felicidad nace de dentro. Las nuevas generaciones de niños y jóvenes reciben una sociedad regida por valores negativos, donde parecer es más que ser, con lo que los ejercicios de autorepresentación se confunden con la propia vida, en una incesante competición por llegar a metas inventadas y disfrutar de fuegos fatuos. Esa ha sido durante décadas la apuesta de nuestra sociedad por el futuro.

Los proyectos de los siete artistas seleccionados en la edición, de entre los sesenta y siete proyectos enviados por artistas de dieciocho provincias diferentes, como ocurrió en la anterior, utilizan distintos registros y modos de acometer la labor de proyectar una intervención en el espacio público, los hay que recurren a registros más intimistas, otros juegan con la espacialidad propia del lugar y algunos atienden aspectos inmateriales como las relaciones interpersonales o las necesidades individuales de comunicarse que, anecdóticamente en esta sociedad de la información, acaba por resultar casi lo más complicado, el poderse comunicar, y no por la falta de tecnologías sino por la dificultad de encontrar los interlocutores deseados.

Los proyectos presentados proponían una serie de ideas muy sugerentes, que iban desde la colocación en la Plaza Principal de una serie de fotografías con escenas cotidianas de Peralta, hasta la colocación de un árbol en un solar de la calle Cantarranas amarrado a los edificios circundantes y que, con el paso del tiempo, al desaparecer las casas en las que se sostenía iría perdiendo sus ramas. La luz también en esta ocasión ha sido importante; uno de los proyectos –el de Francesc Vidal i Vives- proponía la colocación de luminosos en diferentes puntos con diversos mensajes; mientras, otro –el del equipo 1+1=3- planteaba la instalación de diferentes aparatos en fibra de vidrio de colores que pintarían de color los tejados y las calles de Peralta al introducirte en su interior. Éste último proyecto fue el más votado por la voluntad popular,



que en esta ocasión no coincidió con el voto de los especialistas, que premió el de Francesc Vidal.

En el proyecto de Francesc Vidal destaca esa función de vértice en la mediación entre los vecinos de la población, generando la apertura de un espacio autónomo y autogestionado de expresión al servicio de todos los ciudadanos mediante soporte escrito. Se trata de un lector electrónico de grandes dimensiones a ubicar en una fachada, al que los usuarios tendrán acceso a través de los mandos que irán pasando de vecino en vecino, creándose una cadena entre aquellos que deseen participar activamente en este foro público de comunicación.

El artista lo presentaba de este modo: “*Dir 2.0* es un proyecto de intervención en el espacio público que pretende establecer puentes y buscar el equilibrio entre los intereses artísticos y los intereses sociales; utilizar las nuevas tecnologías y los nuevos soportes con unos objetivos definidos *a priori*, al servicio de

cualquier usuario, democratizando al máximo su utilización y ofreciendo un mecanismo de participación abierto a todos los ciudadanos que permita y provoque la creatividad, la intervención ciudadana, la utilidad social y una presencia dinámica y cambiante, capaz de competir con los elementos fijos y con las imágenes publicitarias. Con un elemento que permita, formalmente, la transformación periódica de su presencia y, conceptualmente, la fácil actualización de los discursos que se puedan generar y, formalmente, con uno de los mecanismos más eficaces para captar la atención del público y evitar que la intervención provoque la rutina y su indiferencia. La puesta en funcionamiento de este sistema de participación permitirá extraer las conclusiones sobre el control y la autonomía de los procesos participativos y la utilización que de ellos hagan los ciudadanos, siempre teniendo en cuenta el número de habitantes de Peralta y los estrechos vínculos que existen entre la mayoría de ellos”.

Con ello el artista pretendía “intervenir en el espacio público mediante unos elementos móviles que permitan alterar tanto sus contenidos como su ubicación formal, dotarlo de unos mecanismos que permitan su utilidad social y que impliquen y fomenten la participación ciudadana en el proceso creativo. Favorecer la simbiosis entre la escultura pública, la utilización pública y la participación ciudadana, dado que el aspecto básico de esta intervención es el movimiento de contenidos, de usuarios y de los propios elementos formales que lo componen. La propuesta consiste en crear los mecanismos necesarios que permitan la participación activa y continuada de los ciudadanos de Peralta y de su comarca en la activación y funcionamiento de la[s] pieza[s] que incidirán en el espacio público, con la intención de abrir un proceso que permita implicar a todos los vecinos del pueblo que voluntariamente así lo deseen”.

El proyecto perseguía además “fomentar la participación ciudadana mediante la pública utilización de estos elementos de forma continuada y funcional que los convierta en una herramienta de utilidad pública y, a la vez, cuestionar el papel de la escultura pública, el espacio público/privado, la participación y la intervención sobre el control de las formas y el control de los contenidos y la libertad de expresión, así como provocar una crisis entre presencia y función. Este proyecto pretende incidir en el espacio público mediante dos elementos independientes y complementarios, cuya vinculación es necesaria e imprescindible para hacer funcionar la intervención. El primero, fijo y emplazado permanentemente en la calle, en un espacio de fácil acceso y visibilidad. El segundo, móvil, circulará por los domicilios/inmuebles de sus

usuarios y será la llave para accionar la pieza que se instale en la calle y así garantizar su funcionamiento y, por lo tanto, su razón de ser”.

La intervención consta de una pantalla electrónica programable de texto móvil, el teclado necesario para escribir y activar los textos que éste debe transmitir y el contenedor que albergará este teclado y que, a modo de escultura pública, transitará de casa en casa de los ciudadanos que así lo deseen. De esta pantalla sale la conexión, accesible y discreta, que permite proceder a su manipulación. La pieza móvil que complementa y permite accionar los mecanismos de funcionamiento de la pieza instalada en la calle se conforma con las siguientes características: el teclado de control, con cable de 8 metros para enchufarlo a la pantalla, necesario para escribir y activar los textos que ésta debe transmitir, y un soporte cuyo diseño permita albergar este teclado. Este soporte debe cumplir los siguientes requisitos, una presencia atractiva, ser fácil de transportar –deberá disponer de un asa para facilitar su manejo-, y se podrá sostener fácilmente de pie encima de cualquier mueble, y tener unas medidas ágiles que permitan su fácil desplazamiento a manos de los distintos usuarios. Esto permite la incorporación del diseño industrial a la intervención.

El artista propone que “los mensajes que hacen activar las pantallas electrónicas programables con texto móvil sean accionadas por los propios ciudadanos mediante su intervención directa y según sus propias necesidades o sus propios gustos y preferencias. Esta participación ciudadana es estrictamente necesaria para activar los mecanismos de funcionamiento sin los cuales la pieza pierde su sentido, su utilidad y su razón de ser. Se confeccionará una lista con todos los nombres, direcciones y teléfonos de las personas voluntariamente interesadas en participar y poner en marcha este mecanismo participativo. Esta lista se irá modificando a medida que los ciudadanos quieran darse de alta o de baja de la misma”. Posteriormente, para su puesta en marcha, se optó por depositar el display del teclado en la biblioteca municipal, a disposición de los usuarios, sometida a las normas de uso establecidas por el artista.

En cuanto al tiempo de emisión, el artista consideraba que “para agilizar la participación creemos necesario establecer un ritmo regular y un itinerario ordenado y rotativo. El tiempo de duración de cada mensaje deberá ser el suficiente para que sea percibido por una cantidad mínima de vecinos, pero no excederá un tiempo prudencial que agilice la rotación y la participación de todos los interesados y que permita la renovación constante de sus contenidos. La frecuencia estimada que permite cumplir estos requisitos es

de un día de duración, y la participación establecida por riguroso orden de petición; las nuevas inscripciones se añadirán a la lista por orden de registro y éstas se harán mediante fichas numeradas y firmadas por los usuarios. Una vez completado el ciclo éste dará comienzo de nuevo siguiendo el mismo orden. Así el comando de la pantalla electrónica irá pasando de casa en casa, a la manera de las capillitas de culto itinerantes, con santos, que la devoción popular hacía/hace circular entre los feligreses, y que tenía/tiene cada uno de ellos un día en su domicilio. Una vez le llegue el turno, cada uno de los usuarios dispondrá de 24 horas para hacer uso de su derecho y, mediante el teclado, escribir los mensajes que crea convenientes emitir y que verán sus conciudadanos durante este tiempo en la pantalla. Una vez transcurrido este plazo de tiempo el usuario cederá el soporte con el teclado al vecino que siga en la lista –que llevará adjunta y en la que constará su dirección y teléfono–, por riguroso orden de petición. Siempre será el vecino precedente el que haga llegar los comandos al vecino que le siga en la lista. Así conseguiremos una participación escalonada optativa a todas las personas del pueblo, mediante un orden establecido previamente y que será el de su solicitud”.

El artista propuso que para “la difusión de esta experiencia, además de hacerse pública mediante la exposición en la que se muestren los trabajos presentados, si se cree conveniente, se puede hacer mediante el envío de una carta/impreso a todas la familias de Peralta, así como mediante su publicación en el boletín municipal que periódica y gratuitamente se distribuye desde el Ayuntamiento. Este mecanismo pretende la generación de contenidos autóctonos y que éstos sean un verdadero barómetro de los gustos, de los intereses y de las preocupaciones del conjunto de ciudadanos de esta población”.

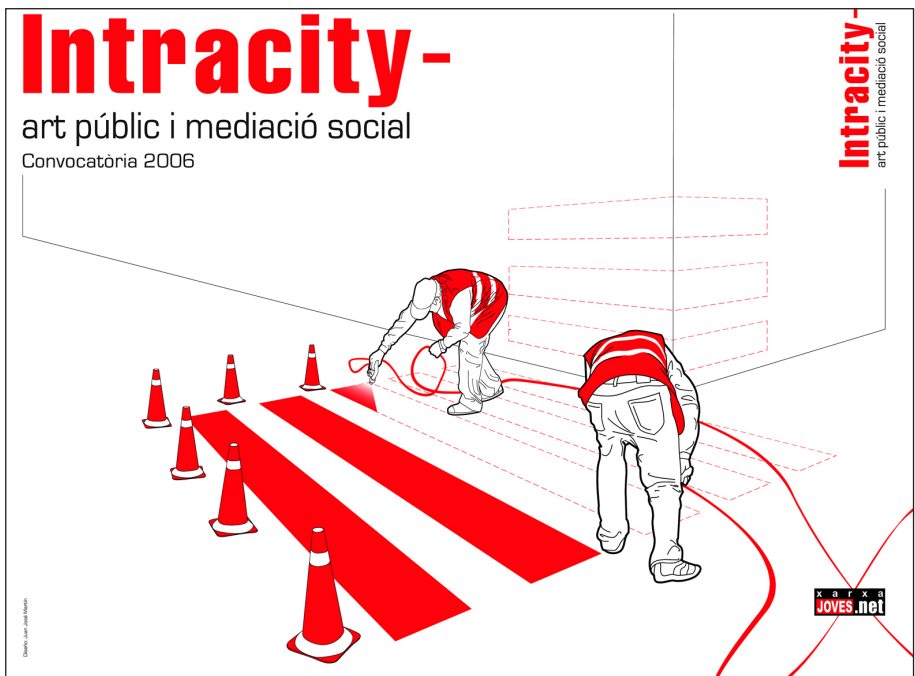
“(…) Me invitaste a caminar un poco. Querías hablar mientras andábamos, no que me quedase quieto, tan sólo escuchando”.⁶⁷

67 LUCA, Erri de. *Adelfa, arco iris*. Akal, Madrid, 2000. Pág. 32.

2.4 Interferencias en la ciudad

Hay muchas formas de entender la función del arte y la cultura. Su actividad ha sido interpretada y empleada de numerosas maneras a lo largo de los siglos, desde las pinturas murales en las cuevas de la prehistoria. Lo cierto es que esa capacidad creativa del ser humano no es nueva, por mucho que nunca deje de sorprendernos. No sabemos con qué ojos miraban aquellos primeros pobladores las representaciones de figuras humanas, animales y escenas de caza, pero aún pasados tantos siglos siguen manteniendo ese gran atractivo estético que les confiere la sencillez y la eficacia de su lenguaje visual conciso y directo. Muchos artistas han recurrido posteriormente a lenguajes artísticos esquemáticos, básicos, con la intención de eliminar todo lo que sobra, con el propósito de llegar a la esencia o como ejercicio de renuncia al preciosismo del que serían capaces mediante sus técnicas depuradas. Distintos lenguajes, diferentes formas de decir, múltiples modos de relatar las características de cada tiempo. También nuestro tiempo tiene sus formas de expresión. La creación artística contemporánea no siempre necesita del museo, del centro de arte o de la sala de exposiciones, algunos de los principales discursos artísticos de las últimas décadas se han desarrollado en el espacio público, utilizando los muros y las calles, los edificios y el mobiliario urbano como laboratorio de pruebas en el que ejercer una tensión de fuerzas. El arte es experimentación, como cualquier

otra disciplina artística o científica en la que interviene la creatividad y la innovación. Seguramente si desde el ámbito económico y político español se mirase más y mejor el potencial que representa el sector del conocimiento, las cosas serían de otro modo. Pero nuestra sociedad, en términos generales, ha optado por el convencionalismo como estrategia para el desarrollo, aunque a la larga lo que no avanza dibuja una línea de retroceso. Puede que sea ese uno de los errores que habremos de analizar en frío. Se ha preferido apostar por fórmulas de éxito aparente, aunque parece necesario trabajar para implantar otras referencias educativas pero, ¿existe en las esferas del poder la voluntad de remar en esa dirección? Una masa social entretenida con los destellos del espectáculo, en la diversión de una fiesta que parecía no tener fin, ajena a las consecuencias de sus actos, indiferente a las hipotecas de futuro... Las consecuencias de ese modelo de sociedad están quedando patentes, por más que se edulcoren las frases o se ornamente el léxico. Nuestros políticos se han convertido en maestros del eufemismo, dedicando más atención a los términos con los que construir la narración pública que a los efectos que sobre la ciudadanía tienen sus políticas. No en vano, ya en junio de 2012 la encuesta del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), situaba a la clase política y los partidos políticos como el tercer problema que más preocupa a los españoles, tras el paro y los problemas de índole económica. Ese, además de un síntoma preocupante, es un aspecto de nuestra realidad. ¿Podemos pedirle al arte y a los artistas que se ausenten de



su presente? En muchos casos lo hacen, como parte de su libertad personal o de su necesidad de construir paraísos artificiales, pequeñas parcelas de realidad transformada y, si cabe, transformadora.

Última e Intracity son dos proyectos que se alternan anualmente, enlazados en una misma voluntad de contribuir a generar espacios creativos de libertad, en los que jóvenes artistas son seleccionados mediante una convocatoria pública a materializar ideas y propuestas artísticas pensadas específicamente para intervenir en el espacio público. El acercamiento a la realidad se ha convertido progresivamente en una experiencia sujeta a la mediación de la pantalla de un televisor, de un ordenador, del teléfono móvil o de cualquiera de los nuevos dispositivos híbridos que aparecen sin cesar. Nuestros lazos de comunicación y de relación con el mundo han sido modificados con la expansión del uso de Internet, llegando la pantalla a un grado de mediación que ha sustituido en buena medida la necesidad humana de la experiencia directa. Estos nuevos hábitos personales contribuyen al desarrollo de una escena social distinta de la preexistente, donde la capacidad de participación del individuo se ha visto incrementada, aún cuando sea solo a nivel simbólico en muchas de las ocasiones posibles. Una característica significativa, definitoria, de los proyectos artísticos apoyados desde Última e Intracity es la capacidad de estos para favorecer la participación del público, invitando a la audiencia a



convertirse en una pieza clave en el desarrollo de los mismos y, en algunas ocasiones, en el elemento fundamental que los hace posibles.

La ciudad, como sabemos, es un espacio urbano en un entorno territorial sujeto a todo tipo de condicionantes económicos, políticos y sociales donde se desarrolla un elevado nivel de actividad y convivencia. El auge imparable del individualismo implica reconocer formas de control social muy diferentes de las que aparecerían en una situación en la que predominase la conciencia colectiva. Tal y como lo expresan Jean Remy y Liliane Voyé en su ensayo *La ciudad ¿Hacia una nueva definición?*⁶⁸, en una sociedad de masas la suma de sujetos “activos” induce a la formación de procesos colectivos de retroacción relacionados sobre todo con opciones similares, asociando el proceso de individualismo a la canalización y a la homogeneización. La multiplicación de escenas en las que se desarrolla el continuo de lo cotidiano provoca, en correspondencia, la proliferación de bastidores en la vida social, formulando en la conciencia del individuo un esquema representacional de sí mismo compuesto por una diversidad de áreas de interacción en las que se suceden roles de carácter aislado que inevitablemente lo descontextualizan. Desde esa primacía de la conciencia individual fragmentada, la observación y relación con el entorno deja de estar sujeta a un único tipo de funciones o modos de vida derivados de la profesión u origen, dando visibilidad al valor del signo, permitiendo al individuo convertirse en sujeto de elección al no encontrarse condicionado por la conciencia de grupo, caracterizándose a voluntad. Esa salida del anonimato de lo colectivo, practicada por el sujeto mediante la construcción de su identidad, hace en realidad que se desdibujen sus perfiles al verse solapados por filtros que lo estereotipan.

En el estudio de Blanca Muñoz sobre la cultura global⁶⁹, la autora describe la influencia del modelo económico del capitalismo tardío como una forma de menosprecio a las capacidades y facultades humanas, una situación que se encamina a la destrucción de la racionalidad social y a la anulación de las aptitudes creadoras de la especie. La permanencia de esta antinatural economía requiere que el individuo pierda su capacidad de razonar, convirtiéndose la utopía y los ideales en enemigos permanentes de las sociedades de la planificación de la conciencia. Una conciencia

68 REMY, Jean; VOYÉ, Liliane. *La ciudad ¿Hacia una nueva definición?* Bassarai, Vitoria-Gasteiz, 2006.

69 MUÑOZ, Blanca. *La cultura global. Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada.* Pearson, Madrid, 2005.

modelada en buena medida por los impactos mediáticos que conducen al consumo, como forma de construcción de la identidad del individuo, tenido éste en cuenta como consumidor/cliente uniformado. El interrogante se abre acerca de cómo la estructura mental y existencial del individuo se transforma en servidumbre y represión en lugar de lo que podría ser progreso y avance humano. La sobreaceleración subordina a los sujetos en base a los instrumentos de la productividad, haciéndoles esclavos de una tecnología que es utilizada contra ellos y sus ideales. Esa desarticulación social tiene sus efectos sobre el modelo de democracia, produciendo su quiebra en la participación efectiva de los ciudadanos en la toma de decisiones, quedando reducida la participación a una cuestión teórica y no de tipo práctico. Los fundamentos de la ordenación democrática de la sociedad se ven erosionados mediante un conjunto de estrategias que obstruyen los principios de universalidad, participación e información veraz. La universalidad queda neutralizada ante las finalidades de una economía que protege a los fuertes frente a los débiles. La toma de decisiones sobre las cuestiones públicas se debaten en círculos minoritarios con poderosos intereses particulares ocultados a los ciudadanos. De igual modo, el principio de información veraz se transforma en procedimientos para crear la opinión pública prefijada por lo banal, lo cínico y lo falsificado. Con la democracia posmoderna los ciudadanos quedan despolitizados y clasificados como segmento de consumidores. El debilitamiento democrático repercute sobre los aspectos referidos a la creación intelectual y artística, proliferando el pastiche y el plagio mediante fórmulas desarrolladas para el consumo irreflexivo. Sin duda el papel del intelectual y del creador ha resultado especialmente vulnerado con la llegada de la globalización, como es lógico resultaba molesta para los gestores del neocapitalismo la función crítica del verdadero artista, por lo que la anulación de aquellas corrientes que no se adecuan al valor de mercado ha sido realmente feroz. La estética para “white collars” imita la publicidad y el marketing -desde el vacío de sentido como criterio de eficacia y rentabilidad del mercado cultural posmoderno- ya que son esos los ámbitos de la cotidianidad reconocible para la nueva clase de profesionales. Con igual ferocidad desarrolla la industria del ocio y el entretenimiento sus formatos destinados al público juvenil, constituido en su principal audiencia, donde más allá del mercado de discos, ropa y cine surge un consumo de actitudes juveniles centradas en el rechazo a la escuela y al conocimiento, potenciado con la introducción de la droga como estrategia de neutralización de fenómenos como el mayo francés de 1968, cumpliendo la función de contención de posibles cambios sociales y culturales, evolucionando hacia el anticulturalismo.

Según el sociólogo Colin Crouch el concepto de posdemocracia⁷⁰ nos ayuda a describir aquellas situaciones en las que el aburrimiento, la frustración y la desilusión han logrado arraigar tras un momento democrático, y los poderosos intereses de una minoría cuentan mucho más que los del conjunto de las personas corrientes a la hora de hacer que el sistema político las tenga en cuenta; o aquellas otras situaciones en las que las élites políticas han aprendido a sortear y a manipular las demandas populares y las personas deben ser persuadidas para votar mediante campañas publicitarias. De igual modo, los formatos de producción y comercialización del ocio contemporáneo han convertido el disfrute del tiempo libre en una actividad masiva, directamente ligada al consumo, diseñada para evitar cualquier autonomía mental y sujeta a factores de velocidad que sustituyen lo real mediante la absurda ficción del cartón piedra, volcando sobre el usuario una repetición imparable de estímulos precocinados. La relación más común del ser humano con la naturaleza oscila entre la explotación económica de sus recursos y las devastadoras catástrofes resultantes de su actividad sísmica y climática; relaciones en las que se establece una permanente tensión de fuerzas donde parece clara la afirmación de lo natural, despojando de soberbia a la especie, como constatación de una sencilla realidad, bien descrita por Antonio Orihuela en *La voz común*⁷¹, cuando dice que “vivimos instalados en el lujo, irrepitable, de vivir el presente, y decimos irrepitable porque la naturaleza de la relación consumista que hemos establecido con el resto del planeta no será infinita, ni indefinidamente reproducible a corto plazo”. Vivimos bajo una constante política de hechos consumados, donde las señales de alarma ya no acaparan una atención efectiva, y sólo las irresolubles consecuencias sirven para visibilizar el error de cálculo. El verdadero problema llega cuando, sin aplicar la inteligencia, optamos por el sufrimiento que encadena un tropiezo con otro, piedra tras piedra, como un manual de identidades en construcción, preservando para el estudio sociológico fugaces destellos de humanos insertos en el *via crucis* del materialismo, donde la relevancia del individuo viene determinada por los atributos que lo adornan y su personalidad se define por la peculiaridad de la efímera apariencia. Los mismos individuos, aunque otros, más complacidos si cabe, albergan el deseo aprendido de trascendencia reproducible, inherente a nuestro tiempo, para los que la representación del éxito y el poder se cuenta por impactos mediáticos, como relatos visuales que confeccionan una fiel acta de nuestro mundo de consumo, en el que la metamorfosis del cuerpo

70 CROUCH, Colin. *Posdemocracia*. Taurus, Madrid, 2004.

71 ORIHUELA, Antonio. *La voz común*. Tierradenadie, Madrid, 2004.

concentra la revolución egocéntrica del ser, anulando cualquier aspiración introspectiva y derivando hacia una homogeneización identitaria basada en la reafirmación de la estética diferencial.

El desarrollo logístico de la abundancia, ese juego de espejos que hace multiplicarse hasta el infinito la sensación de variedad y necesidad de bienes y servicios concebidos para el consumo masivo, supone inevitablemente la producción acelerada de desechos y residuos. Los extrarradios de las ciudades tienen en común la repetición de escenas de acumulación incontrolada de basuras y dispersión de enseres domésticos abandonados, como signo visible de una globalización que afecta por igual a la esforzada imagen turística de progreso y opulencia que persiguen las ciudades y a la trastienda de ruina que se obvia en sus márgenes, dando como resultado espacios de identidad intercambiable entre cualquier ciudad.

Intracity establece un discurso de confusión a la vez que un juego de semejanzas que hace difícil distinguir las arquitecturas y espacios que corresponden a cada municipio. Fusión pero también desidentidad, esa atrofia en los mecanismos que antes daba carácter a las culturas se llama globalización, es la renuncia forzada no solo a la diferencia formal sino que impone la uniformidad existencial. Se trata de una pérdida de valores y principios por el asentamiento de un nuevo orden que presiona de un modo ilimitado e impregna al individuo de un estar angustiado, alterando su equilibrio y desembocando en un permanente malhumor que poco tiene que ver, en muchos casos, con el carácter general de algunas culturas. Tanto los proyectos seleccionados como el proceso de gestión de Intracity han resultado generadores de un espacio de intercambio que ha enriquecido, de un modo u otro, a los implicados y ha proyectado a su vez -de acuerdo con su escala- una sutil dispersión de pensamientos a pie de calle que pudieran servir para hacernos recordar que no todo está perdido.

El modo en el que la cultura y algunos creadores han establecido intrincadas relaciones con la sociedad de masas, a través del sistema de mercado, demuestra que en según que aspectos las cualidades objetivas del arte no difieren de las del resto de bienes puestos en circulación en el mercado global. La complejidad de los procesos que permiten, o no, a los artistas acceder a los flujos de influencia, visibilidad y comercialización se encuentran trabados por innumerables resortes que obedecen a reglas no escritas desarrolladas en escenas opacas y mediante procedimientos de sumisión –al menos en

una considerable proporción como media-. Por otra parte, la ferocidad con la que los grandes conglomerados empresariales acaparan la propiedad sobre algunos bienes culturales y la gestión de sus derechos frente al público hace que se debilite la idea de una cultura capaz de evolucionar y regenerarse de un modo autónomo, como resultado de la suma de aportaciones compartidas. El título absoluto de propiedad sobre el material creativo no es una construcción que se justifique por sí misma, sino un artefacto⁷². Cuando la mejor parte de nuestra creatividad y nuestros conocimientos se parcela con los derechos de *copyright*, corren peligro la creación de expresiones artísticas y el avance del conocimiento. Se vislumbra un futuro en el que se dejará a los artistas sin nada sobre lo que construir. Así, entregamos la creación permanente de nuestra fantasía, imaginación, dolor y felicidad; en pocas palabras, sometemos los sentimientos que se reflejan de forma artística a un pequeño número de grandes empresas que “poseen” un inventario inimaginable de creatividad y conocimientos, y que son las únicas autorizadas a hurgar en él. Lo que una sociedad democrática necesita, como base, es la posibilidad de trabajar libremente. El artista debe poder reaccionar a los textos de un libro o a los colores de un lienzo. Y nosotros, como ciudadanos, deberíamos tener acceso libre a lo que el artista ha creado con materiales procedentes del dominio público de la creatividad y los conocimientos. La música, las imágenes, la danza, el cine y la literatura contribuyen a nuestro desarrollo personal, por lo que como ciudadanos deberíamos tener acceso sin trabas a esas creaciones y representaciones artísticas.

De la misma forma, la sociedad ha visto capitalizado su tiempo libre a través de fórmulas de ocio guiado, como una renuncia inimaginable del individuo sobre un área más de su autonomía, haciendo que poco a poco se vayan limitando sus capacidades y recursos creativos. Porque crear, creamos todos, cada día. Todos tenemos la opción de vivir de un modo u otro. De afrontar las situaciones con unas actitudes o con otras y con ello damos lugar a una realidad determinada en nuestro entorno, lo transformamos en cierta medida, e influimos en quienes nos rodean. Puede que el mercado haya sublimado la idea de arte y la necesidad de posesión física de la obra, sin olvidar que se trata de artículos no producidos masivamente, limitando el número de copias incluso en aquellos soportes en los que industrial y tecnológicamente podrían ser reproducidos en mayor número, haciendo que se eleve artificiosamente el precio del “objeto” para favorecer la

72 SMIIERS, Joost; VAN SCHIJNDEL, Marieke. *Imagine... no copyright*. Gedisa, Barcelona, 2008.

existencia de un determinado consumo elitista. Más allá del romanticismo del artista y de la obra de arte, es obligado mencionar que la adquisición de bienes artísticos sirve en innumerables ocasiones como forma de inversión y blanqueo de capitales.

¿Qué sentido tiene ya, en este tiempo digital, el deseo de poseer materialmente creaciones artísticas? ¿No sería socialmente más productivo extender las funciones del arte mediante parámetros de otro alcance? La respuesta a esos cuestionamientos encontrará posiciones diversas, enfrentadas, dependiendo de la concepción que cada sujeto defienda acerca del fenómeno Arte, pero también de los intereses personales que le unan al formato tradicional de obra de arte como mercancía.

Intracity se fundamenta en un concepto de intervención artística que renuncia en un grado importante a la materialidad de la obra de arte, pretendiendo establecer vías de acercamiento a la comunidad mediante la participación del individuo. Ciertamente el objetivo no es fácil, ni el resultado efectivo de las piezas es siempre el proyectado. En algunos casos porque los artistas no consiguen formalizar con éxito la teoría en la que basan sus planteamientos artísticos y, en la mayor parte de las veces, porque existe una distancia casi insalvable entre los lenguajes artísticos contemporáneos y la población. La desatención educativa sobre esta materia en el estado español, que tampoco ha sido subsanada en el actual período democrático, resta a la población la posibilidad de ampliar sus áreas de comprensión acerca de la sociedad de la que es parte. La pérdida de ese eslabón, de esa posibilidad de comunicación del arte de hoy con su público coetáneo, encuentra factores de reafirmación en el modelo de vida fundamentado en el consumo, donde el saber ha visto minusvalorada su utilidad para el desarrollo personal, invitando en algunos casos al desprecio del conocimiento y de la cultura. Con ello se ha empujado al individuo a desarrollar su personalidad a partir de la confección de perfiles de imagen e identidad de marca, desde afuera, como adhesión a estéticas colectivas de consumo. Apuestas inconsecuentes que probablemente pasarán su factura en un medio y largo plazo, como han podido verse ya los efectos de una economía construida sobre bases especulativas, que ha primado el beneficio inmediato pero no ha creado modelos de crecimiento estable ni el reparto de la riqueza.

Intracity pretende ser una experiencia de mediación social a través de nuevas tipologías de arte en el espacio público, haciendo una llamada a la conciencia colectiva sobre las múltiples problemáticas que componen lo

cotidiano, ajenas habitualmente a nuestro dominio pero no a su identificación y representación. Los proyectos seleccionados en esta primera edición han sido pensados en términos de intervención específica deslocalizada, abordando aspectos comunes a los distintos núcleos urbanos integrados en el proceso de intercambio e interconexión que persigue Intracity.

Sirvan las siguientes notas como aproximación a los proyectos seleccionados en 2006 con motivo de su primera edición. Usue Arrieta y Vicente Vázquez con *Viva la Fiesta: mala hierba nunca muere*, quisieron rendir tributo a uno de los motores más comunes de la asociación civil, la fiesta, naturalizando un elemento conflictivo de la cultura popular local con el fin de destapar tabúes y generar un foro de discusión abierto en Internet. En la calle, los transeúntes pudieron apreciar los resultados mediante mensajes escritos con semillas de césped que fueron legibles con su crecimiento. El proyecto de Art al Quadrat (Monica y Gema del Rey), *Próxima construcción*, tomó la plaza más representativa de cada municipio para ser invadida por la promoción inmobiliaria de una vivienda de lujo. La pieza habla de la especulación y de la construcción que está tan cerca de nuestra vida cotidiana y de cómo los espacios privados van poco a poco apoderándose de los públicos, sean o no espacios culturales o naturales protegidos, llevándose por delante símbolos de la identidad de los pueblos y modificando sus costumbres. Por su parte José Begega, con *¿Qué quieres ser de mayor? Clínica Cyborg*, presenta un trabajo que mediante la inserción de una campaña publicitaria en el espacio público, utilizando los medios y soportes habituales destinados a tal fin, lanza un cuestionamiento acerca de los cánones de belleza impuestos desde los medios de comunicación de masas, introduciendo elementos de reflexión sobre los discursos de género e identidad. El proyecto *Mundo alucinación*, de Gudrun Bittner, dió la vuelta a una conocida campaña de publicidad con tres anti-spots publicitarios que analizan los conceptos de ocio, vacaciones y diversión ofrecidos a los espectadores, cuestionando a su vez la repercusión social y ambiental derivada de la masiva urbanización del territorio, así como el efecto de lo espectacular en la confección del imaginario colectivo. David Ferrando Giraut mediante su proyecto *Puntos de interés arqueológico para futuros olvidados*, abordó el uso del urbanismo y de la arquitectura como herramientas de transformación cosmética de las ciudades, obligando a su vez a una revisión de los alrededores, de los espacios que quedan fuera de la luz del foco, convertidos en periferia poblada de marginalidad, infravivienda y residuos. Mediante un mapa los localiza y visibiliza para facilitar su conocimiento público. Daniel Rabanaque y Meritxel Pérez presentaron *Atracciones Paniagua*, compuesto de dos piezas



simétricas sobre un soporte itinerante, tradicional y cercano para invitar a una reflexión sobre los fenómenos migratorios. Se trata de que el público ceda su propia imagen para completar la fotografía, poniendo en relación al individuo con dos tiempos migratorios: el exilio español al final de la guerra civil y los éxodos africanos por mar, persiguiendo en ambos casos el pan y el agua. Mariola Sánchez y su *Orange Crane* abrieron el debate sobre el origen agrícola de la comarca, pues su tradición contrasta con la actual aplicación de pesticidas y abonos químicos para el cultivo de híbridos foráneos del naranjo o la implantación de polígonos industriales sobre terrenos fértiles de cultivo. Jugando con los contrastes nos invita a conseguir, con pericia, un ejemplar de naranja cultivado de modo ecológico.

Hasta cierto punto podría decirse que la idea de la juventud, de lo joven, está sobrevalorada. No tanto por las efectivas posibilidades que representa

la renovación generacional en cualquier terreno, sino por el uso que nuestra cultura hace de la imagen de lo imperecedero como emblema que formaliza la idea de perfección a la que todos “debemos” aspirar. Mientras los productos, modas y tendencias caducan casi al instante –engrasando con ello los resortes de consumo y producción–, se promocionan modelos físicos a través de la publicidad que comunican inalterabilidad y perdurabilidad creando una situación de ritmos y fuerzas en oposición que en cierto modo delatan el engaño. Pero conforme describe Bauman⁷³, “el tiempo insustancial e instantáneo del mundo del software es también un tiempo sin consecuencias. “Instantaneidad” significa una satisfacción inmediata, “en el acto”, pero también significa el agotamiento y la desaparición inmediata del interés. El tiempo/distancia que separa el fin del principio se reduce o desaparece por completo, ahora sólo hay “momentos”, puntos sin dimensión. Con ello, el “largo plazo” es un envase vacío que carece de significado; si el infinito, como el tiempo, es instantáneo, “tener más tiempo” puede agregar muy poco a lo que el momento ya nos ha ofrecido. La devaluación de la inmortalidad sólo puede augurar una revolución cultural, posiblemente el hito más decisivo de la historia cultural humana. La nueva instantaneidad del tiempo cambia radicalmente la forma de cohabitación humana, y especialmente la manera en que los humanos atienden (o no atienden, según el caso), sus asuntos colectivos o bien la manera en que convierten o no ciertos asuntos en temas colectivos. Pero la memoria del pasado y la confianza en el futuro han sido, hasta ahora, los dos pilares sobre los que se asentaban los puentes morales entre lo transitorio y lo duradero, entre la mortalidad humana y la inmortalidad de los logros humanos, y entre la asunción de responsabilidad y la preferencia por vivir el momento”. Esa fungibilidad, esa constante necesidad de repuesto, se da así mismo en el arte, generando un estado de aceleración que rara vez responde de forma equivalente a niveles elevados de interés en cuanto a los resultados obtenidos. Última, desde 2007, es una apuesta para estimular y capturar propuestas de jóvenes artistas a los que se invita a establecer mediante sus proyectos vínculos con la comunidad, pensamientos de transformación. En ese sentido manifiesta Jacques Rancière⁷⁴ que “el arte crítico, en su forma más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Por un lado, la comprensión puede por sí misma hacer poco por la transformación de las

73 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

74 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. MACBA/UAB, Barcelona, 2005.

consciencias y de las situaciones. Los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incomprensión del estado de las cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación”. La falta de afirmación en la consciencia individual capaz de desencadenar procesos de transformación proyecta sobre el conjunto social modelos de relación con la realidad invariablemente establecidos, estancos. Partiendo de la creencia de alterabilidad y permeabilidad del mundo, ponemos a disposición de los artistas participantes en este proyecto lo que podría ser entendido como una pequeña herramienta para el desarrollo de microintervenciones en los entornos de la cotidianidad. El tiempo dirá.

La celebración de la segunda edición de Última, en 2009, estuvo dedicada a experiencias de intervención mural, con resultados muy diversos a partir de las distintas formas de trabajo en el campo del graffiti, llevadas a cabo por Escif, Dulk, Julieta y Okuda en los municipios de Albal y Torrent (Valencia), además de un proyecto de intervención con una pretensión más sociológica, realizado por el colectivo Difusor en la comarca del Priorat (Tarragona). La tercera edición de Intracity, en 2010, contó con proyectos de La Tejedora CCEC, Sara Díez / Raúl González, Paula Valero y, nuevamente, el colectivo Difusor que desarrolló la segunda parte de su proyecto para el Priorat, tras el interés despertado en la población con la experiencia del año anterior.

El arte, por si solo, no tiene la capacidad para modificar la realidad pero es una herramienta válida para el análisis y la interrogación. No todas nuestras acciones han de perseguir un objetivo finalista determinante, pues sin los procesos de experimentación no es posible obtener nuevos resultados que contribuyan a una revolución del conocimiento.

2.5 Repensando el monumento

“Existe en todos los sentimientos humanos una flor primitiva, engendada por un noble entusiasmo que no deja de menguar hasta que la dicha no es más que un recuerdo y la gloria una mentira (...)”⁷⁵.

El poder de la palabra es grande, puede que por eso los dictadores dediquen su empeño por igual a la censura que a la propaganda. Ambas son herramientas de fuerza destinadas a vencer y a convencer, a las que los dirigentes totalitarios destinan variados esfuerzos de representación en el espacio público, para construir una suerte de mitomanía icónica que los envuelva y legitime. “Un hombre con más razón que sus conciudadanos ya constituye una mayoría de uno (...)”⁷⁶, aunque seguramente esta lógica autoafirmativa de Thoreau sigue sin ser entendida en nuestro tiempo, pues el individuo tiende a buscar el refuerzo de la razón que otorga la masa, por equivocada que esta pudiera estar. Las sociedades han demostrado su debilidad por el poder arrasador de los símbolos, convertidos en elementos de arrastre colectivo con los que sintetizar ideologías e identidades por las

75 BALZAC, Honoré. *La obra maestra desconocida*. Mondadori, Barcelona, 2013.

76 THOREAU, Henry D. *Desobediencia civil y otros escritos*. Alianza, Madrid, 2005.

que matar y morir. Con el paso del tiempo los lugares van quedando cubiertos por capas que componen cortes de memoria.

Son muchos los que han argumentado de modo convincente e interesante que los escritores, que por una u otra razón se encuentran marginados en una sociedad determinada pueden estar en una ventajosa posición para describir dicha sociedad. Las condiciones específicas de la sociedad capitalista contemporánea son verdaderamente hostiles a la producción artística de un modo que nunca se dio, por ejemplo, en la Europa del siglo XVIII⁷⁷. De hecho, eso ha comenzado a mostrarse desde los primeros estadios del capitalismo, y en muchas ocasiones se cita a Karl Marx al respecto cuando decía que “la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, por ejemplo el arte y la poesía”. Es importante hacer notar el aislamiento del artista en comparación con otro tipo de trabajadores en la era moderna y con los artistas de otras sociedades o de siglos anteriores en nuestra sociedad. Lo inadmisibles es el punto de vista que sostiene que es en la naturaleza del arte donde sus hacedores no son mortales, que necesariamente trabajan en solitario, apartados de la vida social y a menudo en oposición a los valores y prácticas sociales. El mito del artista/autor/compositor como un proscrito que malvive en su buhardilla persiste como idea de un tipo social, y en cierta forma hace que una figura histórica se transforme en una definición universal. No es difícil ver que toda esa ideología que rodea a la producción artística es en sí misma producto de un período y de unas relaciones sociales determinados, heredera de la noción romántica del artista en el siglo XIX. Hubo dos acontecimientos históricos trascendentales que prepararon para esa noción. El primero fue la aparición del individualismo, coincidiendo con el desarrollo del capitalismo industrial. El segundo fue la separación actual del artista respecto a cualquier grupo o clase social definido y respecto de cualquier forma segura de mecenazgo, pues el antiguo sistema de mecenazgo se sustituyó por el del marchante de arte, que dejó al artista en una situación precaria en el mercado.

Thorstein Veblen, en su *Teoría de la clase ociosa*, manifestaba que los artículos baratos de consumo diario en las comunidades industriales modernas, son por lo común productos fabricados a máquina; y la característica genérica de la fisonomía de los productos fabricados a máquina cuando se los compara con el artículo hecho a mano es su mayor perfección en la fabricación y su mayor exactitud en la ejecución detallada del diseño. De ahí que las visibles

77 WOLFF, Janet. *La producción social del arte*. Istmo, Madrid, 1997.

imperfecciones de los bienes hechos a mano, al ser honoríficas, se reconocen como señales de superioridad en lo tocante a belleza. La apreciación de esas muestras de tosquedad a las que los artículos facturados a mano deben su superior valor y encanto a los ojos de la gente “bien educada”, implica una minuciosa capacidad de discernimiento. Tal apreciación requiere una preparación, así como la formación de los correctos hábitos mentales acerca de lo que podríamos llamar la fisonomía de los bienes de consumo. Algo parecido podríamos decir del arte, sólo que en este caso hasta los “bien educados” se han descolgado, en buena medida, de su rol social de aprecio por los resultados de las investigaciones artísticas que tienen lugar en su tiempo. Cuando lo que se espera de los creadores es que respondan a las consignas propias del pesebre del momento, de cada momento, ciertamente se pone de manifiesto una forma de represión. En el contexto del sistema democrático que disfrutamos se perpetúan modos que coartan la libertad de expresión y de creación, bajo la lógica del clientelismo que impulsa el juego político partidista.

Si la posmodernidad significa algo, es la sociedad de consumidores⁷⁸. Y si esto es cierto, realmente ha cambiado mucho y parece presentarse una condición social sin precedentes. De hecho, incluso el propio término *sociedad* de consumidores es inadecuado, a no ser que con él nos refiramos a algo que está mucho más allá de los límites convencionales del estado nación. El consumismo global, no en el sentido de que todos consuman, sino de que afecta a todos. Pero a no ser que nos demos por satisfechos con celebrar el consumismo, regodearnos en la creación de riqueza o hundirnos en simulacros, sigue vigente la búsqueda de un enfoque ético. La diferencia y la heterogeneidad están muy bien, pero ¿debemos reconciliarnos con la idea de que no hay nada más? Si es así se trata realmente de una bancarrota desde el punto de vista moral, social y espiritual, recientemente hemos visto que también en lo estrictamente económico. Por el contrario, Mike Feartherstone apunta que habría que buscar “una forma de comunidad que implique la capacidad de admitir las diferencias como legítimas y válidas... una cultura común” basada en un lenguaje común a un nivel cultural profundo.

Josep Renau⁷⁹ se pronunció en los siguientes términos: “¿Se nos podrá tachar de demagogos si subrayamos el impresionante paralelismo objetivo entre las concepciones abstractas del pintor y las concepciones concretas

78 LYON, David. *Postmodernidad*. Alianza, Madrid, 1996.

79 RENAU, Josep. *Arte contra las élites*. Debate, Madrid, 2002.

del capitalista moderno?... También para éste, mientras el proletario sea un hombre, un ser *sentimental* y *expresivo*, no será posible evolución alguna... Pero si el hombre, a su vez, *pierde la conciencia de sí mismo*, se transforma en un objeto, en una pieza más de sus máquinas... entonces ¡una era de verdadera libertad se abrirá para el mundo de la explotación del hombre por el hombre! ¿Estamos equivocados si afirmamos que a la *degradación* de la categoría humana de la obra de arte operada por el pensamiento burgués y por la práctica capitalista, responde el pintor, a su vez, *degradando* su contenido mismo...?”

El artista Nuno Nunes-Ferreira ha realizado una interesante investigación acerca de los signos conmemorativos y de exaltación con los que la dictadura franquista cubrió los pueblos y ciudades del Estado español durante cuarenta años, tolerados otros treinta años más por el “régimen del 78”, hasta que en 2007 fue aprobada la conocida popularmente como Ley de Memoria Histórica, “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”. La controvertida retirada de la simbología y ornamentación franquista del espacio público activa en el artista la interrogación acerca de los procedimientos humanos de borrado de memoria. Hasta el momento, la democracia española no ha sido capaz de depurar ese episodio de la historia, anclándose en fórmulas de silencio institucional que encontraron su punto de ruptura con la aprobación de la mencionada ley.

En su afán por perdurar en el tiempo, “(...) Franco no dudó en imitar las técnicas arquitectónicas de la Alemania de Hitler para glorificar su régimen”⁸⁰, haciendo uso de la piedra como fenómeno que garantizase la preservación de su memoria fosilizada. El artista recupera esos “Fósiles”, con los que elabora la narración de un modo de comunicación icónica que implícitamente ha influido en la configuración del modelo de sociedad que, llegados a este punto, pugna al borde de la asfixia por realizar una segunda transición.

Nunes-Ferreira opta por el lienzo y la escultura para reproducir escudos y placas que exaltan el franquismo, pero también otros formatos de memoria repartidos por la geografía española que representan placas conmemorativas, que señalan el lugar de nacimiento de personajes ilustres o el nivel alcanzado

80 SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Ariel, Barcelona, 2007.

por el agua a causa de catastróficas inundaciones o riadas sucedidas en Valencia. La acumulación de esos registros es el resultado de un exhaustivo trabajo de campo, que persigue poner de manifiesto la voluntad humana de pervivencia como práctica constante que se remonta a las distintas culturas y civilizaciones.

“La muerte es difícil de entender; el ser humano se resigna siempre de mala gana a hacerse una idea exacta de ella (...)”⁸¹.

A pesar de que parto de la base de entender la representación artística en el espacio público desde las antípodas de lo que significa el “monumento”, en todas sus acepciones y sentidos, la realidad siempre nos pone a prueba y nos obliga a esforzarnos, buscar nuevas estrategias e ir un paso más allá. Así ha sucedido con una experiencia tan intensa como la de contribuir, desinteresadamente, a generar un proyecto que sirviera para dejar un signo de memoria en el espacio público de Valencia que nos recordara a todos lo sucedido el 3 de julio de 2006 y devolviera simbólicamente a las víctimas a una posición de respeto público. La fórmula empleada para llevar a cabo este proyecto me ha permitido reconciliarme con el concepto de “monumento”, al poder desarrollar otro modo de interpretar los parámetros estableciendo procesos de participación.

169

Tras varios años del fatídico accidente sucedido en 2006 en un túnel del Metro de Valencia⁸², que causó la muerte a 43 personas y 47 resultaron gravemente heridas, el asunto fue tapado por el gobierno del Partido Popular en la Comunitat Valenciana desde el primer momento, mostrando una gran falta de humanidad, laxitud en la responsabilidad política y nulo respeto institucional a las víctimas y a sus familias, así como un gran desprecio a la sociedad en su conjunto. A pesar de ser el accidente de metro más grave sucedido en España obtuvo poca atención mediática, la situación logró por fin relevancia pública a través del programa de La Sexta “Salvados”⁸³, después de un auténtico boicot informativo desarrollado desde la televisión pública valenciana, reconocido por los propios trabajadores tras el cierre de RTVV⁸⁴.

81 HOUELLEBECQ, Michel. *Las partículas elementales*. Anagrama, Barcelona, 1999.

82 http://www.lasexta.com/programas/salvados/noticias/accidente-metro-valencia-historia-tragedia-silenciada_2013042500132.html

83 <http://www.elterrat.com/?ft=4233#.Vf73Oq7j7KI>

84 <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/03/valencia/1367609182.html>

En el año 2012 recibí una llamada de la Asociación de Víctimas del Metro 3 de Julio⁸⁵ con la que me trasladaron su descontento por un monolito de homenaje instalado por el Ayuntamiento de Valencia en un parque, semioculto y llevado a cabo sin dialogar con los afectados, mostrando una vez más la escasa sensibilidad de quienes han gobernado durante más de dos décadas las instituciones valencianas en todos sus niveles. La Asociación se proponía llevar a cabo la realización de un monumento de homenaje a las víctimas y me solicitaban que les sugiriera el nombre de algún artista que considerara adecuado para desarrollar el proyecto. Tras escuchar su propuesta, me pareció que lo más adecuado era sugerirles la realización de una convocatoria pública y huir del “dedazo” como método de designación del encargo. Rápidamente entendieron la idoneidad del formato y toda una sucesión de reuniones, diálogos y encuentros dieron lugar dos años después al lanzamiento del Proyecto 3 de Julio, en 2014.


La costumbre ha hecho que el espacio público esté lleno de monumentos, placas y esculturas de formalización tradicional o moderna que han sido el resultado de un encargo directo desde las instituciones públicas, sin mediar la consulta a la ciudadanía ni a los profesionales. Mi propuesta a la Asociación de Víctimas del Metro 3 de Julio fue romper con esa mala praxis, del mismo modo que ellos han roto con su perseverancia y activismo la burbuja de invisibilidad y silencio con la que el poder político los envolvió durante años. No sería razonable que desde una plataforma ciudadana que ha sido capaz de ejemplificar los más altos valores cívicos se optara por una fórmula que no contemplara esos requisitos de participación ciudadana y rigor profesional. De este modo el Proyecto 3 de Julio se convierte en una iniciativa promovida por una entidad privada para intervenir en el espacio público de la ciudad de Valencia, aplicando por primera vez en el lugar criterios sociales y profesionales como ejes a partir de los que seleccionar una obra pública mediante una convocatoria⁸⁶ abierta y con un simbólico jurado⁸⁷ profesional.

Para la convocatoria se desarrolló un formato en dos fases, similar al que diseñé para el Proyecto Calle de Peralta (Navarra) diez años antes y que se reveló como una herramienta útil para lograr intervenir el espacio público de

85 <http://asociacionvictimasmetro.blogspot.com.es/>

86 <http://www.makma.net/proyecto-3-de-julio-bases/>

87 El jurado del Proyecto 3 de Julio estuvo integrado por: Manuel Borja-Villel, Agustín Pérez Rubio, Vicente Todolí, Beatriz Garrote y José Luis Pérez Pont.


$$\begin{array}{r|l} 43 & \\ 47 & \\ \hline 0 & \end{array}$$

CONCURSO
ARTÍSTICO
PARA
HOMENAJEAR
A LAS
VÍCTIMAS

PROYECTO 3 DE JULIO

CONVOCATORIA
DE
INTERVENCIÓN
EN EL ESPACIO
PÚBLICO

un modo permanente, tratando de huir de las formalizaciones tradicionales del monumento entendido al uso. No podemos pretender vivir en una sociedad hiperconectada y mantener los estándares de representación artística de hace dos siglos. En general el público cree entender aquello que reconoce formalmente, seguramente por eso existe una resistencia considerable hacia expresiones artísticas abstractas o conceptuales, pues la ausencia de figuración dificulta al observador obtener mediante la mirada una información que requiere siempre de un mayor análisis.

La superabundancia de imágenes, con su creación constante por parte de los usuarios de cualquier dispositivo de comunicación personal conectado a la red, hace que debamos reflexionar acerca del crecimiento exponencial de las mismas. La tendencia de autorrepresentación da signos acerca de la construcción de un “yo” social paupérrimo, que reclama de forma constante la aprobación y el *feedback* de terceros para sustentarse. Habrá que comenzar a interesarse por una “ecología visual” que administre este creciente exceso. El sistema global escupe simbólicamente en las imágenes los despojos del individuo, en ese gesto se contiene la distancia de espacio y tiempo que nos separa de la metarealidad virtual con la que convivimos, una distancia que no siempre sabemos medir y que con frecuencia genera la ilusión de acercarnos a lo remoto mientras nos aleja de lo tangible, desvalorizando lo real, lo próximo. Puede que haya una parte de ello en lo sucedido con el accidente de metro de Valencia, pues la sociedad valenciana se siguió preocupando por las catástrofes naturales o las guerras sucedidas a miles de kilómetros mientras se mostraba incapaz para reconocer la tragedia sucedida en sus propias entrañas. Seguramente el ejemplo de lucha ciudadana llevado a cabo por las víctimas del accidente y sus familias ha contribuido a transformar la consciencia colectiva de una adormecida sociedad que en el año 2006 –prácticamente un cuarto de hora antes de la debacle del sistema financiero, el hundimiento del sector inmobiliario y la crisis económica de la que todavía no nos hemos recuperado– se las prometía muy felices y miraba a su alrededor desde una posición altiva e indolente. Había que esconder lo feo, lo inadecuado, la vulgaridad del dolor y los cuerpos desmembrados. No cabía ese relato en la historia de brillo, esplendor y “grandes eventos” de la nueva Valencia, no era esa la narración deseada. Seguramente aún hoy los responsables políticos del accidente todavía no han entendido que los recursos públicos, ese dinero procedente de los impuestos de los contribuyentes, debe revertir primordialmente en dar cobertura a las necesidades de la sociedad y, sin lugar a dudas, a garantizar el buen funcionamiento de los servicios públicos y la seguridad de las personas que los utilizan. Sin embargo la apuesta fue desviar ingentes cantidades de dinero para llevar a cabo proyectos megalómanos, perfectamente prescindibles, y desatender la misión primera de la calidad en los servicios públicos y las prestaciones sociales. Ese particular desorden en las prioridades tiene su causa-efecto, pudiendo dar como resultado la muerte de personas que viajan tranquilamente en un vagón de metro, como parte de los desplazamientos que cualquiera de nosotros llevamos a cabo cada día para llegar al trabajo o realizar cualquier actividad personal. Ese es el precio de la interpretación frívola y superficial de la responsabilidad pública que significa ejercer la acción de gobierno.

“La política es muchas cosas a la vez, pero difícilmente podría ser alguna de esas cosas si no fuera en primer lugar el arte de traducir problemas individuales en asuntos públicos, e intereses comunes en derechos y obligaciones individuales. Los líderes son expertos en ese tipo de traducción. Les dan un nombre público (genérico) a problemas individuales, con lo que sientan las bases para un manejo colectivo de problemas que no podrían ser percibidos desde el interior de la experiencia individual, ni enfrentados por su cuenta por los individuos”.⁸⁸

Esa tutela “natural” a la que la población parece destinada ha dado lugar a innumerables abusos de poder bajo la proclama del interés general y del mal menor, según los casos. Lo cierto es que el veneno de la codicia se extendió en nuestra sociedad como forma de vida hegemónica. Se tendió a pensar que “más” es siempre mejor que “menos” y desde esa lógica se adoptaron las principales decisiones públicas y privadas que nos han llevado, paso a paso, a una especie de vía muerta. Salir de ese punto requiere de una catarsis colectiva que permita superar la magnitud de ese fracaso, pues fueron muchas las proclamas que alentaron el exceso como rasgo de identidad colectiva.

La desesperación se ha instalado estos años en nuestro entorno más cercano. No son ya cuestiones subjetivas las que argumentan ese estado, sino circunstancias reales que los gobernantes tratan de disolver ante la opinión pública, a través de la narración estadística y la argumentación macroeconómica. Durante demasiado tiempo la sociedad adoptó una actitud pasiva y finalmente las consecuencias corren a su cargo, recayendo el mayor peso sobre las ramas más débiles, como reflejo del abandono y la desesperanza de una parte de la ciudadanía.

El arte moderno ha llevado a cabo un proceso de transfiguración de lo banal, desacralizando la obra clásica, la escultura, el lienzo, con la incorporación de objetos y materiales más humildes que arranca del uso cotidiano para someterlos al extrañamiento en el territorio del arte. Las propuestas resultantes de la convocatoria⁸⁹ del Proyecto 3 de Julio huyen de lo rico y lo pomposo, para elevar lo desechado a una categoría en la que corresponde al artista mostrarnos que lo cotidiano es cualquier cosa menos corriente.

88 BAUMAN, Zygmunt. *La sociedad sitiada*. Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos aires, 2004.

89 <http://www.makma.net/seleccionados-en-el-proyecto-3-de-julio/>

Son trabajos que representan el estadio plomizo de un tiempo agotado, mientras llevan inserto un mensaje propositivo de cambio. Situados en el punto transicional de la sociedad valenciana, el individuo tiene a su alcance la oportunidad de autorrevolucionarse, pues es esa y no otra la revolución que está aconteciendo, hasta transformar radical y serenamente la esencia de lo que hemos conocido.

La convocatoria, dividida en dos fases, facilitaba la participación a todos los interesados mediante la presentación en soporte digital de un dossier con la trayectoria artística. El jurado elegía a cinco participantes de entre los presentados y la organización marcaba un plazo para la presentación de una propuesta, tras celebrar una reunión conjunta entre los seleccionados y la Asociación de Víctimas del Metro 3 de Julio en Valencia. De este modo los seleccionados tuvieron la oportunidad de conocer de primera mano la información de lo sucedido y conocer el lugar propuesto para llevar a cabo la intervención artística de homenaje a las víctimas. Concluida la segunda fase, los proyectos propuestos⁹⁰ por los artistas seleccionados se mostraban en el *website* de la Asociación y se habilitaba la posibilidad de votar⁹¹ por el proyecto que sería finalmente instalado en el espacio público. Para poder sufragar la producción e instalación de la obra se impulsó una campaña en Verkami⁹², que logró recaudar 18.784 euros, con un pequeño vídeo⁹³ promocional en el que algunos componentes de la Asociación manifiestan a los artistas seleccionados algunas de las bases en las que creen que debe basarse el monumento de homenaje a las víctimas.

Tras la deliberación del jurado en la segunda fase del proyecto, y siendo coincidente el voto mayoritario expresado por la ciudadanía con el del jurado profesional, se designó el proyecto *Prime Time*⁹⁴ de la artista Anja Krakowski⁹⁵ para ser instalado como homenaje a las víctimas sobre la superficie del lugar en el que sucedió el accidente de metro. La artista menciona en su proyecto que “ha procurado atender a las pretensiones de los miembros

90 <http://www.makma.net/proyecto-3-de-julio-rapido-vota/>

91 <http://avm3j.barretfilms.com/castella.html>

92 <http://www.verkami.com/projects/12333-proyecto-3-de-julio>

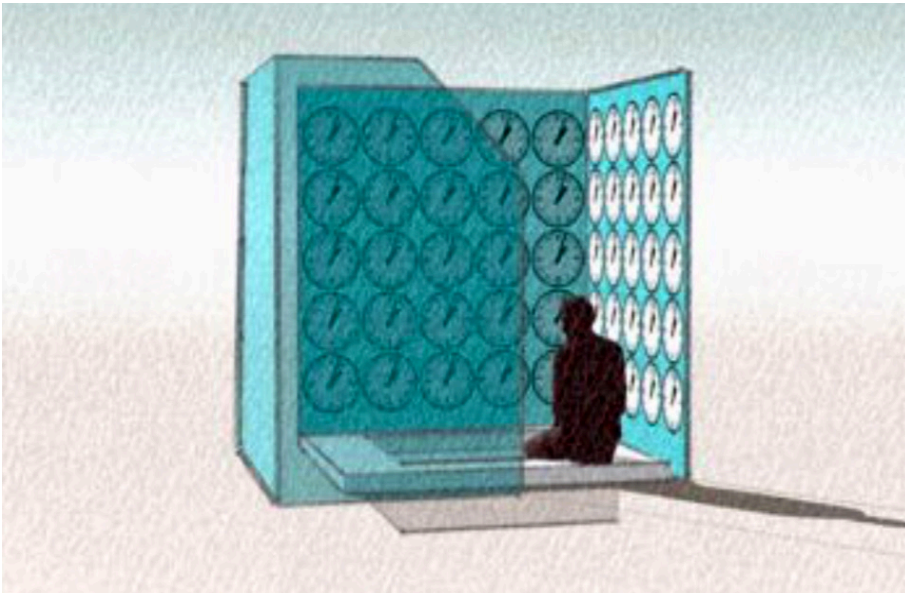
93 <https://www.youtube.com/watch?v=TpNMJa1AVes>

94 <https://drive.google.com/file/d/0BySDsxObo6gXTXRWVi1ORDZjejA/view?pli=1>

95 <http://www.makma.net/monumento-victimas-metro/>

de la asociación de víctimas, tal y como fueron reflejados en la reunión informativa y en la documentación puesta a disposición. De esta información relativa se concluyó la necesidad de reflejar cuestiones tan dispares como el deseo de materializar un lugar de recuerdo y de homenaje apropiado, la reivindicación de justicia, la exigencia de responsabilidad y el deseo de exponer la verdad con respecto al accidente de metro del 3 de julio de 2006 y todos los acontecimientos relacionados. De igual manera se ha manifestado la necesidad de plasmar la fuerza, perseverancia, la dignidad y la unión que han hecho posible que la lucha por estos objetivos haya perdurado a lo largo de estos últimos 9 años, consiguiendo difundir un mensaje en positivo que va más allá de los intereses propios de la asociación y se expresa por medio del ejercicio de una memoria más ejemplar que literal”.

<http://www.makma.net/monumento-victimas-metro/>



La intervención *Prime Time* plantea la creación de un lugar que persigue cumplir tres funciones: presencia literal, función crítica y función discursiva. Se proyecta un espacio-estancia creando un habitáculo semi-confinado que permita a los familiares y la población en general conmemorar y homenajear a las víctimas del accidente del metro. El diseño, según la artista, se inspira en cierta medida en las reflexiones de Louis Kahn, en tanto que el lugar, la estancia, como un espacio mental y pre-arquitectónico, cuyas dimensiones reducidas permiten que el encuentro entre personas se convierta en un acto performativo en el que puede que llegue a decirse lo que nunca antes haya sido dicho.

Con el fin de generar una imagen de un eficiente impacto y que pertenezca al ámbito de la descripción “inambigua”, más que a un denso sistema simbólico de representación, la artista ha optado por recurrir a una denotación accesible y de lectura clara: un “muro” de relojes de estación con las manecillas paradas a las 13.03 h. (hora exacta en la que ocurrió el accidente). Esta imagen pretende designar un hecho concreto del pasado, un instante que irrumpe y trunca la línea de tiempo en lo privado, pero que a la vez marca el inicio de nuevas temporalidades que se abrirán a los espacios públicos de la consciencia social.

El arte puede cumplir una función capaz de revolucionar la percepción del individuo, para conducirlo a otros niveles de comprensión de la realidad. Partiendo de la base de entender que lo que vemos es una imagen que no existe como tal, pues todo está en constante transformación y la transitoriedad es el único estado posible. Urge la necesidad de realizar un ejercicio de liberación en este mundo cargado de estímulos sujetos a lo sólido, en una sociedad demasiado ligada a la aprehensión de los objetos, que ha condicionado su idea de felicidad a la de posesión en todos los terrenos de lo vital, también en el terreno de los sentimientos. Los proyectos finalistas de esta convocatoria son una especie de formalización de la liviandad de aquellos que han logrado vivir ligeros de equipaje, ajenos a las ataduras del materialismo crónico que ha definido una deriva global que en la actualidad muestra algunos de sus peores efectos. Lo que viene llamándose crisis es, en realidad, un signo de agotamiento de los principios básicos de la ideología que en las últimas décadas se ha manifestado de un modo dominante. Aquello que toma forma es solo la representación de nuestras ideas y creencias, está a nuestra disposición la capacidad, también la posibilidad, de construir otra realidad en base a nuevas ideas y formas no mediadas de aproximarse a

la comprensión de los hechos. La imagen abstracta es el aspecto pesado de quienes todavía no han percibido que viven ahogados por la atmósfera opresora de unas ideas que hasta entonces han creído irrefutables. Se trata de esa ciudadanía que ha adoptado un estado de desidentidad morfológica, deformada por la presión de los condicionantes contextuales que limitan las posibilidades de cada vida.

Para ese paso será fundamental el papel de la educación, pues es la fuerza del futuro, constituyendo uno de los instrumentos más poderosos para realizar el cambio. Uno de los mayores desafíos, en ese terreno, será el modificar nuestro pensamiento de manera que haga frente a la creciente complejidad, la rapidez de los cambios y la imprevisibilidad que caracterizan nuestro mundo. Será necesario reconsiderar la organización del conocimiento, debiendo derribar las barreras tradicionales entre las disciplinas y concebir una manera de reunir lo que hasta ahora ha estado separado.

No hay que pasar por alto que la no acción también cuenta como acción y que, en lo que Bauman ha considerado el “arte de la vida”⁹⁶, todos nos convertimos en “artistas por decreto”. Ni siquiera aquellos que se niegan a creer en la sucesión lógica, la continuidad y la trascendencia de sus elecciones, decisiones y tareas, y en la viabilidad y verosimilitud de sus proyectos para domesticar el destino, invalidar la providencia o el destino y mantener la vida en un curso constante, prediseñado y preferente; ni siquiera ellos se quedan sentados sin hacer nada. Igual que los que no ven sentido alguno en posponer la satisfacción y deciden vivir el momento, los que se preocupan por el futuro y recelan de las ocasiones debilitadoras que pueden presentarse están convencidos de la volatilidad de las promesas de la vida. Todos parecen resignarse a la imposibilidad de tomar decisiones infalibles y, sin embargo, parece que es tiempo de apresurarse, ya que no hacer nada, o hacerlo demasiado lentamente, será probablemente perjudicial. La educación, el conocimiento y el saber son las llaves que abrirán un nuevo tiempo de verdadera libertad y equilibrio. La balanza soporta ya demasiado peso en la parte de las pasiones, de las reacciones primitivas. Se impone un cambio de ciclo, pero no llegará solo. Sumemos voluntades.

Enric Chulió, vicepresidente de la AVM3J, dice en el vídeo que hemos mencionado: “No estamos aquí porque hayamos perdido a nuestros

96 BAUMAN, Zygmunt. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Paidós, Barcelona, 2009.

familiares, sino porque hemos luchado para esclarecer la verdad, eso es lo que nos guía y lo que nos sustenta”. Puede que ahí esté la clave liberadora del individuo y de la sociedad como conjunto, en el ejercicio de empoderamiento personal y colectivo que conduce hacia una sociedad menos pasiva, que haga evolucionar el modelo democrático mediante una ampliación de las capacidades de participación de la ciudadanía en la toma de decisiones.

Con este post, la AVM3J comunicaba el 3 de julio de 2015 que finalizaba su convocatoria mensual de concentraciones en la Plaza de la Virgen de Valencia e iniciaba una nueva etapa tras producirse el cambio político en las instituciones valencianas como consecuencia del resultado de las elecciones del 24 de mayo del mismo año:

“105 concentraciones y 9 años desde el accidente, mucho tiempo esperando escribir un post como este, cada mes mirando hacía atrás para ver cual era el siguiente número de concentración y ver la cifra daba vértigo, han sido demasiadas, igual que demasiado tiempo sin nuestros familiares.

Esta será la última concentración de la AVM3J y queremos recordar que todo ha sido en homenaje a nuestros familiares y a los heridos en el accidente, eran y son personas, eran y son nuestros familiares y nunca debieron ser un daño colateral de un sistema indigno e inhumano, que es como las trató el gobierno valenciano.

No dejamos la plaza porque no quede trabajo por hacer, queda y mucho, tanto en el juzgado, como en la comisión parlamentaria y la creación de unas leyes que mejoren la seguridad y garanticen el tratamiento de las víctimas, pero la asociación siempre ha tenido como objetivo que se realizara una investigación veraz y con garantías y a fecha 3 de julio de 2015, no tanto cual fuera su resultado, por eso el objetivo se ha cumplido: contamos con el apoyo y el gran trabajo de Fiscalía y de la Audiencia Provincial que están haciendo todo lo posible para que se investiguen todos los aspectos del accidente, y tenemos el acuerdo firmado por la mayoría de los partidos que hoy nos representan en las Cortes Valencianas, de que se realizará un comisión parlamentaria sin vetos y con total garantía.

También a fecha de hoy, toda la sociedad sabe cual fue el tratamiento que hizo el gobierno valenciano del accidente, tanto en la ocultación de información, como el aleccionamiento de los comparecientes a la comisión parlamentaria, como la manipulación informativa realizada en la la radio-televisión públicas valencianas.

Nuestro trabajo estará a partir de ahora en el procedimiento judicial y en la comisión parlamentaria.

Gracias a tod@s, los que estuvisteis desde el principio y a los que os habéis incorporado más tarde, todos habéis sido importantes.

Gracias a todas las personas de la AVM3J.

Esperemos que nunca nadie más tenga que pasar por esto”.

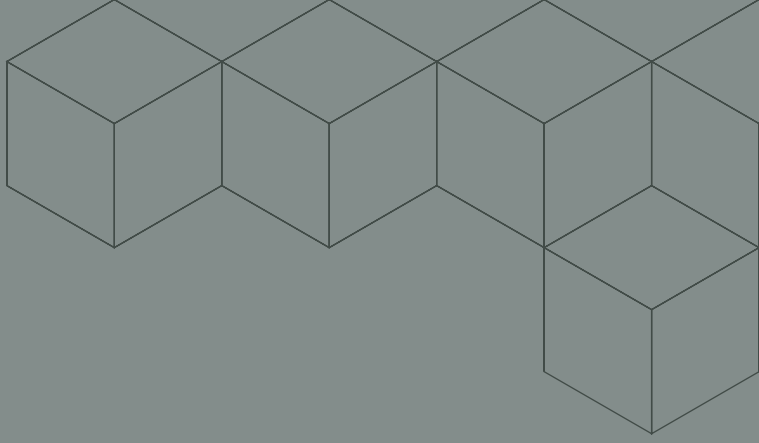
Tratando de obtener un análisis positivo incluso de aquello que, por principios, no parece lo más adecuado, es interesante la reflexión que propone Vicente Verdú al relacionar los hábitos consumistas con el hecho de determinar la elección de unos productos frente a otros y el rol democrático que de ello se desprende. En China los gobernantes pensaron en prohibir un programa al estilo de Operación Triunfo que acaparaba, en 2005, la atención de doscientos millones de telespectadores porque el ejercicio de votar en el concurso les podría estar inculcando el juego democrático y podrían actuar contra el monopolio oficial del partido comunista. “De la misma manera, en Occidente, si el consumo omnipresente ha instaurado la costumbre de elegir o rechazar sin demoras, ¿por qué habríamos de soportar años a un político tras haberse comprobado su holgazanería, su incompetencia o su irresponsabilidad?”⁹⁷

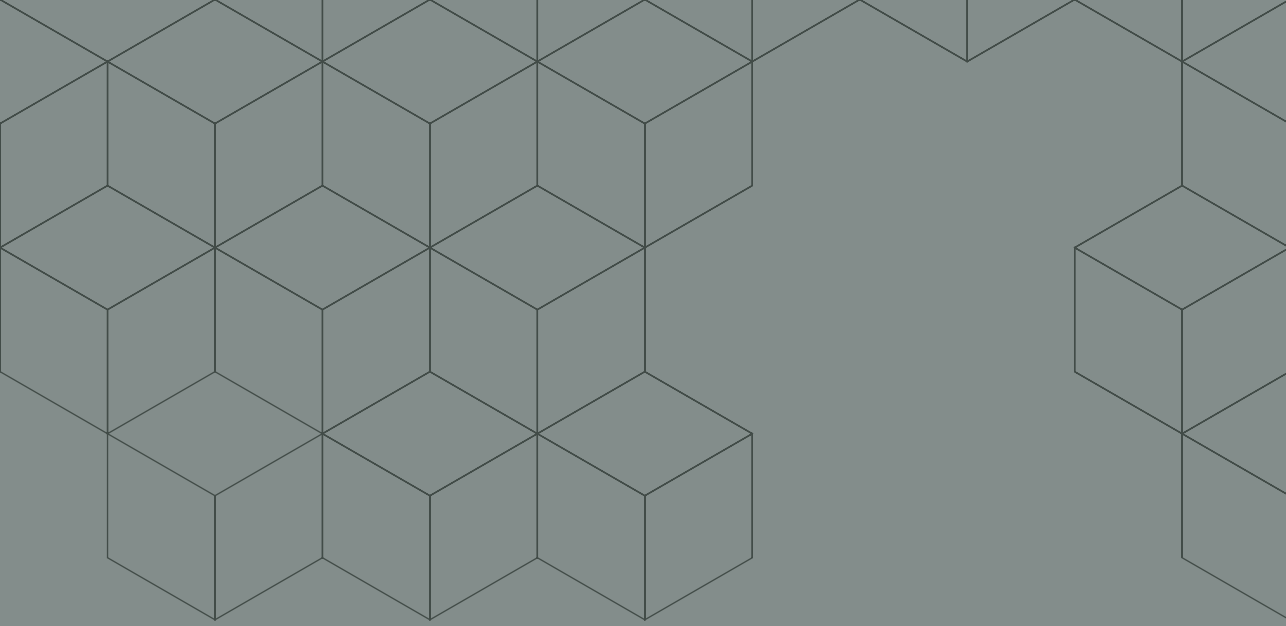
179

“Ojalá que nunca más nadie pueda sentirse todo para creer que puede tratar a los demás como si fueran nada”⁹⁸.

97 VERDÚ, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Mondadori, Barcelona, 2005.

98 TORRES, Carlos. “El último día 3”. <http://www.importanciacapital.com/?p=1761>





3. VUELTA Y VUELTA. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

Existe una cierta interrogación generalizada en la población acerca de la veracidad y la valía del arte contemporáneo, de ese que se produce en el tiempo presente, tanto en los casos en los que viene legitimado por el mercado mediante el pago de sumas astronómicas, y que es más una inversión especulativa que la actitud de un alma sensible, como en los casos –la mayoría- de artistas que se esfuerzan durante años para obtener un reconocimiento que raramente llega. Los lenguajes actuales del arte quedan lejos de los códigos de comunicación forjados por los medios de masas, por lo que la incompreensión deriva en ocasiones hacia el rechazo. También un sector considerable de artistas interpreta como una impostura la tendencia a conceptualizar las expresiones artísticas. Otros valoran el arte desde parámetros estéticos catalizadores y, a su vez, desencadenantes de emociones. El arte es, inevitablemente, un testigo de su tiempo: el nuestro es convulso, plural y diverso a la vez que homogéneo y globalizado. Es el tiempo de las imágenes, de la comunicación visual, de la inmediatez y de la relación virtual, por eso resulta ya tan extraño para tantos la experiencia artística en términos ortodoxos. Pero sin embargo su origen va tan ligado a la especie humana, es tan primitiva su relación, que permanece aún cuando va evolucionando el modo y las herramientas que emplea.

3.1 Alzar la voz

Moeller van der Bruck, uno de los padres ideológicos del nazismo expresó con claridad que “Los conservadores prefieren creer en la catástrofe, en la impotencia del hombre para evitarla, en su necesidad y en el terrible desengaño que sufrirá el iluso optimista”, como cimiento sobre el que elevar una mentalidad que invita al individuo al inmovilismo, a la obediencia, la resignación y la autocensura. De eso hay mucho en los tiempos que corren.

El mundo es inaprensible, es imposible llegar a todo. La realidad es demasiado complicada, se compone de tal multitud de capas que hincarle el diente puede ser tan apetecible e indigesto como uno de esos enormes sándwiches que mezclan varios pisos de alimentos. Mientras una persona se angustia porque su ordenador no arranca, a muchos kilómetros sucede una catástrofe que acaba con la vida de cientos o miles. Los términos absolutos se sostienen con dificultad, porque se fundamentan en la deshumanización de la realidad, en el anonimato opaco de la cifra, en la construcción de relatos genéricos a la medida del narrador.

La lucha de los estados por acaparar y extender su poder sobre el orbe terrestre, “hasta el infinito y más allá”, responde la mayor parte de las veces a intereses de control económico vinculado a grandes empresas del sector energético, preocupadas fundamentalmente por el abastecimiento de petróleo. El resultado son acciones bélicas enmascaradas por un velo de “pacificación” de la zona de interés. ¿La guerra como herramienta de paz? Hace unas décadas se pudo pensar en la posibilidad de que la palabra, la negociación, era un instrumento idóneo para entenderse, para alcanzar y mantener la paz. Pero, ¿donde fueron a parar los ejemplos morales de Gandhi y de tantos otros?

El modo en el que se intercala la información en la televisión, ese ritmo continuo de acontecimientos que no discrimina ni distingue entre la noticia del último sangriento atentado y el triunfador de OT de la noche anterior, convirtiéndose en informaciones que se suceden en un estado de vecindad, sin la menor inflexión de voz por parte de quien las presenta ante el público, tras un mismo rictus, hace que la realidad parezca más bien un simulacro, un juego, un entretenimiento con una apariencia de verdad no más creíble que la trama de la teleserie que se emite tras cualquier informativo. Los peligros políticos inherentes a la utilización cotidiana de la televisión¹ resultan de que la imagen posee la particularidad de producir lo que los críticos literarios llaman *efecto de realidad*, puede mostrar y hacer creer en lo que muestra. Este poder de evocación es capaz de provocar fenómenos de movilización social. Puede dar vida a ideas o representaciones, así como a grupos. Los sucesos, los incidentes o los accidentes cotidianos pueden estar cargados de implicaciones políticas, éticas, etc., susceptibles de despertar sentimientos intensos, a menudo negativos, como el racismo, la xenofobia, el temor-odio al extranjero, y la simple información, el hecho de informar, *to record*, de manera *periodística*, implica siempre una elaboración social de la realidad capaz de provocar la movilización (o la desmovilización) social. Uno de los factores fundamentales de las luchas políticas, tanto a escala de los intercambios cotidianos como a escala global, consiste en la capacidad de imponer unos principios de visión del mundo, de hacer llevar unos lentes que hagan que la gente vea el mundo según unas divisiones determinadas.

1 BOURDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.

Muchos de los artistas se nutren para su trabajo de las fuentes de la cultura popular, sin discriminar entre las referencias procedentes de la alta y baja cultura con las que conviven, con las que todos inevitablemente convivimos. Entre la memoria visual de algunos de ellos se hace patente la necesidad de participación, donde el espectador dispone de un margen para completar la narración, para completar la escena y por lo tanto activar en cierto modo su intervención en la construcción de realidad a partir de la vida ficcionada que se solapa con lo cotidiano en un plano continuo indistinguible.

En este apartado repasaremos algunos trabajos artísticos llevados a cabo en el espacio público que reflejan, se ven influidos o persiguen estimular la capacidad crítica del individuo como parte de su autonomía personal, así como acciones de resistencia, contestación social y activismos. En algunos casos valiéndose de las posibilidades que ofrece Internet y en otros recurriendo a fórmulas no tecnológicas de intervención social.

Los medios de comunicación retransmiten a diario nuevos escenarios de conflicto, fuera de nuestras fronteras territoriales, donde ahora se representan las tensiones de lo bélico, enmarcadas en una geografía desértica cualquiera en la que la línea del horizonte, con un tratamiento cinematográfico de “plano aberrante”, se quiebra con el relieve de las máquinas de ataque, como si se tratase de un perfil arquitectónico creado por las formas instrumentales de la guerra. El enfrentamiento responde a intereses contrapuestos, pero también a conflicto de ideas y culturas, poniéndose de manifiesto la capacidad de la especie humana para construir y destruir. Esa misma dinámica es aplicada por la lógica de autodestrucción de tantos trabajos de arte público creados bajo la condición de perecer, sujetos a un plazo, generando diferentes capas que se superponen físicamente en la propia obra, para establecer los diferentes niveles que subyacen en el abismo de las emociones y de la multifacética creación de la idea de “verdad” que da forma al mundo, según desde el ángulo que abordemos la observación de un mismo asunto.

Las acciones bélicas recientes se han caracterizado por crear una imagen despersonalizada de la guerra, con escenarios asépticos interpretados bajo parámetros tecnológicos y presentados al gran público como un

espectáculo más, un nuevo episodio del acontecimiento global, sin grandes diferencias con la manufactura visual del cine, con la implicación, de hecho, de profesionales del medio para la elaboración del relato deseado a través de las imágenes servidas mundialmente. En ellas prácticamente ha desaparecido la figura humana, las observamos con indiferencia porque no encontramos el reflejo de nuestra propia piel, se nos oculta el dolor ajeno porque podría ser el nuestro, de manera que no se active en nosotros la empatía que provocaría el rechazo en masa a tanta violencia. De las guerras de antes nos quedan las imágenes del dolor humano, el de soldados y civiles en los que se personifica el sufrimiento, la soberbia o el horror. La evolución en el provechoso uso de la comunicación ha desarrollado formatos de censura sibilina, sofisticada, contra la que el individuo tiene pocas posibilidades de oposición, por la fuerza y constancia hermética con la que se aplica. “Una de las dimensiones prácticas de la crisis ética de la época posmoderna deriva de la magnitud del poder que tenemos. Lo que hagamos nosotros u otros puede tener consecuencias de largo alcance y duración, que posiblemente no veamos directamente ni podamos predecir con claridad. Entre los hechos y su desenlace hay una gran distancia –tanto temporal como espacial- que es imposible imaginar con nuestra capacidad de percepción común: por ello, difícilmente podemos medir la calidad de nuestras acciones conforme a un inventario de sus efectos. Lo que nosotros u otros hagamos tendrá “efectos secundarios”, “consecuencias inadvertidas” que podría afectar a personas a las que nunca conoceremos, por lejos que viajemos o mucho que vivamos”.²

Uno de los momentos que mayor unanimidad han despertado en la historia reciente de la sociedad española fue el rechazo a la guerra de Irak, en contra de la decisión del gobierno de Aznar. Ese posicionamiento bélico supuso incluso que altos cargos del gobierno dimitieran de sus cargos, como signo de su desacuerdo. Durante las dieciocho ediciones celebradas hasta el momento del proyecto Art públic / Universitat pública de la Universitat de València, los artistas seleccionados han reflejado en sus trabajos una perfecta sintonía con la realidad que se vivía, adelantándose en ocasiones a las propias demandas ciudadanas. En la edición de 2003, por vía de invitación al margen de la convocatoria, contamos con una

2 BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Siglo XXI, México, 2005.

propuesta de Ana Navarrete titulada “No a la ocupación de Irak”. La acción consistía en producir y distribuir tres tipos de soportes (chapas, camisetas y pancartas para fachadas y balcones) que permitieran introducir públicamente en la cotidianidad de las personas los mensajes de “No más héroes” y “No a la ocupación de Irak”.



Con este proyecto se pretendía reactivar la voz de la sociedad civil, que se hizo sentir desde el mismo comienzo del grave conflicto internacional que supuso la amenaza de intervención militar en Irak. “Intervención militar injustificada cuyo propósito como ha quedado bien demostrado era el control de los mercados petrolíferos del Oriente Próximo. La ocupación territorial de Irak no era tanto un objetivo estratégico, sino una consecuencia dramática. Hoy, exceptuando algunas situaciones como el conflicto israelí-palestino, la colonización ya no es una cuestión de territorios sino de mercados. Ante los efectos de la globalización económica y sus dramáticas consecuencias, los ciudadanos debemos reclamar, utilizando viejas y nuevas formulas, derechos colectivos que son vulnerados constantemente, entre ellos el derecho a la paz”³.

3 NAVARRETE, Ana. “No a la ocupación de Irak”. En: *Art pública / Universitat pública. VI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

La barricada es una forma arquetípica relacionada con lo bélico, pero también con las contiendas de reivindicación ciudadana en el espacio público. Silvia Gimeno y Silvia Ramos⁴ instalaron una gran “Barricada” en el Campus dels Tarongers en 2002, concebida como una estructura de defensa, una barrera improvisada con la finalidad de refugiarse. Relacionaron la barricada en el campo universitario en función de la diversidad de ámbitos de estudio, y a la vez por configurarse como núcleos cerrados en los que escasea la interdisciplinariedad. La barricada entendida como un mecanismo de defensa frente al futuro.



La historia de la humanidad se caracteriza por la imposibilidad de construir un relato unívoco, absoluto, de los acontecimientos que encadenan nuestro presente al pasado. Las verdades suelen ser elaboradas al gusto del vencedor en la contienda, por lo que la historia que conocemos

4 GIMENO, Silvia; RAMOS, Silvia. “Barricada”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

dista, en muchos casos, de la realidad de lo sucedido. La tentación de ficcionar, y amoldar con ello el recuerdo al deseo y no a la realidad, es una fórmula de subsistencia humana que permite optar por aplicar una dosis de engaño general mediante la reelaboración de la memoria.

En esa línea, Juan José Martín Andrés⁵ llevó a cabo el proyecto “Flyers”, del que decía: “mi trabajo consiste en el rediseño de elementos gráficos comunes, en este caso flyers de discotecas, con el objetivo de poner de



191



manifiesto con sus mismos elementos el abuso del lenguaje y del medio gráfico al que estamos siendo sometidos diariamente. El abuso, por parte de esta publicidad, de frases tomadas de otro contexto (titulares

5 MARTÍN ANDRÉS, Juan José. “Flyers”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

sensacionalistas, frases alusivas a guerras, destrucción etc.), de las cuales se apropian para ser gancho que atraiga a un público determinado proponiendo una experiencia límite irrepetible, una experiencia que si no estuviera sacada de su contexto preferiríamos no vivir. La utilización, exclusivamente por cuestiones de modas, de elementos gráficos propios, casi en exclusividad, de estéticas o movimientos muy particulares que definen en si todo un posicionamiento filosófico y vital. La confusión producida por los medios de comunicación, al saturarnos continuamente con noticias nuevas, frescas y sobre todo veraces. Donde casi se pone a un mismo nivel el último atentado en Oriente próximo o Indonesia, con la lesión de un deportista, la boda de una tonadillera o la victoria de la selección nacional en un deporte minoritario. El significado auténtico del nombre de una ciudad, y cómo las grandes capitales occidentales, de corte capitalista, buscan una imagen a la manera de verdaderas multinacionales, tras la que vender una forma de vida, unas ideas, una cultura, etc. que muchas veces está ajena a la propia historia de la ciudad. Olimpiadas, Expos internacionales, Forums, grandes Congresos, Bienales artísticas, hay cientos de excusas tras las cuales las ciudades se disfrazan con sólo un motivo: su salto económico y mundial, ajeno a los conflictos sociales que verdaderamente haya tras de ellos”.

El problema no estaría tanto en la inevitable subjetividad de quien escribe las actas de su tiempo, sino en los condicionantes e intereses que pueden interferir para obligar a ocultar algunas travesías de lo sucedido y ensalzar convenientemente el relato de otras. Sin duda, si una noción ha sido arrinconada en el discurso filosófico y académico actual, asediado por el relativismo y el cinismo posmodernos, es la de “verdad”. Por otra parte, el holismo, según Simon Blackburn, se niega a abordar las creencias una por una, ya que cualquier frase indicativa que pueda expresar una proposición o creencia está inscrita en un contexto que desempeña un papel esencial en la creación, configuración y dotación de identidad de la proposición expresada.

Pablo Ángel Lugo⁶ realizó un particular “Bodegón”, mediante una pintura mural de gran formato sobre tela, que reproducía un envase con

6 LUGO, Pablo Ángel. “Bodegón”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

alimentos para realizar una paella. En el etiquetado se reproducen una serie de ingredientes del preparado que en nada se parece a la receta más o menos tradicional de la paella. Los ingredientes hacen referencia a alimentos típicos de otras culturas, con lo que se establece una referencia a la multiculturalidad, pero por otra parte se alude a la actitud colonialista sobre Iberoamérica o el eurocentrismo que tiende a infravalorar las tradiciones y las identidades de otros lugares.

De un modo similar se construye la narración en el espacio público, pues los trabajos artísticos acaban funcionando como el resultado de todo un proceso de superposiciones y estratos que conviven, que se solapan o que se anulan entre la arquitectura, el urbanismo y los numerosos estímulos que conviven en la calle. Toda una metáfora del entramado convulso de relaciones que nos hibrida como individuos en el epicentro del caos global. Cada una de esas capas son como extremidades de un cuerpo, capaces de configurar la complejidad de un relato mientras no se les ampute del contexto, como totalidad que forma parte de una unidad de significación concreta. El sistema completo se comporta de un modo distinto que la suma de sus partes, por lo que se enfatiza la importancia del todo como algo que supera la mera enumeración de las partes que lo integran, a la vez que se pone de manifiesto la interdependencia de estas. Algunos trabajos incorporan al concepto de arte la idea experimental de medio de transporte, por su capacidad para trasladarnos a toda velocidad a la narración elegida por el autor, valiéndose de la empatía y en ocasiones de la participación activa del público.

Francisco Lucas tomó la iniciativa de desarrollar un espacio web para proveer al público de *displays* preparados para contener las reivindicaciones que cada persona quisiera manifestar. “Manifesta-t”⁷ son pequeñas manifestaciones, recortables, son un juguete, que reivindica la libertad de expresión, es una forma de modificar el espacio público, es una sorpresa, es volver a lo pequeño, proponer el espacio público como un lugar de convivencia y debate. “Según la enciclopedia, una manifestación es «la exhibición pública de la opinión de un grupo activista, mediante una congregación en las calles, a menudo en un lugar o una fecha simbólicos y asociados con esa opinión. El propósito de una

7 <http://www.manifesta-t.com>

manifestación es mostrar que una parte significativa de la población está a favor o en contra de una determinada política, persona, ley, etc. El éxito de una manifestación suele ser considerado mayor cuanto más gente participa». Pero una manifestación es también un paseo colectivo que va de un lugar a otro no arbitrario, en el que las calles no funcionan sólo como pasillos. Los transeúntes proclaman una serie de ideas, una especie de verdad consensuada, una escenificación de sus voluntades. Se produce una manera de organizar la vida social a espaldas, sin coherencia con el uso común del espacio (se cruzan las ciudades a pie por donde durante los demás días van sólo vehículos). Se crean comunidades transitorias, otro tipo de pactos sociales. Sociedades ocasionales, irrepetibles. Se apropian de un espacio que les es conocido. Se cambia la percepción del mismo.



En un espacio público invadido por los medios de la publicidad, contra lo que es casi imposible luchar visualmente, el proyecto propone una invasión del espacio público a través de lo pequeño, de lo anecdótico. Que sirva como plataforma, como utensilio, como protesta, como golpe de atención. “Manifiesta-t” propone utilizar unos recortables que se encuentran en la *web*, descargártelos, imprimirlos, cortarlos, escribir lo que quieras en las pancartas y luego ponerlos en el lugar que quieras, para decir lo que piensas. La *web* también se propone como soporte para que recoja imágenes, textos, contactos, un medio de difusión de este proyecto que desde este momento se convierte en un utensilio público”⁸.

Afirma Edward W. Said, en su libro *Representaciones del intelectual*⁹, que es insuficiente limitarse a manifestar que un pueblo ha sido desposeído, oprimido o masacrado, que le han negado sus derechos y su existencia política, si no se toman acciones sobre todos esos horrores con aflicciones de parecida naturaleza sufridas por otros pueblos. Esto no significaría una pérdida de la especificidad histórica, sino que más bien nos pondría en guardia contra la posibilidad de que una lección aprendida sobre la opresión en un lugar pueda ser olvidada o violada en otro lugar o tiempo. Insiste el autor en que precisamente por representar los sufrimientos que sobrellevó un determinado pueblo o que tú mismo has podido sobrellevar también, no estás libre del deber de manifestar que tu propio pueblo puede estar ahora cometiendo crímenes parecidos con sus víctimas.

Lucía Juan¹⁰ puso en marcha el proyecto “Esdeveniments activistes”¹¹, ofreciendo un espacio para interactuar por activistas en forma de red social. Se trata de un trabajo que “se desarrolla a partir de conceptos como el mapa, el archivo colectivo, la identidad digital y la transformación en la forma de tratar la información; elementos que se han extendido

8 LUCAS SIMÓN, Francisco. “Manifiesta-t”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

9 SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Mondadori, Barcelona, 2007.

10 JUAN, Lucía. “Esdeveniments activistes”. En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

11 <http://www.esdevenimentsactivistes.org>

y ampliado con la popularización de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Las redes sociales han sido una herramienta clave para el proceso de alzamiento y propagación de los movimientos y revueltas más recientes. Los movimientos sociales se han vuelto más hábiles con el uso de la web, principalmente haciendo difusión de noticias, realizando seguimientos y apoyando a las diferentes causas. Las TIC han conseguido superar los principales factores que marcaban la comunicación, como la localización, la distancia y el tiempo, y han dado paso a una forma de comunicarse marcada por la deslocalización y la continua accesibilidad, haciendo posible explicar en pocos segundos el que pasa en cada momento y lugar.



Esta red social se abre con un mapa donde se sitúan por geolocalización los diferentes acontecimientos. El mapa se utiliza como un recurso para dejar constancia de varios aspectos, en este caso en torno al hilo conductor del activismo político y social. Haciendo *clic* sobre los diversos puntos del mapa, accedemos al archivo colectivo de cada acontecimiento, donde una suma de subjetividades nos da una idea de realidad. Con esto hacemos del receptor un elemento proactivo que recibe y genera los mensajes, diluyéndose y multiplicándose, posibilitando la construcción de redes sociales afectivas o comunidades de interés muchas veces atadas a un compromiso ideológico, social y cívico, con el cual crean su identidad digital. Al contrario de lo que caracteriza los medios de información masivos, donde solo tienen cabida noticias en forma de titulares de interés general abordado desde un posicionamiento único, la información que circula en la red da cabida a todo tipo de noticias, tanto destinadas a un público amplio como a uno más reducido, incluso algunas veces llega a tener un carácter semiprivado.

El resultado es una cartografía poliédrica y flexible en un tiempo donde la veracidad se cuestiona continuamente, que recoge una multiplicidad de perspectivas que conviven en la memoria y el territorio en relación con los temas propios de su tiempo”.

197

En esa misma edición de *Art públic / Universitat pública*, Paula Valero¹² estimuló un ejercicio de visibilidad con el proyecto “Cuadernos de resistencia”¹³, que surge por la impronta de la *Primavera Valenciana*. La artista expresa que “pretendía aportar un territorio de referencias para los estudiantes del Campus donde se haya la intervención sobre otros movimientos estudiantiles, personas y grupos reclamando una educación digna y en condiciones en otros países y en diferentes épocas hasta la actualidad. También pretende mostrar el potencial y la repercusión de muchos de estos movimientos, donde, por ejemplo, en otros países consiguieron hasta derrocar el gobierno que tenían en ese momento. Es una intervención centrada en el contexto actual de la situación de una gran reivindicación de las/los estudiantes en Valencia, y en el resto de España”.

12 VALERO, Paula. “Cuadernos de resistencia”. En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

13 <http://www.cuadernosderesistencia.blogspot.com>

El proyecto consistía en la instalación de una invasión de diversas imágenes sobre estos movimientos y personas en diversos espacios del Campus dels Tarongers. El extrañamiento forma parte de la intervención puesto que estas imágenes colgadas sólo contienen la dirección de un blog o están acompañadas de un código QR para poder acceder a él. Paula Valero hizo que el desconcierto funcionara como reclamo para utilizar la curiosidad a modo de estrategia y potenciar las visitas de las/los estudiantes al blog. Esta misma curiosidad que hizo y hace defender un acceso al conocimiento, es decir, a la educación.



“La intervención dibujaba la presencia de una narrativa-poética visual compuesta de micro y macro relatos que permitían varias capas de lectura y dar a conocer resistencias, experiencias de auto-organización política, formas colectivas de producción y transmisión del conocimiento crítico. La información colgada en el blog funcionaba solo como un apunte (y no como archivo) para ser una invitación a que la gente buscara y contrastara la información del blog con otra de mayor rigor, o con más detalle”.

El objetivo de esta propuesta era dar a conocer y valorar estas reivindicaciones que corresponden a diferentes contextos históricos y cronológicos para motivar al alumnado en sus propias reivindicaciones actuales, esto es: tener conciencia de su propio potencial como colectivo, y de los posibles logros que los/as estudiantes consiguieron y pueden conseguir.

La colisión entre deberes y derechos da como resultado, en ocasiones, una situación de quiebra en el campo de las libertades públicas. La legislación que actualmente pretende aprobar el Gobierno español



criminaliza gravemente las expresiones de contestación ciudadana en el espacio público. Adelantándose a esta circunstancia, Víctor Meliá de Alba¹⁴ llevó a cabo el proyecto “Tú vigilas”¹⁵, con el que cuestionó

14 MELIÁ DE ALBA, Víctor. “Tú vigilas. Proyecto para una web de vigilancia”. En: *Art públic / Universitat pública. XII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.

15 <http://www.tuvigilas.net>

que si asumimos fiel y dócilmente la justificación de la defensa de nuestra seguridad, estamos otorgando capacidad plena para invadir el espacio público y/o convertirlo en privado, de forma que cualquier amenaza exterior quede aniquilada y los flujos y movimientos sociales queden totalmente sometidos a una disciplina preconcebida. A su vez, los medios de control tienden a fragmentar la experiencia colectiva con el fin de abolir, posteriormente, la individualidad personal mediante una arquitectura descomunal, que empequeñece y elimina la presencia del individuo.

El artista explica que “en Valencia, la video-vigilancia se hace patente en el espacio público sin tapujos ni vergüenzas. Incluso, desde la web de la Oficina de Turismo existe la opción de conectarse a diferentes *webcams* ubicadas en lugares tan significativos como la Ciudad de las Artes y las Ciencias o la Plaza del Ayuntamiento de modo que podemos ver qué ocurre en estos lugares en tiempo real. Del mismo modo, desde la web de Páginas Amarillas, podemos conectarnos a varias decenas de cámaras de tráfico instaladas por toda la ciudad. Lo que, *a priori*, se podría considerar como una oferta atractiva para el turista, o incluso para el propio habitante de Valencia, propone una lectura muy diferente: los equipos necesarios para ejercer un control y vigilancia existen gracias a la máscara del engaño y la inducción del miedo colectivo. Con el pretexto de la citada oferta turística y la gestión de una amenaza constante para la población creada mediante alertas y avisos ficticios o exagerados deliberadamente, las cámaras se han convertido, poco a poco, en un elemento urbano más en nuestro entorno. Asumimos, comprendemos y justificamos su invasión sin medida, dejando en manos de otros, incluso de nosotros mismos su uso. Pasear por el espacio público supone, ahora, la posibilidad de ser grabado por una de estas cámaras, rompiendo la barrera que define a la intimidad”.

Tal y como plantea el sociólogo Manuel Castells, el contra-poder en la sociedad red debe plantearse, también, como una red. Lo que propone el proyecto “Tú vigilas” es dar a conocer los sistemas de control y vigilancia de la ciudad de Valencia, así como sacar a debate y reflexionar sobre las posibles consecuencias y efectos que éstos pueden producir en nuestra vida cotidiana. Para ello el artista opta por el formato web, con la intención de convertirse en una plataforma interactiva donde se dé lugar al intercambio de opiniones o planteamientos.

El sistema democrático se basa en el sufragio universal, en la participación activa de la ciudadanía a través del ejercicio del derecho al voto. En 2007, coincidiendo con las elecciones autonómicas en la *Comunitat Valenciana*, Miguel Ángel Benjumea¹⁶ desarrolló soportes publicitarios y una web¹⁷ como parte de una falsa campaña electoral jugando con la identidad y los eslogan de los principales partidos políticos. Titulado como “EU-07 Elecciones universitarias”, el proyecto despertó algún malestar en las asociaciones universitarias vinculadas a esos dos grandes partidos, e incluso alguna queja formal, reproduciendo a pequeña escala en sus comportamientos los mismos roles de sus mayores.



El artista lo explica así: “*EU-07 elecciones universitarias 2007* pretende reflexionar en torno a las nuevas formas de participación estudiantil de la vida política de la universidad. Se propone el abordaje analítico de la institución, centrándose en su carácter público y crítico. *EU-07* recrea una campaña política que reivindica la universidad como lugar de

16 BENJUMEA, Miguel Ángel. “EU-07 Elecciones universitarias”. En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

17 <http://www.eleccionesuniversitarias.es>

automeditación y espacio público de la sociedad civil, como un estado entendido como núcleo regulador en el que las distintas alternativas generadas en la sociedad pueden tener expresión. En los ingredientes de una buena campaña política no sólo interaccionan los candidatos, se suma el acercamiento a los ciudadanos, sus propuestas o promesas básicas de venta, el propósito de ganarse adeptos, incluso a opuestos, a los que realmente hay que convencer, la comunicación multivía, una potente campaña gráfica, etc. El espacio *web* nos presenta unas ficticias elecciones que se desarrollan en la Universitat de València y donde se condensa la fuerza política de sus representantes en un bipartidismo PP (Parainfo Popular) y PSUPV (Partido Socialista Universitario) como principal rival en la oposición. Nos acercamos a unas vías claras de apropiación de identidad visual, gráfica y conceptual en cuanto a la filosofía de los ideales de ambos partidos que se promocionan en la *web*, con la realidad de la ciudad de Valencia. Se alude constantemente al hecho de que la actividad política está dominada por la imagen y las herramientas de comunicación visual y que, indudablemente, en la tecnología de la información reside la verdadera soberanía de un país. De esta manera se evidencia la actividad de los comunicadores políticos como parte esencial de su estrategia de comunicación afectiva, su relevancia y hasta manipulación en la opinión pública para transformarla o construirla en favor de un partido y un candidato”.

La progresiva pérdida de libertades, tras los esfuerzos y sacrificios de varias generaciones por lograr una vida en democracia, ha activado de nuevo todas las alarmas. En el año 2000 Equipo Vórtice¹⁸ realizó una contundente acción en el Campus dels Tarongers, reclamando la necesidad de más libertad. Los tres miembros del equipo, íntegramente desnudos, recorrieron el campus universitario en un día lluvioso con una pancarta y haciendo arder alguna traca. El cuerpo desnudo es seguramente el arma más eficaz para concitar la atención pública, la publicidad da buena fe de ello. Si además esa desnudez se produce fuera de contexto y un día cualquiera, la conmoción está asegurada y el mensaje reivindicativo lanzado con éxito. El lanzamiento del partido político de Albert Ribera

18 VÓRTICE, Equipo. “Las tres heridas”. En: *Art públic / Universitat pública. III Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2001.

se produjo mediante una campaña pública en la que él mismo aparecía sin ropa. La repercusión de aquella campaña, que tenía un componente reivindicativo frente a los abusos de los grandes partidos, fue innegable. Los territorios de la contestación han ido creciendo, pues la situación social y económica han actuado como estimuladores de la movilización, a la vez que se han ampliado sus efectos y repercusiones mediante la utilización de las herramientas digitales.



La democracia, una invención griega, es la pretensión de que el poder esté en manos del “pueblo”, es decir, de todos los ciudadanos. Como es sabido, en Grecia eran muchos los grupos excluidos de la ciudadanía (mujeres, esclavos y personas de origen extranjero), mientras que la democracia moderna no deja fuera a nadie. La democracia no es un estado “natural”, en el sentido de exigir la pertenencia de todos los ciudadanos a una categoría cualquiera (raza, religión, etc.), sino “contractual”¹⁹. La máxima “el hombre es la medida de todas las cosas” implica que debemos juzgar la utilidad de las acciones por los beneficios que aportan al individuo, aunque los intereses de la comunidad, por no decir de la humanidad entera, queden al margen. Uno de los rasgos de la individualidad es la libertad, entendida como la capacidad de actuar en función de la voluntad de cada persona. La falta de libertad puede ser de dos tipos, por determinaciones de su naturaleza (antes de raza o de sangre y hoy de genes) o bien por su cultura (la lengua, la religión o la educación). En segundo lugar, podemos pensar que estamos sometidos a un control que depende de otros individuos, de determinadas instituciones o del Estado. Limitaciones que circunscriben la libertad del individuo desde el orden impersonal y el social.

El individuo, según dijo Rousseau, puede optar en cualquier circunstancia por “transigir o resistir”. En nuestro entorno se opta habitualmente por transigir, y con ello se debilita desde la libertad el ejercicio del posicionamiento de oposición frente a las dinámicas que pudieran considerar desacertadas. La falta de juicio crítico, el acomodamiento general desarrollado en estas décadas de crecimiento económico, puede que de lugar a nuevos desarrollos de incertidumbre en el actual estado de las cosas, confiemos en que no sea la violencia el cauce de expresión de la frustración generacional. El arte, por su parte, ha sabido captar las transformaciones sociales, canalizando a través de sus autores los ritmos de cada época.

19 TODOROV, Tzvetan. *El nuevo desorden mundial*. Península, Barcelona, 2008.

3.2 Hiperconsumo, migración, desempleo... en una sociedad superflua

Podría decirse que el esquema de acción económica, en función del beneficio y la rentabilidad, se altera con la llegada de la sociedad postindustrial. La rentabilidad económica se conjuga con la rentabilidad ideológica. De modo que tan importante es el balance de beneficios monetarios como el balance de beneficios asimiladores al sistema, ya que específicamente este segundo permite la pervivencia a largo plazo del primero, consiguiendo que la vida no pueda distinguirse de la de los *films* y programas televisivos.

Decía Guy Debord²⁰, en *La sociedad del espectáculo*, que los personajes admirados, en quienes se personifica el sistema, son bien conocidos por no ser lo que son; se han convertido en grandes hombres a fuerza de descender por debajo del umbral de la más mínima vida intelectual, y ellos lo saben. La rebelión meramente espectacular puede, así, coexistir con la resignada aceptación de lo establecido, como si se tratase de lo mismo: poniendo de manifiesto el hecho de que la propia insatisfacción se ha convertido en mercancía y el sistema, basado en la abundancia

20 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia, 2005.

económica, se ha vuelto capaz de ampliar su producción hasta convertir la insatisfacción de las personas en una materia prima más.

Las fórmulas de desarrollo económico y bienestar se fundamentan en la acumulación de riqueza, que llegadas a un punto de inflexión han perdido por completo la ponderación necesaria que permita cierto equilibrio. En buena medida en el trasfondo del asunto se encuentra la idea de la consecución de la felicidad individual mediante la representación del éxito en equivalencia al poder económico alcanzado. Zygmunt Bauman²¹ se pronuncia aclarando que la promesa de felicidad universal, y de cada vez más felicidad con el tiempo, llevó al Estado moderno a una especie de pacto social. El Estado se comprometía a *distribuir* los bienes, y los ciudadanos esperaban *recibirlos*. A cambio de los beneficios, los ciudadanos comprometían su *lealtad* al Estado; a cambio de sus servicios, el Estado esperaba que los ciudadanos se *disciplinaran* a sus órdenes. La expectativa de felicidad y de cada vez más felicidad llegó a ser la fórmula principal de legitimación de la integración social y la motivación principal de la participación de los individuos en cualquier esfuerzo colectivo o causa común. La industria iba a ser el principal vehículo para conducir a la humanidad hacia la felicidad. Se esperaba que pusiera fin a los anhelos, el hambre, la miseria, la pobreza. Apoyada por la ciencia y la tecnología, iba a hacer más fácil la vida, menos agotadora y más segura. Siempre *estaba por* hacerlo, pero al final siempre alegaba que no le era posible. La felicidad estaba condenada a ser siempre un postulado y una expectativa: su realización sería siempre una promesa, siempre a cierta distancia de la realidad. En base a esa promesa se desarrollan y mantienen políticas de expolio y sumisión territorial sobre amplias zonas del planeta que, como resultado del proceso de modernización compulsiva de las áreas desarrolladas, ha primado los fines sin valorar las consecuencias de los medios empleados, entendiéndolos como externalidades razonables. La explotación de recursos, territorios y personas, origen del *desorden*, genera contingentes forzados al desarraigo por la práctica escapista que supone la migración. El actual concepto de progreso se ha edificado sobre la levedad moral y discursiva, construyendo toda una

21 BAUMAN, Zygmunt. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2005.

argumentación que justifica la necesidad de adoptar un determinado modelo de desarrollo, sin reparar en los costes ambientales y humanos.

Nuestro mundo se parece, cada vez más, a un enorme y disparatado parque temático. Es el resultado de una estrategia desarrollada eficazmente con el fin de descargar de significado la vida cotidiana, desarticulando la capacidad y la autonomía de la ciudadanía. Si miramos bien, es prácticamente imposible asignar responsabilidades por la mala gestión que sufren los estados, porque la red que tejen los intereses planetarios de la política y la economía son una maraña que se retroalimenta, dando la espalda a la “cosa pública”, despreciando el interés general, el equilibrio ambiental y hasta el sentido común. Nuestra sociedad vive inmersa en un simulacro que no es más que una máscara que quiere ocultar su ahondamiento moral. Ya no es posible hablar de arte sin referirnos a la sociedad, seguramente nunca fue posible hacerlo, pues cuando el arte se queda al margen de la realidad de su tiempo no puede calificarse más allá del divertimento y la impostura estética.

Nos sentimos marcados en la medida en que podría hacerse un retrato a partir de nuestras diferentes elecciones, a la vez que somos marca en cuanto personajes que forman parte del mercado (profesional, sexual, moral), según apunta Vicente Verdú al referirse a las personas y las marcas en *Yo y tú, objetos de lujo*²². Esa identificación entre marcas y personas o entre personalidades y marcas, llega a ser tan estrecha que, en Estados Unidos, se ha empezado desde hace unos años a dar nombres de marcas a algunos recién nacidos, llegándose a registrar niños y niñas con los nombres de L'Oréal, Versace, Pepsi o ESPN (las siglas de un canal de deportes).

Es muy interesante la fórmula empresarial diseñada por Javier Núñez Gasco para *Miserias Ilimitadas, Lda.* (2002-2007). Una sociedad legalmente constituida –con sede en Portugal– creada con el fin de promover la solidaridad social. Mediante una campaña de anuncios insertos en prensa, se convocaba a los interesados a una entrevista de trabajo para contratar a personas que desempeñen un trabajo

22 VERDÚ, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del Siglo XXI*. Mondadori, Barcelona, 2005.

remunerado de mendigo en el espacio público. Un proyecto que siempre fue interesante pero que, en el actual contexto geoeconómico, adquiere si cabe un mayor valor por su anticipación al anunciar la llegada de una ilimitada miseria a las sociedades de la opulencia. La transformación forzada de la estructura social, la reducción de esa amplia clase media que disfrutaba de cuotas de bienestar razonable, ha derivado en un vuelco a la pobreza que ha situado a multitud de familias al borde de la mendicidad. La desesperación de una parte creciente de la ciudadanía, convive con el acomodamiento insensible de la clase dirigente.

Para Zygmunt Bauman, el hecho de que lo “displacentero” no tenga más que unos pocos días de antigüedad no es un argumento para la complacencia. Ya no hay razón alguna para medir la justicia de la propia condición buscando en la memoria; existen, no obstante, muy buenas razones para comparar la propia miseria con los placeres actualmente en oferta, de los que otros disfrutaban pero que nos han sido negados a nosotros. La “injusticia” cambia su significado, ahora significa quedarse rezagado en el movimiento universal hacia una vida más placentera. La sociedad moderna proclamó el derecho a la felicidad: no era únicamente la mejora de las condiciones de vida, sino el grado de felicidad de los hombres y mujeres implicados lo que justificaría (o condenaría, en el caso de que ese grado se negara a ascender a alturas cada vez mayores) a la sociedad y todas sus obras. La persecución de la felicidad y la esperanza de que se produjera se convertirían en la motivación principal de la participación del individuo en la sociedad, y ya no dejarían de serlo. Al habersele asignado semejante papel, la persecución de la felicidad no podía sino, antes o después, dejar de ser una mera oportunidad para convertirse en un deber y en un principio ético supremo. Aquellos obstáculos a los que se acusó de bloquear esa persecución, o sospechosos de bloquearla, se convirtieron entonces en el sistema de injusticia y en una causa legítima de rebelión.

Pero el bienestar se encuentra “En tránsito”, según lo reafirma el proyecto de Alejandro Bonnet²³. El artista explica que “desde hace

23 BONNET DE LEÓN, Alejandro. “En tránsito”. En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

décadas, se han venido instaurando en España una serie de servicios y prestaciones para los ciudadanos, que han contribuido enormemente a crear un Estado de Bienestar como el que hasta ahora conocíamos: educación pública y gratuita, un buen sistema de becas, subsidios y gestión para desempleados, sanidad pública y de calidad, una justicia de la que sentirnos orgullosos y unos derechos que nos hacen más dueños de nuestras vidas. Sin embargo, a día de hoy, vemos como todos estos derechos y prestaciones que habíamos logrado varían, cambian, migran...”.



La realidad se ha transformado progresivamente en el páramo de lo relativo, las certidumbres absolutas son cada vez más escasas y, en ese terreno pantanoso, la sociedad civil ha optado hasta el momento por ponerse a cubierto mientras se oye, de fondo, el sonido de los temidos tambores. Se trata de plantear una metáfora contemporánea y a la vez una declaración de intenciones dirigida a indagar el terreno del engaño, de las dobleces que se escenifican en la vida pública y de cómo su efecto llega a los ámbitos de lo privado. No pocos artistas han desplegado un torrente de investigación y actividad, apropiándose de espacios públicos

convertidos en una gran trama, que nos sitúa en una escenografía en la que abundan las referencias a la confrontación como síntoma de una actitud bélica a la que se recurre cada vez que el sistema necesita engrasar sus resortes de producción. Mientras la masa prosigue su travesía en el desierto, exhausta por el esfuerzo en el que –de nuevo– se ha convertido la supervivencia, todavía con la adicción por lograr los recursos que le permitan adquirir la mayor cantidad posible de bienes de consumo, cuyo engañoso objetivo es lograr una felicidad que paradójicamente se aleja en el horizonte cuanto mayor es el empeño del individuo.



Joaquina Garrote²⁴ en 2003, en medio de lo que fue denominado como el milagro económico español, abordaba una instalación que ponía en evidencia los desequilibrios económicos entre algunos segmentos de la sociedad, así como entre algunas zonas geográficas a nivel global. La

24 GARROTE, Joaquina. "System Park (o sistema de aparcamiento)". En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

artista decía que en la instalación intentaba “mostrar un paralelismo, una unión dentro de la evidente diferencia de los grupos. Ambos se encuentran inmersos, para bien o para mal, en un mismo sistema económico, representado aquí por el sistema de enganche “System Park”, de los carritos del supermercado. En las entrevistas la semejanza se hace patente al mostrar que en la concepción de un@ mism@ con respecto al sistema –independientemente de si se está arriba o abajo– predomina la idea del «sálvese quien pueda», y mientras aquel, que produce tanta opulencia por un lado como miseria por el otro (a nivel local y global), es concebido como algo superior e inquebrantable; que se puede rechazar, aceptar, cuestionar, criticar..., pero no tocar”.

Lipovetsky anunciaba que la nueva sociedad que nace funciona con hiperconsumo²⁵, no con “desconsumo”, como resultado del sistema posfordiano que se impuso mediante profundas alteraciones en la forma de estimular la demanda, en las fórmulas de venta, en los comportamientos y en los imaginarios del consumo. Transformaciones que prosiguen una dinámica económica iniciada en los últimos decenios del siglo XIX y que se inscribe en la corriente general de la civilización individualista de la felicidad. Las industrias y servicios ponen hoy en práctica lógicas de opción, estrategias de personalización de los productos y los precios, la gran distribución cultiva políticas de diferenciación y segmentación que en no pocos casos responden a modelos de estrategia bélica aplicada al terreno económico, pero todos estos cambios no hacen más que aumentar la comercialización de los modos de vida, incentivar un poco más el frenesí de las necesidades, dando otra vuelta de tuerca a la lógica del “siempre más, siempre nuevo” que en el último medio siglo se concretó con el éxito que ya todos conocemos.

Tal vez el mayor estrategia de todos los tiempos fuera Sun Tzu, autor del clásico de la China antigua *El arte de la guerra*. En su libro, escrito probablemente en el siglo IV a. C., pueden encontrarse indicios de casi todas las pautas y principios estratégicos que se desarrollaron después con el transcurso de los siglos. Pero lo que los conecta, lo que en realidad constituye en sí el arte de la guerra a los ojos de Sun Tzu, es el ideal de ganar sin derramamiento de sangre. Recurriendo a la debilidad psicológica

25 LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Anagrama, Barcelona, 1990.

del adversario, maniobrando para situarlo en posiciones precarias, induciendo sentimientos de frustración y confusión, una estrategia puede conseguir que la otra parte se derrumbe mentalmente antes de su rendición física. De este modo puede conseguirse una victoria a un coste muy inferior. La guerra no es un ámbito separado, divorciado del resto de la sociedad. Es un espacio eminentemente humano, lleno de lo mejor y lo peor de nuestra naturaleza. La guerra también refleja las tendencias de la sociedad. La evolución hacia estrategias menos convencionales y más sucias –guerra de guerrillas, terrorismo- tiene una evolución similar en la sociedad, donde sucede casi de todo. Las estrategias que tienen éxito en la guerra, sean convencionales o no, se basan en una psicología atemporal, y los grandes fracasos militares tienen mucho que enseñarnos sobre la estupidez humana y los límites de la fuerza en cualquier ámbito. Buena parte de esas estrategias se han aplicado y se aplican en el terreno de la economía y el control de masas.

La guerra ha sido entendida como el mayor acicate posible a la economía, una gran maquinaria que produce riqueza al estimular la producción de armamento, a la vez que siembra una cosecha de destrucción que obliga a una reconstrucción posterior. Las potencias mundiales mantienen puntualmente viva la llama del conflicto bélico, activando oportunas discordias que tratan de legitimar ante la opinión pública mundial la necesidad de una intervención armada. El uso del lenguaje, el modo de alterar el significado de las palabras para relatar unos hechos más acordes a los intereses de las partes, logra capitalizar las ventajas de los discursos más populistas. Los sucesos que narran la realidad internacional, a través de los medios de comunicación de masas, no son la suma casual de acontecimientos objetivos, son el resultado de un relato construido por especialistas de los gobiernos más poderosos del mundo, aliados frecuentemente con las grandes factorías de la ficción cinematográfica.

“Por las calles de una ciudad devastada por la guerra, un grupo de niños reunidos cerca de un campo de fútbol le avisa de que hay minas por los alrededores. Una mujer le acusa de haber matado a su marido. Se pregunta si el hombre que avanza sobre un carro tirado por un burro es el mismo individuo al que busca su comandante por contrabando de explosivos. *Graffitis* en árabe sobre los muros de los edificios le hieren

con sus letras extrañas. ¿Cómo reaccionar? Le quedan cinco minutos. Su radio le recuerda que hay que actuar rápido. Se acuerda de su misión: Desconfíe de todo y de todo el mundo. No crea nada ni a nadie. Pero que sepan que está ahí y en guardia”. No es el guión de una película bélica, es un videojuego sobre el entrenamiento de los soldados norteamericanos en Irak. Fue concebido por el Institute for Creative Technology, un centro de investigación fundado en 1999 por el Pentágono en la Universidad de California del Sur.

Ciertamente conviene desconfiar, los sentidos nos confunden con frecuencia. Toda una poderosa estructura de creación de significado trabaja para construir una narración en la que poder incorporar las expectativas vitales de millones de personas, conformando discursos que imanten nuestra voluntad. Mantener la posición, a pesar de la fuerza de atracción de ese imán, no resulta fácil para una parte considerable de la población, por eso es tan importante ofrecer otras narraciones acerca de las múltiples posibilidades de realidad, desplegando una trama con suficientes trazos para que el espectador pueda insertarse y completar su propio relato.



Miguel Rael²⁶, con su proyecto “Follow the yellow star road!”, hace referencia a uno de los grandes clásicos del cine musical: El Mago de Oz (Víctor Fleming, 1939). *Follow the yellow brick road!, follow the yellow brick road!, follow the yellow brick road!*, es la frase que repite Dorothy (Judy Garland) al emprender su camino en busca de Ciudad Esmeralda, en busca de sus sueños junto a los demás personajes, el hombre de hojalata, el espantapájaros y el león. El artista cree que “el hecho de soñar es universal, y de alguna manera alimenta la esperanza, esto, a fin de cuentas nos mantiene vivos. Sueños e ilusiones mueven a miles de personas que arriesgan su vida en una huida desesperada. En Europa residen muchos de estos sueños, los temores y los miedos se disipan nublados por la esperanza de encontrar “ese sitio mejor”. Se trata de una reflexión sobre la problemática de la inmigración, es un viaje en patera siguiendo la estela de estrellas amarillas, persiguiendo una vida mejor y soñando... Me pregunto cuantos alcanzan realmente su sueño”.

Enzensberger²⁷ considera que el crimen organizado desde el Estado sigue estando a la orden del día, aunque como instancia superior y anónima aparece cada vez más claramente el “mercado mundial”, que declara superfluos a sectores en aumento de la humanidad; no por investigación política, por orden de algún caudillo o por acuerdo de partido, sino, por así decirlo, de forma espontánea, por su propia lógica. Lo cual comporta que cada vez sea mayor el número de personas que “salen rebotadas” del esquema. El resultado no es menos criminal, sólo que cada vez se hace más difícil señalar al responsable. Utilizando el lenguaje de la economía, a una fuerte alza de la oferta de personas se contrapone una manifiesta baja de la demanda. Incluso en sociedades ricas cualquiera puede resultar superfluo mañana mismo, si no hoy, como ya ocurre en nuestro entorno más próximo. La gran migración ¿puede representar una solución? Y en caso afirmativo, ¿a qué problema?

26 RAEL, Miguel. “Follow the yellow star road!”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

27 ENZENSBERGER, Hans Magnus. *La gran migración*. Anagrama, Barcelona, 1992.



Daniel Rabanaque y Meritzel Pérez buscaban con “Atracciones Paniagua” poner en diálogo los acontecimientos que tenían lugar en el año 2006, con la llegada masiva de inmigrantes a España, junto al pasado emigrante de los españoles que durante décadas se vieron obligados a abandonar su país. Es como si esa parte de la historia reciente se hubiera olvidado y este proyecto quiere recuperarla para hacer reflexionar acerca de los imprevisibles movimientos que nos reserva el tiempo por llegar. Realmente no tuvo que transcurrir demasiado para que de nuevo España se convirtiera en un país emisor de migración, como consecuencia de los efectos que sobre el empleo ha tenido la crisis económica en la que todavía nos encontramos inmersos.

Los artistas justifican así los porqués de su proyecto: “porque la Comunidad Valenciana es la cuarta en el Estado español en cuanto a recepción de inmigrantes (con más de un 10% de población tras Cataluña, Madrid y Andalucía. 180.011 inmigrantes con tarjeta de residencia a 31 de diciembre de 2003). Porque la Comunidad Valenciana fue puerto de salida para una parte del más de medio millón de exiliados y “niños de la guerra”. Porque algunas encuestas y otras herramientas de orientación del pensamiento único ya sitúan la inmigración como la segunda preocupación de la población española, por detrás del paro y por encima del terrorismo. Porque la inmigración no puede seguir

asociándose directamente a la entrada ilegal en Europa, sino que debe contextualizarse dentro de una visión más amplia de los flujos de población, que a escala local, continental y mundial ofrecen vías de escape a millones de personas sometidas a guerras, hambrunas, escasez y pobreza. Porque el tema necesita de una reflexión común, pública y popular, sin hipocresías ni máscaras, en la que podamos incluir nuestra mejor cara. Porque algunas formas exquisitas de xenofobia ya se han instalado entre nosotros sin que tengamos consciencia, porque un refinado asco hacia los desfavorecidos nos está haciendo volver la mirada para otra parte. Porque mantener viva la memoria común es un acto de amor hacia los antepasados y de fe en lo que somos”.

La pieza se compone de dos elementos casi gemelos, paralelos, prácticamente simétricos. A través de ellos, el público, el ocioso, el paseante presta voluntariamente su identidad, actúa, se transforma en protagonista, forma parte de una más amplia imagen que lo sitúa en relación a su tiempo y el pasado. Las imágenes, seleccionadas por los artistas de entre una documentación completada por diversos archivos, dialogan para abrazar dos tiempos cronológicos diferentes, proponiendo una lectura cíclica de los momentos migratorios, de lo simultáneo del pan y el agua en dos momentos separados por más de medio siglo. “La intención última que nos mueve es forzar por un instante el momento por el cual la imaginación nos pone en otro lugar, en otra piel. Ser capaz de colocarse en el lugar del otro es, a juicio de Richard Wilde, la prueba fehaciente de la capacidad para amar. Jugando somos capaces de ponernos en ese lugar “otro”, en esa alteridad que nos facilita la comprensión “otra”, la de asuntos ajenos y su puesta en común”.

El arte, a lo largo del tiempo, ha ido dejando para la historia el testimonio de cada época, no pudiéndosele reclamar soluciones a las problemáticas que en ocasiones aborda. El modo en el que los artistas deciden formalizar sus propuestas puede pasar del ejercicio estético al activismo social y, en algunos casos, la sátira y el humor son la herramienta más eficaz para poner de relieve lo absurdo de algunos acontecimientos, que llenan de gravedad cada día las páginas de los periódicos. Es cierto que hay cosas que sólo los artistas pueden hacer, bajo el paraguas del sistema ARTE, bien porque son acciones carentes de un objetivo finalista entendido en los términos convencionales del mercado, o porque fuera de ese entorno directamente se le aplicaría la legislación vigente con una dureza que

así no ocurre. En la base de algunos proyectos existe una voluntad de violentar, de poner en cuestión, las normas del mundo del arte y el papel del artista.

La cultura masiva, desde el punto de vista de su sistema productivo, está en deuda con intereses institucionales, económicos y políticos, que tienden a usarla en su propio provecho. El poder constituido ha aprendido a sustituir la censura sobre las expresiones artísticas por la instrumentalización de las mismas. Una estrategia sin duda más eficaz. La factoría Disney²⁸ empezó como una pequeña empresa a finales de los años 1920, dedicada en principio a producir *cartoons* del ratoncito *Mickey Mouse*. Ya en los años treinta, sus películas animadas a todo color produjeron un *boom* de audiencias y menciones honoríficas sorprendente sólo si se descuidan factores cruciales: la sintonía ideológica entre personajes, tramas narrativas e ideología oficial; una certera estrategia empresarial que llevó a Walt Disney a ser una figura pública (incluso mereciendo cargos institucionales) cuya misión fue combatir el comunismo interno en Estados Unidos mediante fórmulas de propaganda edulcorada.

217

En la cultura de masas la persistencia de los mensajes actúa como un mantra primitivo, generando una presencia con la que el arte contemporáneo difícilmente puede competir. Por ello, la vieja aspiración del artista por cobrar forma en la escena social encuentra hoy más oportunidades pero también más dificultades que las que otros encontraron en el pasado y, en todo caso, su presencia se desvanece a una mayor velocidad como parte de la lógica del sistema de consumo.

Conforme relata Ralf Dahrendorf en su libro *En busca de un nuevo orden*²⁹, el 20 de julio de 1957, el político británico Harold Macmillan, ascendido al cargo de primer ministro, pronunciaba en el estadio de fútbol de Bedford un discurso que pasaría a la historia fundamentalmente por esta afirmación: “Seamos sinceros, a la

28 MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Montesinos, Barcelona, 2003.

29 DAHRENDORF, Ralf. *En busca de un nuevo orden. Una política de la libertad para el siglo XXI*. Paidós, Barcelona, 2005.

mayoría de nosotros nunca nos ha ido tan bien como ahora. Recorred el país, las grandes ciudades, los pueblos pequeños, y encontraréis un bienestar que jamás habéis visto antes, al menos en la historia se este país”. Los políticos suelen vanagloriarse de decir “verdades incómodas”; por eso raras veces hablan como Harold Macmillan, pues su verdad es, por decirlo así, una “verdad cómoda”. Si en 1957 la “verdad cómoda” era la verdad, medio siglo después conviene preguntarnos acerca del origen y las consecuencias del “bienestar” que las sociedades occidentales disfrutaban. ¿Cuál es el precio a pagar y quines lo están ya pagando por nosotros? Menciona Dahrendorf que en el ámbito internacional también es válida la afirmación de que, durante las últimas décadas, las tijeras de la desigualdad se han abierto cada vez más; las diferencias de nivel de bienestar son cada vez mayores, no menores. Ciertamente, el “segundo mundo”, el de los países comunistas, está desapareciendo poco a poco, pero el “tercer mundo” sigue estando ahí, y si pensamos en el África subsahariana, también podemos decir que existe algo así como un “cuarto mundo” de la esperanza perdida. Sin embargo, al mismo tiempo, los símbolos del “primer mundo” se han extendido por todo el globo terráqueo, y con ellos la esperanza de disfrutar de ellos en todas partes. Por el momento, esto no son más que islas de aparente riqueza en el mar de la pobreza; pero los hombres que las ven, las quieren también para ellos, y las quieren ahora, o en cualquier caso pronto, en un futuro inmediato, entrando con ello en una espiral ya conocida.

Para abordar la cotidianidad no es posible abstraerse conscientemente de lo político, pues la lectura de un trabajo artístico no puede realizarse desligada de la realidad social que representa una determinada geografía y un determinado tiempo, pues de lo contrario nos quedaríamos en la superficie, en la anécdota.

Explica Enzensberger³⁰ que en todas las épocas ha habido grandes masacres y pobreza endémica; los enemigos eran enemigos, y los pobres eran pobres. Pero sólo desde que la historia se ha convertido en historia mundial se ha condenado a pueblos enteros declarándolos superfluos. Y curiosamente los autores de tales sentencias se mantienen

30 ENZENSBERGER, Hans Magnus. *La gran migración*. Anagrama, Barcelona, 1992.

despersonalizados: se llaman “colonialismo”, “industrialización”, “progreso tecnológico”, “revolución” o “colectivización”; las sentencias se dictan en voz alta y se ponen sistemáticamente en práctica, de modo y manera que a nadie le puede quedar la menor duda del destino que le ha sido asignado: éxodo o emigración, destierro o genocidio.

Hace solo unos años, cuando nuestro país disfrutaba de una boyante aunque autodestructiva situación económica basada en la especulación y el exceso, se produjo una llegada masiva de personas migrantes que buscaban mejorar sus condiciones de vida. Con el estallido de la burbuja inmobiliaria y la debacle del sistema financiero la situación se puso del revés, haciendo que miles de españoles –especialmente jóvenes- se vean obligados a emigrar para lograr su subsistencia. La manipulación de toda esa situación en términos de comunicación política ha sido, en no pocas ocasiones, cínica y vergonzosa. Actualmente muchas personas que disponen de un puesto de trabajo viven en los umbrales de la pobreza, con independencia del nivel de formación y capacitación que posean. Varios millones de personas ni tan siquiera logran un empleo, viéndose abocadas a la precariedad. Ana Arregui³¹ puso esa realidad en la diana con su proyecto “Pluriempleo”³² ironizando con la situación actual de los jóvenes en el mercado laboral. “Generación perdida pero sobradamente preparada, donde la inversión en años de formación y especialización se convierte en «lo normal» a la vez que le resta años a la experiencia laboral, requisito exigido en todas las ofertas de trabajo. Paradoja que se convierte en la problemática de la mayoría de los que intentan acceder por primera vez al mercado laboral y que, sumada a los tiempos de crisis actuales, deja una población de «parados muy bien formados»”.

Ante esta situación, Arregui se plantea una búsqueda de trabajo a través de la acción artística y se publicita un currículum real en un formato muy común y abundante en las ciudades como son los anuncios que empapelan farolas, calles, tablones... en una llamada de atención a la sociedad. “La intención es no pasar desapercibido/a, por lo que el anuncio se agranda hasta el punto de resultar una «bofetada» en el paisaje

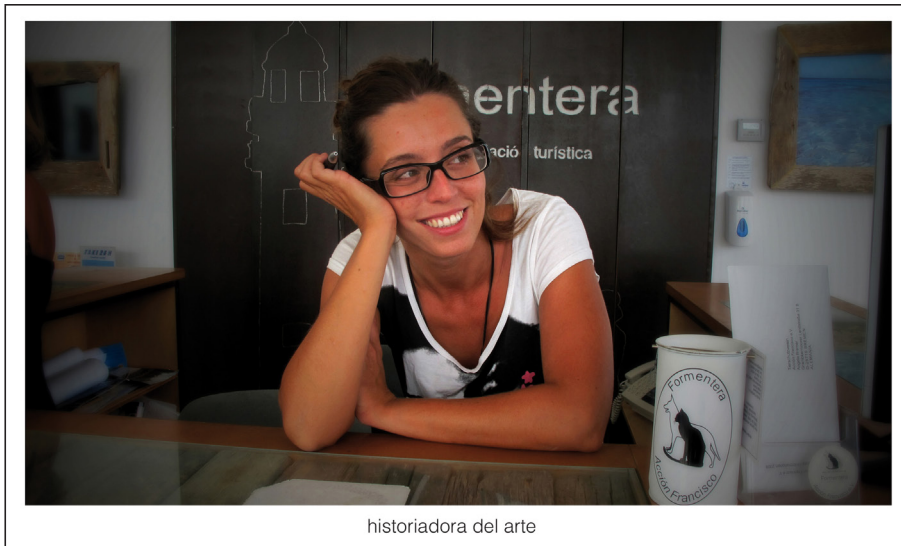
31 ARREGUI, Ana. “Pluriempleo”. En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.

32 http://www.proyecto_pluriempleo.blogspot.com



urbano, modificando así el impacto que suelen tener estos anuncios que en su mayoría suelen pasar bastante desapercibidos. Se ofrecen una serie de servicios imposibles, como imposible parece el acceso a un puesto de trabajo con unas condiciones acordes a la formación invertida. Se adjunta un número de teléfono que el espectador puede arrancar y con el que es posible contactar, ya que la acción tiene como finalidad el tener la posibilidad de acceder a un puesto de trabajo”.

En esa misma línea, en 2010, presentó Francisco Lucas³³ “Temporal”, una propuesta que abunda en la transformación del mercado laboral, el fin de los contratos indefinidos, la temporalidad de los empleos y hasta la estacionalidad en condiciones de subempleo como única salida para cada vez más sectores de población activa. De entre otros significados de la palabra temporal el artista rescata dos de ellos: el de adjetivo del tiempo, que dura algún tiempo, pero que no es fijo ni permanente y el otro el que se refiere al aspecto meteorológico, que sería una tormenta de gran intensidad o un período de lluvias persistentes. Según expone, “el proyecto plantea en cierto modo una mirada sobre el tiempo y sobre períodos de tiempo concretos de manera metafórica y de una situación actual que bien podría encontrar similitudes con un estado atmosférico poco favorable, el del empleo. En el contexto actual del mundo laboral, con una tasa de paro desorbitada y el hecho de que los titulados universitarios españoles entre 25 y 34 años representen la tasa de paro más elevada de Europa, ofrece una situación para la que no parece que encuentren soluciones”.



El trabajo de temporada en la isla de Formentera sirve de contexto para el proyecto. Formentera multiplica su población en verano debido al turismo y esto implica una demanda también de trabajadores. Una serie

33 LUCAS SIMÓN, Francisco. “Temporal”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

de retratos fotográficos de temporeros en su espacio de trabajo, que incluye un texto en el pie de foto con el nombre del oficio que tendrían que realizar de acuerdo a su formación universitaria. Se trata de jóvenes que realizan un oficio entre los meses de mayo a octubre, en cada caso con diferentes motivaciones o necesidades, pero asumiendo en la mayoría de los casos condiciones laborales que no son las mejores.

La dureza de esa realidad se ha visto reflejada en varios proyectos, especialmente desde que se desató la crisis económica. Miguel Ángel Benjumea³⁴, con “Hijos de la precariedad”, señala que el mercado laboral actual es especialmente cruel con los jóvenes, no sólo por los sueldos que no llegan al mileurismo, sino porque más del 45% de los trabajadores españoles entre 25 y 30 años tiene un contrato temporal, el doble que la media europea. Un mercado que tampoco perdona a los que parten con más ventaja, los titulados universitarios, los cuales trabajan en empleos que no precisan una alta calificación. El artista hace hincapié en “el rapidísimo aumento de los titulados en las últimas dos décadas y el desequilibrio entre las carreras que eligen los jóvenes y las demandas concretas de un mercado de trabajo que no ofrece suficiente empleo de alta calificación, son las principales razones que ofrecen los expertos. Pero también hablan del ya proverbial alejamiento entre la empresa y la universidad española, que se traduce en la falta de adecuación entre lo que los alumnos aprenden en las carreras – no sólo los contenidos concretos, sino las habilidades– y lo que luego necesitarán a la hora de trabajar”.

Según un estudio publicado por Eurostat (Oficina de Estadística de la Unión Europea), “encajar la educación y el mercado laboral siempre ha sido un desafío. Las personas con formación universitaria dominan y esperan un trabajo que se corresponda con su formación, pero por el contrario, especialmente en economías que cambian muy rápido, los empleos disponibles en el mercado sistemáticamente no encajan con la formación de la gente”. Y el resultado es que España es el tercer país que peor aprovecha esos recursos (que incluyen a los que, sin

34 BENJUMEA, Miguel Ángel. “Hijos de la precariedad”. En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

carrera universitaria, tienen empleos muy cualificados). Casi el 40% de los titulados universitarios españoles no ha conseguido estabilidad laboral cinco años después de graduarse. Según expresa el artista, “la precariedad, por tanto, es un concepto muy amplio; no tiene por qué ser sinónimo de temporalidad. Abarca más situaciones, como la de trabajar durante doce horas diarias en un puesto fijo o la de sufrir la movilidad forzosa. Por menos de seiscientos euros al mes, miles de jóvenes trabajan con la esperanza de hacer méritos y firmar un contrato indefinido. La mayoría está cualificada, encaja, tiene la formación necesaria, se ha especializado”.



“Hijos de la precariedad” se presenta bajo el formato de una campaña publicitaria en el campus para promocionar la empresa de trabajo temporal Urban.30. Bajo el lema *no more rain* se da voz a jóvenes licenciados

que nos cuentan su experiencia personal. La ficticia ETT nos promete combatir la precariedad de una forma fácil, con los mismos lemas y herramientas que el marketing actual emplea en nuestra sociedad para exhibir sin pudor su oferta laboral a los jóvenes (puestos de teleoperador, camarero, reponedor, cajero, dependiente, encuestador...), cualquiera vale y la demanda no encoge. Así mismo se publicita un portal³⁵ en Internet que sirva como plataforma y red social. El proyecto, con claro tono irónico y crítico hacia las ETT y el sistema laboral actual, “pretende cuestionar e invitar al joven universitario a que reflexione acerca de la precariedad (y su condición de «Hijos de») y que ésta, por tanto, no sea asumida como algo «natural e inevitable» por los universitarios porque es inadmisibles construir un futuro de empleo de calidad sobre la base de la precariedad”.

Retrocediendo nuevamente en el tiempo, encontramos el proyecto “Contacto” del colectivo Notequedesfuera³⁶, integrado por Esther Torá, Fran Orallo, José Zambrano y Helena de la Cruz, que ya en 2006 dirigió su atención hacia la escasez de oportunidades de trabajo para los jóvenes universitarios españoles, antes del inicio de la crisis, cuando ningún político ni economista se había percatado de que el sistema comenzaba a dar signos de disfuncionalidad. Sorprendentemente la ciudadanía tuvo consciencia de la crisis económica antes de que saltara ningún tipo de alarma en el sistema financiero, en los círculos de la economía oficial o de los asesores políticos. ¿Quiénes nos gobiernan y con qué fines?

“Con-tacto” trata de acercarse a los estudiantes a través del humor, mediante folletos que contienen anuncios de contacto que se refieren a la inseguridad y la ansiedad de los estudiantes que están a punto de finalizar su carrera y se encuentran con la incertidumbre del futuro laboral, provocando una reflexión que tiene que ver con un cuestionamiento de sí mismo y de un futuro poco claro. Este colectivo artístico enumera algunas de esas incertidumbres que estimulan el proyecto: “la dificultad que encontramos los jóvenes para trabajar en algo paro lo que hemos estado

35 <http://www.hijosdelaprecariedad.blogspot.com>

36 NOTEQUEDEFUERA. “Con-tacto”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.



años preparándonos; mostrar la paradoja de que cada vez somos más los que estudiamos y menores las oportunidades de empleo; hablar de la frustración que supone el llevar años formándose y acabar trabajando en algo que no tiene que ver con los conocimientos adquiridos; la falta de prácticas en empresas durante los años de formación que lleva a los estudiantes a tener una visión equivocada de la realidad laboral; la infinidad de jóvenes con estudios superiores recién terminados que trabajan en el sector servicios; como las empresas abusan de la necesidad laboral de estos jóvenes ofreciéndoles contratos basura que atentan contra los derechos del trabajador”.

Toda esta situación de inseguridad generalizada ha acentuado el sentimiento de fragilidad de las personas, produciendo un ascenso en los estados de ansiedad y miedo. La inseguridad es incompatible con el bienestar, tornándose en temor, en miedo. Miguel Ángel Benjumea³⁷

37 BENJUMEA, Miguel Ángel. “Miedos. Thinking outside the box”. En: *Art públic / Universitat pública. XII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.

centró su investigación en los miedos de la sociedad contemporánea, a través de “Miedos. Thinking outside the box”³⁸. Se trata de un proyecto de intervención en el espacio público que pretende construir un lugar imaginario de miedos envasados. Hacer real y tangible mediante un recetario de envases etiquetados, los miedos más comunes que nos acechan y todos aquellos que provocan una sonada alarma social que repercute en el comportamiento de la sociedad civil. Por otra parte, se invita a que el público pueda cuestionarlos y al manejar los diferentes envases; descubrir y propiciar un dialogo y discurso en relación a cómo se construyen y propagan los temores, y el peso que los relatos de ficción tienen en la extensión de un miedo que acaba siendo una forma de dominación, que nos lleva a aceptar formas abusivas de protección y a respuestas defensivas que nos hacen sentir más vulnerables.

En la justificación del proyecto el artista se expresa en estos términos: “Mucha gente teme perder su empleo en un entorno en el que las empresas pueden cerrar sus puertas de un día para otro; otros tienen miedo a perder sus ahorros, como consecuencia de una operación fallida del fondo de pensiones en el que depositaron su confianza; muchos temen a una subida de los tipos de interés que convierta el pago de su hipoteca en una misión imposible; tenemos miedo al sida, al cambio climático; así como a cientos y cientos de miedos irracionales tipificados como fobias, y por supuesto, a la violencia, a que entren en nuestra casa por la fuerza o nos atraquen en la calle. Tememos por nosotros y por nuestros más próximos”.

Nos da miedo lo conocido, pero también lo inédito, pues, como escribió Alejandro Dumas, «los peligros desconocidos son los que inspiran más temor». El miedo es, sin duda, algo relativo. Se trata de un fenómeno que se manifiesta de forma inversamente proporcional a la existencia de un peligro real. Es decir, que suelen ser más temerosos quienes menos conviven con el peligro. “Podemos hablar de miedos que son considerados normales, como parte del proceso de desarrollo; también de un miedo innato y cómo no, es obligado señalar la denominada “cultura del miedo”, de la que hemos oído hablar en tantas ocasiones y relacionada con las redes, medios de comunicación y política en general. Cultura del miedo,

38 <http://www.envasesdelmiedo.blogspot.com>

Repensar y avivar los vínculos diversos que conviven en el sustrato de nuestra cultura, invitando a interpretar la riqueza patrimonial que representa la transversalidad. En nuestra sociedad del riesgo global, más que nunca, se hace necesario descomponer la dinámica de los estereotipos y ofrecer al individuo un espejo en el que mirarse, con el que hacerle recordar que en las bases de nuestra cultura se encuentran raíces diversas y que es de esa contaminación de donde procede la potencia capaz de regenerar las sociedades y de hacer válidos los tiempos. Entre tanto las fronteras territoriales se elevan infranqueables como quiebra absoluta del derecho a la autonomía personal, de elección del propio plan de vida, mientras son permeables a mercancías y turistas. Teoremas de la doble moral.

Santiago Alba Rico³⁹ describe una escena que contiene un gran poder simbólico: “En pleno centro de Madrid, en una calle populosa y, al mismo tiempo, fronteriza, vertiginosa espiral de comercios y soniquetes de móvil, un foco de luz más intenso que los otros mantiene encendido a medianoche el triunfo de la ciudad capitalista: es el panel publicitario de una marca de lencería que ofrece a la mirada la belleza incorruptible de la mujer perfecta, la imagen platónica de la juventud bien esculpida, la plenitud de una idea conservada para siempre en el ámbar de la mercancía. En medio de la noche, la modelo del anuncio —porque entre nosotros el platonismo es una profesión— resplandece en ropa interior, sin frío ni cansancio, limpia, fresca, sonriente, adolescente, complacida en su cercanía intocable, ofreciendo su precisión lujosa e inalcanzable. A su lado, apoyado en la valla, fuera del anuncio, hay un *cuerpo*. Derrumbamiento de la idea, corrupción de la imagen, gemela terrible y ejemplar, una prostituta ecuatoriana, gorda y avejentada, igualmente desnuda, hace la calle sin reparar en su rival. Cansada, somnolienta, la mirada muerta, expone su maquillaje excesivo y sus pechos grandes y usados en este extravío de espejos. No se trata de un desafío ni de un mal cálculo —ni tampoco de una astucia libidinal. Está cansada y la valla soporta el peso de sus piernas amoratadas; es de noche y el anuncio de lencería le proporciona un poco de luz. Pero el encontronazo casual,

39 ALBA RICO, Santiago. “El simulacro y su doble: la amenaza de los cuerpos crudos”. En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, Valencia, 2006.

la contigüidad explosiva, la superposición imposible *entre un cuerpo y una imagen* revela de pronto una inconsecuencia muy molesta, una infracción a la lógica contra la que nuestros sentidos se soliviantan. De pie junto a la diosa rubia, la prostituta es al mismo tiempo su doble y su chancro; su simulacro y su amenaza; una imitación y una bomba. Lo que nos molesta en realidad de los inmigrantes es que destruyen nuestra fe en la inmortalidad, debilitan con su presencia nuestras convicciones más firmes, amenazan el orden blindado de nuestras imágenes”. Pero esa amenaza ha trascendido ahora del terreno de lo simbólico y nos ha convertido de nuevo en emigrantes, en una población que necesita volver a salir de sus fronteras para lograr la subsistencia. En solo unos años hemos visto las consecuencias de la gestión política en el ámbito de un extraño liberalismo económico, que privatiza los beneficios y hace públicas las pérdidas.

Con frecuencia el arte en estado puro se encuentra sólo en la calle, esencialmente desgarrador, disuelto en el ruidoso ritmo cotidiano, y son artistas aquellos que disponen de la capacidad de trasladar su contexto y recodificar su representación simbólica.

229

“En sus formas avanzadas, humorísticas, la publicidad no dice nada, se ríe de sí misma: la verdadera publicidad se burla de la publicidad, del sentido como del sinsentido, evacua la dimensión de verdad, y esa es su fuerza. La publicidad ha renunciado, no sin lucidez, a la pedagogía, a la solemnidad del sentido; cuantos más discursos, menos atención: con el código humorístico, la realidad del producto es tanto mejor resaltada por cuanto aparece sobre un fondo de inverosimilitud y de irrealidad espectaculares.”⁴⁰

Durante décadas se ha vivido bajo la promesa de mínimos esfuerzos y máximas expectativas donde el individuo, desfigurado y convertido en masa, se afanó en cumplir los preceptos salvadores del consumo, debidamente expuestos mediante la publicidad. Habitados al mensaje directo del *gag*, parece que resulta a la mayoría cada vez menos

40 LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 2002. Págs. 147-148.

estimulante el hecho de profundizar en la trastienda de lo formal, la apariencia se convierte en verdad de innecesaria refutabilidad, mutando en una realidad única de orden global. El arte, desplazado a un rincón de la escena mediática, ha perdido en sí mismo cuota de influencia sobre el espectador, bien por estar concebido como objeto estético de orden mercantil, desprovisto de discurso, o por contener conceptualizaciones que requieren de una participación reflexiva. Sin embargo, para Lipovetsky la publicidad ha abandonado cualquier pretensión más allá de lo esencial: grabar a fuego en la memoria del consumidor el nombre de la marca, proliferando con ello la simpleza de planteamientos y el empobrecimiento referencial de la colectividad.

Algunos trabajos, realizados en vídeo o soporte fotográfico, se apropian en cierta medida de los modos de comunicación visual de la publicidad, dando vida a escenas para desarrollar microrrelatos con personajes que narran un trasfondo de angustias con las que la publicidad nunca salpicará nuestras retinas. La propia elección repetitiva de los resortes nos da señas ya de una voluntad incisiva de cuestionamiento acerca del doble papel de la individualidad, que desarticula al grupo mientras lo homogeniza en los estándares de una nueva cultura infantilizada pero concebida para el consumo adulto. Ese tratamiento ligero de los asuntos se contrapone a situaciones como la de “la masa de ciudadanos que va quedando indefensa ante la pérdida de la protección que significaban las pensiones, la seguridad laboral o la enseñanza pública, que no sólo va en incremento sino que entra en unas nuevas formas de pobreza que origina la paradójica situación de subdesarrollo en el hiperdesarrollo industrial. Treinta y ocho millones de pobres censados en Estados Unidos resulta un dato alarmante en el paraíso de la economía actual.”⁴¹ Son las contradicciones que quedan invisibilizadas en el gran panóptico que administra y modera la imagen global de nuestra sociedad, y en las que el artista profundiza dando forma a su personal metalenguaje.

Hay modos de expresión que, como la poesía y el arte, encuentran actualmente una especial dificultad de comunicación por la impermeabilidad sensitiva que se ha extendido a causa del uso masivo

41 MUÑOZ, Blanca. *La cultura global. Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. Pearson, Madrid, 2005. Pág. 215.

de otros formatos comunicativos, más intrascendentes en cuanto a su contenido, más eficaces en lo que respecta a sus pretensiones finalistas y obviamente más peligrosos en lo que se refiere al vaciamiento moral con el que son aplicados. Las fábulas de antes han sido sustituidas por nuevas y brillantes representaciones donde lo humano queda reducido al orden indolente de la profilaxia, abasteciendo la conciencia de rechazo respecto al diferente, hasta establecer los cánones del miedo ante el discurrir de lo imprevisto, lo ocasional.



A veces da la sensación de que algo se oculta tras ese desenfrenado azogue que obliga a personas, parejas y familias a viajar⁴² incesantemente, casi por castigo, cada vez que en el calendario se pintan de rojo más de

42 LUCAS SIMÓN, Francisco. "Ulises Travel". En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

dos días cercanos entre sí. ¿Qué buscan esas personas fuera de su lugar habitual de residencia? ¿De qué carecen en su entorno próximo? ¿Huyen de sí mismos? En esa ficción del movimiento, de la traslación, del viaje, está implícito un efecto placebo que el individuo se autoadministra ante la sensación interna de explotar, de no soportar por más tiempo entre las manos las cartas que le han sido repartidas. Está comprobado, lo dicen los filósofos pero también el incremento en las estadísticas de divorcio tras los períodos vacacionales, que no podemos hacer desaparecer los problemas poniendo tierra de por medio, y que la felicidad –en el caso de que nos encuentre- lo hará seguramente en la sencillez imperceptible del día a día. Puede que la resignación de antaño haya encontrado su contrapunto en el hedonismo inmaduro de hoy, y todo aquello que indebidamente se toleró durante siglos tras el abigarrado tejido confeccionado por los lazos sanguíneos no soporte ahora ni un hilván sin que resulten dañadas las entretelas. La transformación en lo que a modelo de familia se refiere, la diversidad de formatos, no es en sí un peligro para el modelo tradicional, sino más bien la falta de comunicación entre sus integrantes, su mutuo desconocimiento se ve alimentado por el desarrollo de actividades cada vez más individualizadas y excluyentes. Según apunta Vicente Verdú en *El planeta americano*, “los de la Generación Y -secuencia siguiente a la denominada Generación X- han ido trabándose en una cultura propia, edificada con materiales nuevos obtenidos del televisor, los vídeos, el *hard* y el *software*. No están contra la familia al modo en que sus padres del 68 combatían las ideas de sus progenitores. Más bien su actitud familiar es de inhibición, ignoran el compromiso familiar y discurren con relativo desapego. La institución empieza a dejar de ser centro de querellas paterno-filiales, pero también de grandes extrañamientos. En realidad, si los enfrentamientos generacionales son menos noticia es porque se ha llegado a un transitar paralelo y silencioso”.

El trabajo de Sara Sanz y Miguel Ángel Moya⁴³ nos sirve de cierre para este apartado por la singularidad de su intervención y el estímulo que proyecta su planteamiento teórico, que dice así: “en un mundo tan complejo como en el que hoy vivimos, lleno de información, de

43 MOYA, Miguel Ángel; SANZ, Sara. “Un mundo feliz”. En: *Art pública / Universitat pública. XIII Mostra d'art pública per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.



costumbres globalizadas, de rígidos sistemas sociales preestablecidos, de normas y convencionalismos que nos dicen lo que hay que hacer para ser “un buen individuo”, corremos el peligro de dejarnos llevar por la inercia frenética de la sociedad a la que pertenecemos. Aceptar el sistema sin cuestionarnos nada, pensando lo mismo que piensan otros, comprando los productos de consumo mas populares, los coches mas

rápidos, estudiando lo que realmente es una “buena opción” para el día de mañana, preocupándonos por el exterior tanto o más que por el interior, como si por todo esto no pagáramos un precio muy alto, nuestra despersonalización, esa deshumanización clónica donde todos nos parecemos, sentimos y pensamos igual. Como ocurre en la novela de ciencia-ficción de Aldous Huxley “*Un mundo feliz*”, de 1932, donde se describe un mundo en el que finalmente se han cumplido los peores vaticinios: triunfan los dioses del consumo y la comodidad, y el orbe se organiza en diez zonas de apariencia seguras y estables. Sin embargo, este mundo ha sacrificado valores humanos esenciales, y sus habitantes son procreados *in vitro* a imagen y semejanza de una cadena de montaje... Queremos plantear un camino un recorrido que tendrá un inicio común para todos y un final diferente según el trabajo vital realizado por cada uno. Un camino que empieza en la edad adolescente y que termina en la edad adulta una etapa en la que nos desarrollamos y definimos como personas. Es importante que sea un aprendizaje interior, con una mirada crítica hacia el exterior para tener nuestras propias ideas, adquiridas después de un proceso de análisis y vivencias, equivocaciones y aciertos, pasos hacia delante y hacia atrás, en definitiva un camino peligroso pero apasionante a la vez. Porque vivir a través de las ideas de los demás solo hará que nos sintamos como los “replicantes” de *Blade runner*”.

La clásica situación en la que, completado el período educativo y de dependencia, el joven se adentra en el universo adulto de la madurez y de la responsabilidad queda sometida a una doble inversión: por un lado, el niño accede a la condición de individuo responsable y maduro pero, simultáneamente, su infancia queda indefinidamente prolongada, es decir, el niño no se verá realmente obligado a “crecer”, toda vez que las instituciones que ocupan el lugar de la familia acaban por proporcionar un entorno propicio a los empeños narcisistas⁴⁴. Instituciones que nacieron como antídotos a la familia funcionan cada vez más como familias de sustitución, permitiéndonos de un modo u otro prolongar nuestra dependencia, nuestra inmadurez: la escuela, incluso la universidad, asumen de forma creciente una función terapéutica, hasta las empresas proporcionan un nuevo pseudohogar familiar.

Sara Sanz despliega mediante su trabajo “Un mundo feliz”, todo un

44 ZIZEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Sequitur, Madrid, 2008.

cuestionamiento implícito acerca del sofisticado aspecto de la violencia contemporánea. La fortaleza y agresividad de sus personajes son en realidad una coraza protectora, de la misma manera que tantas especies animales han desarrollado formas orgánicas externas que preservan del medio la fragilidad de su anatomía. Sus personajes, en la órbita del cómic y bajo la influencia del surrealismo pop, muestran, en un primer acercamiento, un aparentemente desenfadado catálogo de actitudes, pero una mirada más atenta puede revelar al espectador todo un repertorio de estados y conductas: miedos, inseguridades, obsesiones, ira, llanto y tristeza, de amores frustrados, placeres fugaces e indolencia. Las transcripciones vitales de la artista en la obra son constantes, cumpliendo en ocasiones la función de terapia emocional, de vía de escape mediante la que formular situaciones de dolor a través de la ironía y la frivolidad formal.

El modo en el que nuestra sociedad se aferra a actitudes pueriles, como la misma negación a crecer, pone de manifiesto un cierto acomodamiento en el panorama social y una falta de coraje individual. Dicen que quien nada tiene, nada pierde. Pero quienes creen tener algo temen perderlo, por lo que tratan de evitar el “riesgo”. Su contrapunto es el desarrollo de toda una nueva cultura forjada alrededor del lamento y la sensación de impotencia. Los riesgos únicamente sugieren qué *no* debería hacerse, pero no qué *debería* hacerse⁴⁵. En la medida en que los riesgos se convierten en el contexto desde el que se percibe el mundo, la alarma que provocan crea una atmósfera de parálisis. El no hacer nada y exigir demasiado transforma el mundo en una serie de riesgos indomables que podríamos denominar como la *trampa del riesgo*. Ahora, que la titulación universitaria se nos muestra más al alcance de todos, es cuando más persistentemente se manifiesta la dificultad del individuo para realizar tránsitos que no converjan en los vértices ortodoxos de la Historia.

Bertrand Russell manifestó, en la conferencia pronunciada al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1950, que la educación “no debería apuntar a una toma de conciencia pasiva de hechos muertos, sino a una actividad orientada hacia el mundo que nuestros esfuerzos están llamados a crear. (...) Lo principal que se necesita para hacer feliz el mundo es inteligencia.”

45 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Siglo XXI, Madrid, 2006.

Pero para estimular la inteligencia general deberíamos contar con una “élite” lo bastante inteligente para activar los resortes de su fomento público. No parece que esa realidad se corresponda con nuestro tiempo, donde los objetivos del bien común han sido catapultados bajo el cimiento de los intereses grupales.

La prolija metamorfosis de Sara Sanz cumple una misión semejante a las fábulas de antes, personificar de forma sencilla, a través de animales con conductas humanizadas, pequeñas enseñanzas del mundo real, cosas de “mayores” relatadas con inequívoca crueldad infantil. Quienes así lo prefieran verán en el trabajo presentado un animado juego, un divertimento, pero téngase en cuenta que hoy las revoluciones no tienen ya lugar sobre el asfalto, son invisibles. El valor simbólico del espacio público ha sido en buena medida devaluado, de modo que la verdadera conquista no requiere escenario, sucede en silencio, gota a gota, persona a persona, en un *via crucis* semejante y diferente cada vez.

3.3 La furia del hacha

Es inevitable pensar que la implantación de los procesos e infraestructuras industriales de producción tienen una relación directa en la degradación ambiental y la nueva fisonomía del entorno, aunque parece que lo realmente peligroso es el uso que de ellos se realiza. La producción y el consumo de bienes y servicios mantiene una permanente tensión entre la obtención de mejores rendimientos empresariales y la competitividad de los mismos en el mercado. Partiendo de la creencia de que el individuo como tal posee la capacidad de elegir y marcar las tendencias de consumo, queda patente que en nuestro contexto la circunstancia de una carencia en el aprendizaje de valores de aprecio y respeto al medio natural, alimentado por décadas de omisión en el sistema educativo, configura un consciente colectivo regido por estímulos publicitarios dirigidos al consumo. Las consecuencias de ese proceso de transformación tiene efectos directos e indirectos sobre el medio ambiente y las personas. En esa espiral es necesario destacar la superfluosidad de gran parte de las necesidades generadas por la economía postindustrial bajo la prioridad de garantizar su propia pervivencia. La cultura del consumo ha conseguido mercantilizar el aspecto de lo cotidiano hasta vaciar de contenido el disfrute de los hábitos sociales elementales primando el tener y el parecer como hito de

unas vidas más representadas que propiamente vividas. En esa tensión de fuerzas e intereses es fundamental el cuestionamiento personal de lo diario y la reivindicación colectiva de, al menos, unos mínimos en la protección efectiva del medio ambiente desde lo político.

No olvidemos que nuestro sistema de democracia representativa, demasiado restrictivo en lo referente a participación ciudadana como para ser considerado una democracia avanzada, limita el acceso del ciudadano a la participación en la cita electoral cada cuatro años, con lo que los partidos políticos sondean la sensibilidad social acerca de los grandes temas a publicitar como programa a modo de gancho de votos. Mientras el interés ciudadano omite su preocupación real por estos asuntos, las políticas aplicadas al respecto se mantendrán como hasta ahora, salvo contadas excepciones, en ejercicios cosméticos en un tiempo marcado por la velocidad en la producción de excedentes, en la comunicación interesada, en la urbanización del territorio, en el agotamiento de los recursos...

Muchas de las instalaciones artísticas llevadas a cabo recogen ese estado de alienación de la sociedad contemporánea. En ocasiones optando por la sutileza como herramienta con la que golpear las conciencias acomodadas, recurriendo a veces a la denuncia grandilocuente con la que visibilizar la punta del iceberg mientras el relato queda flotando en la densa atmósfera del espacio público, a la espera de receptores con una mirada aguda. Por eso puede, en un primer momento, resultar desconcertante pues el transeúnte se encuentra sin previo aviso con intervenciones artísticas ubicadas en el espacio que transita a diario y que ahora se ve transformado en “otro lugar”, un lugar para el intercambio de ideas. En algunas de esas experiencias el artista se convierte voluntariamente en máquina, buscan anular sus filtros de opinión ante la escena que presenta al espectador, negando cualquier gesto propio en un ejercicio que se transforma en método de representación. Otros trabajos nos muestran la particular relación del individuo con el entorno de artificialidad de la ciudad y el particular rol de no-persona adoptado casi sistemáticamente por la masa.

La sensibilidad ambiental y el compromiso ecológico de la sociedad ha ido aumentando progresivamente, aunque todavía no lo suficiente. La

presencia de esa preocupación por el entorno se ha visto patente en algunos proyectos artísticos como los que a continuación se mencionan.



239

Antonio Duque⁴⁶, con “Mayak”, llevó a cabo una instalación a partir de maderas reutilizadas que abordaba la problemática de las plantas de producción de energía nuclear. Mayak fue el nombre de una de las primeras plantas nucleares ubicada entre las ciudades de Kasli y Kyshtym en la antigua URSS. La planta fue construida entre 1945 y 1948, en secreto y como parte del programa nuclear de la Unión Soviética. La misión original de la planta era la de fabricar, refinar y trabajar el plutonio para emplearlo en armas. Según explica el artista: “El 29 de septiembre

46 DUQUE, Antonio. “Mayak”. En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

de 1957 ocurrió uno de los primeros accidentes nucleares de gravedad de la historia. Un fallo en el sistema de refrigeración de un tanque que almacenaba decenas de miles de toneladas de desechos radiactivos disueltos causó una explosión que tuvo una fuerza estimada en 310 gigajoules, aproximadamente 75 toneladas de TNT, y liberó una cantidad ingente de radiación. Al menos doscientas personas murieron y más de cien mil estuvieron expuestas a la radiación, muchas más tuvieron que ser evacuadas de sus casas por alto riesgo.

La gente se horrorizaba con la incidencia de enfermedades misteriosas y desconocidas que fueron surgiendo. Las víctimas tenían la piel desprendida de sus caras, manos y otras partes expuestas de sus cuerpos. Cientos de hectáreas quedaron estériles e inutilizables durante décadas y tal vez siglos. La energía nuclear o energía atómica es la energía que se libera espontánea o artificialmente en las reacciones nucleares. Los dos sistemas más investigados y trabajados para la obtención de energía aprovechable a partir de la energía nuclear de forma masiva son la fisión nuclear y la fusión nuclear.

Estos dos tipos de procesos generan una energía de alta calidad por unidad de masa del combustible, pero una eficiencia muy baja, dado que se desaprovecha en torno a un 90% de la energía que se libera, esto la convierte en una energía muy inestable y, por tanto, muy peligrosa. Desde el comienzo del uso de este tipo de energía, sin tener en cuenta los fines bélicos que fueron realmente los que desarrollaron estos procesos, existen casos de catástrofes y desastres causados directamente por fallos en la generación.

No es este un tema histórico y anecdótico de una fecha, como lo sucedido en la planta nuclear de Mayak, sino que ha venido sucediendo a lo largo de los años con una cadencia asombrosa. En la actualidad continúa sucediendo, como en el reciente caso de la central de Fukushima, en el que se aseguraban las mayores medidas de protección posibles. Con lo que se puede llegar a afirmar que no es un tipo de energía seguro.

¿Cuánto falta para el próximo desastre nuclear? La propuesta pretende llamar la atención sobre los usos de la energía nuclear y de los peligros que conlleva, mediante la ironía de levantar uno de sus símbolos con

un material sacado de la basura. Mayak es el nombre de un complejo nuclear en Rusia, uno de los sitios más contaminados del planeta donde se produjo uno de los primeros accidentes nucleares de gravedad de la historia, han pasado más de sesenta años y no han cambiado mucho las cosas”.



También en la línea de repensar los efectos de la producción atómica, el artista Aldo Shiroma⁴⁷ desarrolló el proyecto “Mil grullas”. Según relata, “una antigua tradición japonesa dice que construyendo mil grullas de papel se puede pedir un deseo. Esta tradición popular antes fue de transmisión oral y creció con la historia de Sadako Sasaki al punto de

47 SHIROMA, Aldo. “Semba tsuru o el cuento de las mil grullas”. En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

simbolizar la esperanza y la paz como una petición en voz de los niños. Ella fue una pequeña niña víctima de la guerra, quien padeció de leucemia causada por la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima. Hasta el último de sus jóvenes días intentó llegar a la cifra mil, confeccionando las grullas con retazos de papel y las pocas fuerzas que le acompañaban, pero sólo pudo hacer 644. Luego de su muerte algunos de sus compañeros de escuela (sobrevivientes de la bomba) hicieron las grullas que faltaban para completar las mil y las colocaron como ofrenda y como plegaria. Desde entonces niños de todo Japón y de otras partes del mundo confeccionan las grullas de papel y las ofrecen ante el Monumento por la Paz en Hiroshima.

El 25 de octubre se cumplen cincuenta y tres años de la muerte de Sadako Sasaki, pero las vestimentas negras se han cambiado por papeles de colores y las lágrimas por grullas de papel”.

Su intención con esa propuesta fue contar esta historia y al mismo tiempo recordar el mensaje de una niña que deseaba creer, que necesitaba soñar y que en el momento más crudo de su vida encontró en esta figura de papel un refugio para la esperanza.

El control sobre las riquezas y los recursos naturales está detrás de buena parte de los conflictos bélicos pasados y presentes. A pesar del alarmante deterioro que se está causando al planeta, sobre todo por los sistemas energéticos que se están utilizando en la actualidad, los suministros de energía no contaminante aún no cobran el protagonismo que deberían tener, las inversiones en investigación para el uso y mejoramiento de energía limpia es ínfima. El porque de la importancia del uso de energías renovables radica en que se producen de forma continua y son inagotables a escala humana. El sol está en el origen de todas ellas porque su calor provoca en la Tierra las diferencias de presión que dan origen a los vientos, fuente de la energía eólica. El sol ordena el ciclo del agua, causa la evaporación que provoca la formación de nubes y, por tanto, las lluvias. También del sol procede la energía hidráulica. Las plantas se sirven del sol para realizar la fotosíntesis, vivir y crecer. Toda esa materia vegetal es la biomasa.

Las energías renovables son, además, fuentes de abastecimiento energético respetuosas con el medio ambiente. La generación y el

consumo de las energías convencionales causa importantes efectos negativos en el entorno. Sin llegar a decir que esos efectos no existen en las renovables, sí es cierto, en cambio, que son infinitamente menores. Rodrigo Lombardo⁴⁸ abordó esta problemática a partir de su proyecto “Homade Energy System”, “una propuesta que se basa en la idea del sistema de energía eólica, abordando su construcción con simpleza y presentándose como un sistema de fácil realización, cosa que esta muy lejos de la realidad, en este sentido radica la ironía y lo divertido a la vez, como si fuera un juego de niños. Esta instalación es totalmente de carácter utópica, ya que toma lo mejor del sistema eólico de energía,



eliminando las desventajas que actualmente tiene. Es ahí donde también esta pieza evade la realidad para redefinirse y ofrecer una solución, tomando un simple molinillo de viento con el que juegan los niños y repletar un campo con estos de múltiples colores. Los molinos, a su vez, están conectados por decenas de cables, que en sus extremos tiene conectores para corriente, denotando la inmediatez con que se puede obtener la energía, siendo asequible para todo el mundo, sin intermediario, sin gastos de transportes que encarezca el valor del producto, a su vez invitando a conectarse y servirse de este sistema, montado de manera

48 LOMBARDO, Rodrigo. “Homemade Energy System”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

tan peculiar y desvergonzada, cosa que en los campos adaptados para su uso no se podría hacer.

Todos alguna vez han visto como son estos campos o zonas de molinos de aspa, implica fabricar máquinas grandes y en consecuencia caras. Su altura puede igualar a la de un edificio de diez o más plantas, en tanto que la envergadura total de sus aspas alcanza la veintena de metros, lo cual encarece su producción.

Homemade Energy System, también se plantea como un ejercicio que se apropia de un objeto y replantear un nuevo contexto, esto significa que brinda la oportunidad de descubrir un nuevo significado para el objeto, por lo cual libera al mismo de su función inicial para darle otra posibilidad de utilidad o de expresión. Quizás estamos tan acostumbrados a ver las cosas de una determinada manera y solo comprender esa realidad, la transformación de estos simples molinillos posibilita al mismo objeto a ofrecer mucho más, permitiendo crear algo nuevo o con un significado distinto y potenciado.

Con la simpleza con que se establece, aunque se presente como un sueño, el que encierra esperanza y soluciones vitales para la existencia humana, pretende señalar otra manera de obtener la energía que es fundamental, dejar los intereses económico a un lado, el egoísmo de las grandes multinacionales y hacer algo para la humanidad, buscar el bien común y poder conseguir el equilibrio ambiental y mejorar los sistemas energéticos limpios ya existentes. Vivimos en una aldea global, debemos mejorar y dar otro paso hacia la evolución, convivir con armonía, al fin y al cabo vivimos y pisamos la misma tierra”.

En el epicentro de los elementos que con mayor contundencia han producido transformaciones ambientales a escala global se encuentra la producción y el uso personal y masivo de los vehículos a motor. El coche y su dependencia del petróleo han marcado la agenda política y económica del último siglo; Helena Ferrando⁴⁹ lo aborda con “Desplazamiento”. La artista considera que “en una vida en constante movimiento quizá convendría más a menudo detenerse, no desplazarse

49 FERRANDO, Helena. “Acción y efecto de desplazar”. En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.



e intentar ubicarse en este contexto desfragmentado donde no «sucede» nada. Anestesiados en la continuidad, hemos dejado de mirar, de escuchar... Esta pieza nace del deseo o anhelo de la discontinuidad. La obra se trabaja a partir de conceptos como la descontextualización y el desplazamiento: Desplazamiento en el espacio, ubicándola así en un lugar fuera del habitual y generando un encuentro fortuito con el transeúnte. Desplazamiento de la función del objeto, un vehículo de transporte pasa a ser un vehículo de pensamiento, un objeto artístico que cuestiona temas como la contaminación visual, artística, acústica o medioambiental, entre otros. La contaminación es uno de los problemas más importantes que afectan a nuestro mundo y surge cuando se produce un desequilibrio. Desplazamiento de la estética, la pieza queda neutralizada en blanco mate modificando su discurso llamativo habitual. Y entre este conjunto de movimientos se presenta una escultura en bloque, quedando pintada por completo, incluso hasta sus ventanillas por donde mirar y obstaculizando una zona de Valencia donde por fin no existen coches”.

245

Uno de los principales derivados del petróleo es el plástico, que centró el interés del colectivo Nimú, formado por Raquel Fernández y Víctor Meliá⁵⁰, a través de su proyecto “Plàstic”. En su argumentación indicaban que “la

50 NIMÚ. “Plàstic”. En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

insaciable sociedad de consumo en la que nos encontramos inmersos está generando graves consecuencias en el mundo en el que vivimos. El acelerado ritmo que controla nuestro escaso tiempo promueve en nosotros una actitud cómoda a la hora de consumir. Compramos aquello que nos facilita de una forma u otra la vida sin pensar en la composición de estos productos, sus materiales e incluso su simple envoltorio.



En las sociedades agrícolas y ganaderas se producían muy pocos residuos que no fueran aprovechables. Los residuos orgánicos seguían el ciclo de la vida sirviendo de abono o de alimento para animales, los vertidos arrojados a los ríos eran depurados por las propias aguas. El gran poder depurador de la naturaleza todavía no había sido derrotado por el ansia de poder del hombre. *Plàstic* es una llamada de atención al espectador, un juego visual en el que materia y forma se unen para dar lugar a un mundo de origen distinto al que conocemos. Un origen inorgánico, desvinculado por completo de la madre Naturaleza. El humano es ahora el ser creador, capaz de construir y arrasar todo lo que a su paso se encuentre, todo lo que antes era vida y de donde él mismo también surgió. Un cúmulo de partículas aglomeradas entre sí generan un ritmo embellecido por el brillo de su propio material”.



Con la industrialización la cantidad y variedad de residuos que generamos ha aumentado de manera descontrolada. En las ciudades la basura lleva siendo un problema casi desde el origen de ésta, debido a la alta densidad de población y al hecho de arrojar basura en las calles. Esto ha producido la proliferación de insectos y microorganismos patógenos, ocasionando enfermedades catastróficas para el hombre. En nuestras

manos está promover un buen sistema de gestión de las basuras para producir un menor deterioro del entorno a causa de la contaminación del aire, del agua y del suelo.

Con el propósito de concienciar acerca de la contaminación, Alexa Cuesta⁵¹ llevó a cabo una performance en el Campus dels Tarongers, recorriendo un kilómetro mientras explicitaba los efectos contaminantes del consumo. Con “Manifiesto Kilo-metro” la artista “pretende hacer reflexionar a la comunidad universitaria sobre la situación de degradación de la costa valenciana. Una línea negra dirigida hacia el mar Mediterráneo es el indicio de ese camino oscuro sobre el cual deambulamos inconscientes de la situación. Mediante esta performance advierto sobre el consumo y abuso de materiales contaminantes, recolectados en la playa con posterioridad a la época turística, época cuestionada por ende. Cada 100 pasos voy depositando una cantidad de esta basura que alguna vez fue útil, utilizada, luego desperdigada a lo largo del supuesto espacio natural”.



Dicen que las cajas de fruta y verdura tienen cien usos, y después son retiradas. En nuestra realidad reinan los productos de un solo uso, o de una caducidad calculada, que no responde a la lógica de la perdurabilidad real de los materiales. Antonio Duque⁵², con su proyecto “Uso101”, quiere

51 CUESTA, Alexa. “Manifiesto Kilo-metro”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

52 DUQUE, Antonio. “Uso101”. En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.

poner énfasis en la reutilización de elementos desechados. “A partir de cajas de transporte de fruta que ya han superado el número de usos para las que fueron creadas, antes de ser destruidas, se ha elevado una estructura, un volumen de carácter arquitectónico compuesto por estos elementos ensamblados, con la que se pone de evidencia la posibilidad de destinarlos a un uso más, su uso 101. De esta manera se pretende llamar la atención sobre este tipo de materiales y estimular la imaginación de cada uno para incorporarlos a la vida cotidiana. Algunos recursos no son infinitos”. De esta forma, “las cajas de fruta se convierten en bloques constructivos a modo de ladrillos, que se van apilando para crear las paredes de esta gran caja de colores. Este material es de una gran ligereza y alta resistencia, por lo que es ideal para levantar esta arquitectura efímera”.



Las paredes de las cajas forman una celosía que crea un interesante juego de luces y sombras en el interior del recinto. Situado en el campus universitario, sirve como punto de encuentro para los jóvenes, como un espacio para descansar, junto a él o en su interior, además las cajas generan una alegre composición cromática con sus propios colores.

Esa fascinación de nuestra sociedad por la forma y el brillo, junto a la búsqueda de rentabilidad máxima en los sistemas de producción –también en la producción de alimentos- ha llevado a la alteración transgénica de

los cultivos. Alejandro Bonnet de León⁵³ abordó “el continuo cambio que se produce en el paisaje a favor de formas artificialmente inertes y en detrimento de las zonas naturales y vivas (...). Nuestros bosques y huertos son un bien patrimonial, heredado, de aquellos que los han preservado y cultivado hasta nuestros días. Hoy por hoy se dan circunstancias que amenazan estas zonas, de hecho es fácil apreciar como la ciudad se va comiendo esos espacios verdes, dejándolos en algunos casos, expuestos como escaparates del pasado. Nuestra forma de relacionarnos con la naturaleza ha cambiado, en la actualidad el hormigón y el ladrillo ocupan grandes zonas antes fértiles, los ríos y mares, con *overbooking* de barcos y basura, no dejan plazas a los peces, y cada vez pagamos más a las empresas energéticas para que contaminen el aire que respiramos. Las consecuencias de nuestras conductas cómplices por negligencia, dan lugar a un paisaje yermo e inerte, dan lugar a los huertos de hormigón”.

Su parcela de huerta, compuesta por reproducciones en hormigón de una especie natural, recordaba además a los campos de cultivo y a las tierras fértiles que desaparecieron bajo la urbanización de los campus universitarios de la Universitat de València y la Universidad Politécnica de Valencia en esa zona de la ciudad. Esas coles de hormigón emergían sobre un manto de tierra, encima del pavimento del Campus dels Tarongers, como síntoma de una sociedad que prefirió transformar su entorno natural en lugares construidos y renunciar no solo al valor patrimonial de su paisaje sino también borrar a golpe de excavadora la posibilidad de otras formas de vida, así como la capacidad de las personas expropiadas de poder elegir. Son otros los que deciden por nosotros y la mayor parte de las veces al ciudadano solo le queda la posibilidad de aceptar, aún en contra de su voluntad, esas imposiciones. En Valencia el movimiento ciudadano surgido para proteger La Punta del plan de desarrollo del Puerto a través de su Zona de Actividad Logística (ZAL), no encontró en los responsables políticos la sensibilidad deseable y, a pesar de las acciones emprendidas, finalmente se acabó con esa zona histórica de huerta.

53 BONNET DE LEÓN, Alejandro. “L’horta”. En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.



Persiguiendo el lucro incesante, muchos parajes naturales y zonas de cultivo han sido transformados en campos del golf. Una apuesta que resulta en cierto modo aberrante si tenemos en cuenta que la Comunidad Valenciana, como otras zonas geográficas en el Estado español, son deficitarias en materia hídrica. Gudrun Bittner⁵⁴ lleva a cabo “El green”, un proyecto audiovisual que desarrolla una crítica a la irrupción de numerosos campos de golf en el litoral mediterráneo en la época de mayor actividad en el sector de la construcción. Así nos aproxima la artista a su intervención: “la entrada a la Biblioteca de Ciencias Sociales del Campus dels Tarongers está limitada por dos superficies de césped enormes. Dado que están elevadas a una altura de 1 m sobre el suelo y enmarcadas por un muro, el espacio público que forman es difícil de acceder y no realmente habitable, sino más bien destinado a la decoración. El proyecto está situado en medio de este césped, invitando a las personas a salir de sus caminos habituales y a escalar sobre el obstáculo del muro para tener una experiencia nueva con el paisaje verde, que se transforma poco después en un discurso más amplio. El proyecto *El Green* reflexiona sobre la popularidad del deporte del golf en el Mediterráneo, un tema de creciente actualidad dada la sequía. Dentro de la *farmaciola*, mediante

54 BITTNER, Gudrun. “El green (Farmaciola)”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

un lenguaje artificial y minimalista, se desarrolla un partido entre “José-Alfredo” y “Vijay”, dos golfistas, que saborean sobre el suelo valenciano los frutos de su pasado colonial común. “Natura” una mujer irritada en su unión con la fauna y la flora local, interroga con su ingeniosa personalidad sus acciones. Sus formas de actuar se contrastan de varias maneras: el rito burgués frente a la informalidad; el tratamiento superficial frente a la unión íntima con la naturaleza; y la competitividad frente al sincero deseo de contribuir a la belleza del momento”.



Lo cierto es que el planeta se está calentando debido a la actividad humana, sobre todo por la quema de combustibles fósiles. Gema Espí⁵⁵ plantea con “Hielo reciclado” una estructura que asemeja a un iglú, a partir de bombonas de plástico utilizadas para comercializar agua mineral, con el propósito de sensibilizar acerca de la necesidad de colaborar en el reciclaje de los residuos y a su vez tomar consciencia de la alerta ambiental en la que nos encontramos. Para la artista “los gobiernos

55 ESPÍ GASCÓ, Gema. “Hielo reciclado”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

deben actuar de una vez por todas para frenar el cambio climático. Para empezar, es imprescindible que se consiga reducir las emisiones de CO². Hay que iniciar con urgencia la transición de una economía basada en los combustibles fósiles a otra basada en las energías renovables y la eficiencia energética. A nivel personal, cada uno de nosotros también puede, y debe, poner su granito de arena para que esto sea posible. Este iglú, realizado con material reciclado, pretende recordar a la gente que mediante el reciclaje se puede contribuir a frenar el cambio climático y, con ello, salvar los glaciares y nuestro planeta”.

La bondad, considerada como proyecto racional de existencia, conduce a una nueva comprensión de la ética que es la empatía. Este es un sentimiento de participación con los otros, según lo describe la socióloga Blanca Muñoz. Participación que significa una compenetración con el sentido de la existencia basada en la dignidad humana. De este modo, se reconoce un comportamiento moral en el que la autonomía hace consciente al individuo de sus posibilidades de perfeccionamiento en unión con los otros sujetos. La construcción de una sociedad estructurada sobre estos principios choca radicalmente con el clima psicológico y social contemporáneos. Frente al significado de empatía, se está edificando un modelo de sociedad en el que la competencia entre los ciudadanos elimina los ideales cooperativos que han sido los motores de las mejoras históricas. Una compleja patología social que consolida una división de los individuos en fuertes y débiles. Son “fuertes” quienes “triumfan” en una sociedad caracterizada por el cinismo y la crueldad; mientras que serán “débiles” quienes, como ancianos, enfermos, desempleados o explotados, no puedan hacer frente a la poderosísima maquinaria económica que gravita sobre la población. Así reaparecen nuevas formas de conducta en donde es detestado y eliminado cualquier signo que recuerde el sentimiento de empatía.

La naturaleza nos enseña que la belleza reside en la diferencia y que la suma de lo distinto es una fuente de riqueza. Pero en realidad en el mundo que hemos construido imperan los valores de la homogeneidad: se priman las igualdades y se castigan las diferencias. Hace unas décadas se ponía en valor el sentido de lo definitorio, de lo característico, de lo distinto, pero ahora el esfuerzo de los individuos en masa se enfoca en adquirir un estándar que los identifique como integrantes de un determinado grupo.

Con la ayuda de algunos trabajos construimos la imagen real del espacio público, urbano y rural, lejos del edulcoramiento promocional que tantos municipios y regiones ofrecen mediante la publicidad. Imágenes que poseen la capacidad de ofrecer al espectador una nueva lectura del entorno sin necesidad de maximalismos. A veces los creadores olvidan la esencia y basan sus investigaciones artísticas en términos de espectacularidad y efecto, objetivos en realidad sencillos en una sociedad como la nuestra ansiosa por consumir impactos visuales intrascendentes.

En el polo opuesto se encuentra Escif⁵⁶. Con sus trabajos murales ha logrado crear y extender un lenguaje propio, directo, reconocible y expurgado de excesos. En 2009, seleccionado en la convocatoria “Última. Creación contemporánea joven”, realizó una gran intervención en la medianera de un edificio en el municipio valenciano de Albal en la que la sección de un tronco talado hace las veces de peana sobre la que se suspende un gran ladrillo, mientras un personaje permanece postrado haciendo una profunda reverencia. Toda una proclamación del estado de las cosas en un momento en el que la crisis económica comenzaba a azotar mientras se tambaleaba el sector de la construcción y se producía el efecto dominó sobre el sistema financiero. La historia, ya conocida, acaba con numerosas entidades bancarias recibiendo la inyección de dinero público mientras éstas expulsaban de sus viviendas a los hipotecados, que por las mismas causas no podían en ese momento hacer frente a sus compromisos económicos. Así funciona la ley del embudo, lo ancho para mí y lo estrecho para ti. Pura justicia social...

El tránsito del sistema dictatorial al modelo democrático ha supuesto que en el Estado español hayan convivido en el tiempo formas y comportamientos que han prolongado una determinada manera de entender la representación pública, así como su relación con la ciudadanía. La posición de vasallaje del individuo hacia sus representantes se pone de manifiesto cada vez que tiene lugar la escenificación del poder. Los coches oficiales, los escoltas, el despliegue de seguridad, la colisión de protocolos y toda una parafernalia inacabable que consume

56 ESCIF. “Conversación romántica en formato wildstlye. El día en que X, Y y Z se sentaron a hablar de la calle como espacio de creación”. En: *Última. Creació contemporània jove*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2013.



recursos, con el solo propósito de engrasar una ficción que adquiere la apariencia de normalidad a costa de una fórmula de repetición.

Con la fiesta de las Fallas en Valencia sucede algo similar, pues se ha pasado de la manifestación popular espontánea a un dispositivo instrumentado desde el poder político. El maximalismo, la sobredimensión y el exceso, característicos de la política municipal y autonómica valenciana en las dos últimas décadas, han estimulado el desenfreno también en el modo de entender las fallas, convertidas en “monumentos” desprovistos de contenidos significantes.

En el campo de las expresiones artísticas en el espacio público, se viene trabajando en la reconsideración del uso del arte en la ciudad, poniendo en cuestión la función ornamental o decorativa con la que el arte es empleado en tantas ocasiones. La faceta estética del arte no agota sus otras muchas posibilidades, más interesantes a mi parecer. La capacidad crítica y participativa del arte en el espacio público apela a una interpretación horizontal de la sociedad, con relaciones más naturales y menos regladas, contribuyendo al desarrollo de estímulos que activan en el individuo una progresión en la reconquista de la calle como lugar vertebrador de la comunidad. Ese proceso simbólico está conectado con la creciente necesidad que expresa la ciudadanía por recuperar el

pulso con la realidad, saliendo del letargo de la opulencia falaz, para llevar a cabo un ejercicio de empoderamiento más participativo y menos autocrático.

La Falla Corona trabaja desde hace años para convertir el dispositivo fallero en una herramienta de experimentación cultural, huyendo de los estándares que parecen haber homologado estética y discursivamente las imágenes que cada año son devoradas por el fuego. Huir de la grandilocuencia y penetrar en los códigos de lo cotidiano no son tareas sencillas, cuando se piensa en el abigarramiento característico de las fallas. Sin duda se trata de un reto, que un artista urbano como Escif supo formular con acierto, recurriendo al cartón y desechando materiales tan contaminantes como el poliespan que actualmente se utiliza para la realización de los monumentos falleros.

Los muros del centro histórico de Valencia han visto crecer a Escif, mientras le sirven de bastidor para sus grafitis, cargados de mensajes en combustión, que buscan la complicidad del observador para hacer detonar las convenciones que durante demasiado tiempo han nublado el juicio de una mayoría. Pero a la vez que asistimos al final de esa época, Escif saltó del muro para llevar a cabo una intervención que subvierte la estandarización fallera.



“Todo lo que sobra” pone en crisis el concepto de representación hegemónica, elimina los elementos centrales y rompe con la jerarquía del tamaño para llevarlo todo a una escala 1:1. Escif compone una narración realista que reconstruye el aspecto habitual del entorno a partir de materiales poco sofisticados como el cartón y la madera, que nos lleva al origen de las fallas. En la actualidad muchas calles, plazas e intersecciones son desalojadas de mobiliario urbano, de vehículos, semáforos y cualquier otro elemento que dificulte el uso del espacio público para el propósito de plantar las fallas, peatonalizando por unos días grandes áreas de la ciudad que habitualmente se encuentran subrogadas al tráfico rodado. Todo eso es lo que sobra, lo que se retira, para dejar disponible el espacio necesario en el que escenificar una catarsis anual de diversión autorizada. Pero en esa ocasión la falla pensada por Escif se arroga la responsabilidad de replicar los elementos retirados, con la intención de recomponer el aspecto cotidiano de este entorno, llevando a cabo el propósito de asemejarse a la realidad, mientras lo habitual es que las fallas se alejen de ésta para conducir al público por una experiencia espectacularizada. “Todo lo que sobra” es una réplica a la ciudadanía, una indicación que nos sugiere que recuperemos la iniciativa, que nos invita a pasar de la pasividad del que “mira” a la actitud del que “ve”. A veces son los pequeños gestos los que condensan la capacidad de transformarnos, y con ello extender cambios que nos revolucionan.

Escif lleva a cabo en la Falla Corona un ejercicio de sensatez que deja en evidencia a todas esas epopeyas de poliespan disneyficado, que año tras año compiten por elevarse hacia equilibrios imposibles. Parece que ha llegado el momento de poner los pies en el suelo, la sociedad ha comenzado a mostrarse intolerante con los juegos de apariencias. Si es cierto que el fuego cumple la función de purificar y regenerar, Valencia –aunque solo sea en lo simbólico– deberá pronto arder para expiar sus excesos. De momento la Falla Corona ha comenzado por desprenderse de “todo lo que sobra”, invitando a deshacerse de los atributos inútiles para poder llegar mejor a la esencia de las cosas. Es frecuente que las ramas impidan ver el bosque, pero también sucede en ocasiones que las verdades fundamentales se muestran sencillas a los ojos de todos y es nuestro enrevesado entendimiento el que nos impide reconocerlas. En la sencillez reside no solo la belleza, sino también la inteligencia.

Cuando casi todo en el arte parece asfixiado de celofán, es providencial encontrarse frente a frente con trabajos ajenos a los formatos invasivos,

dispuestos a entrar en diálogo, permitiendo la cercanía a partir de su aparente suavidad pero propinando siempre el primer golpe. Trabajos que en ocasiones se apropian de una comunicación visual de denuncia, aunque pocas veces se encuentran relatos tan certeros como el de Gudrun Bittner⁵⁷ en la labor de hacernos recordar el resultado desafortunado del urbanismo depredador que todos conocemos. Los paisajes urbanos condensan la acumulación de verticalidades que pueblan nuestro reino de hormigón y la extensiva horizontalidad de la construcción del territorio con la siempre recurrente justificación del progreso. Un caso paradigmático, ejemplificador del exceso, es el complejo turístico creado tras el eslogan “vacaciones todo el año”, donde el mal gusto y el concepto de hacinamiento humano son el reclamo eficaz sobre un sector de la ciudadanía en el que la presión de los *media* ha calado hasta desarticular la autonomía emocional colectiva.

Bittner relata que “como austriaca, residente desde hace cuatro años en València, soy consciente del atractivo que tiene València y sus alrededores como destino turístico, ya que tiene calidad en sus paisajes y un clima único. Del mismo modo, considero el turismo en general como un fenómeno de gran importancia cultural y además es una parte indispensable del desarrollo económico de nuestras culturas: un turismo económica y ecológicamente sostenible puede enriquecer considerablemente el contacto entre culturas. Por otro lado, estoy profundamente preocupada por la falta de sostenibilidad (ecológica y social) de los proyectos turísticos que se realizan, actualmente, en las costas mediterráneas y especialmente en el País Valencià. Numerosos campos de golf y megaproyectos turísticos como el plan “Manhattan” de Cullera, que convertirá la última región costera verde de la localidad en una ciudad de rascacielos gigantes, o *Marina d’Or Golf*, un parque de turismo y de ocio que convertirá un valle precioso costero de Castellón, en última proximidad del parque natural Desert de les Palmes, en el recinto de turismo y ocio más grande de la Unión Europea, con una superficie de más de 18 millones de m² y que proyectaba, entre otras atracciones, un hotel-acuario, reproducciones de edificios Europeos como la torre Eiffel y la plaza de San Marco de Venecia, además de 2 km de pistas de esquí

57 BITTNER, Gudrun. “Mundo alucinación”. En: *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2007.

“Món Al·lucinació rep el premi a la millor empresa de la Unió Europea”



con nieve artificial abiertas todo el año. Al mismo tiempo, tales proyectos tienen consecuencias impactantes para el medio ambiente – el despilfarro de agua y de la energía no renovable, la urbanización y privatización de los espacios naturales-, además de afectar gravemente a la cultura local: el aumento del tráfico en las áreas vecinales, la eliminación del espacio

público y de la esfera privada, la pérdida de la agricultura, del comercio y de la industria local, la conversión rápida de pequeños pueblos en ciudades y la desinformación de los ciudadanos sobre el verdadero impacto de los proyectos urbanísticos, y por ello, falta en muchos casos la protesta civil. Todos estos temas ilustrativos para el turismo de sol y playa valenciano, no sólo son de vigencia regional, sino, dada la gran popularidad de tales fenómenos a escala mundial y su desenfadada promoción, por parte de las políticas neoliberales de la Unión Europea, son temas de interés general”.

Su proyecto se resuelve mediante la realización de tres *spots* publicitarios, inspirados en el original de “Marina d’Or”, que anuncian “Mundo alucinación”, el lugar de vacaciones más grande de Europa, pero en este caso proyectado sobre el parque natural de la Albufera, para contribuir al paralelismo de la aberración ambiental llevada a cabo. Mediante la subversión de una campaña publicitaria ilustrativa del panorama inmobiliario valenciano, se reflexiona sobre un fenómeno global, donde la fusión entre la naturaleza humana y el mercado se realiza de manera más eficiente; los mundos tematizados, unos recintos sintéticos preprogramados, donde la ficción reemplaza lo auténtico.

“Mundo Alucinación se expande. En el parque natural de la Albufera frente al mar Mediterráneo, se construye pronto el mundo de vacaciones más grande de Europa. Pistas de esquí descubiertas, playas caribeñas y un parque temático con hoteles de lujo tematizados, que combinan tradición valenciana con las aventuras más impactantes del mundo.”

Para su intervención en los siete municipios participantes en la primera edición de Intracity en 2006, los tres *spots* *Albufera*, *Arroz* y *Premio*, se integran en un entorno publicitario que parafrasea y transgrede de nuevo la campaña oficial. La apropiación, distorsión y subversión de sus elementos más conocidos genera una atmósfera irritante, donde se borraron las fronteras entre la ficción y la realidad comercial.

La campaña de “Mundo Alucinación” contenía elementos adicionales que distorsionaban fundamentalmente el marco de la campaña publicitaria real. Aquí, una proyección de diapositivas en una tienda de campaña y dos esteras de paja contrastan el diseño ilusorio del parque temático con

testificaciones de la cruda realidad: árboles tropicales medio acabados, en cuyo interior lucen vigas de hierro, revelan la artificialidad del “Bioparque” de València, anuncios llamativos sobre cubos de basura en la salida de Terra Mítica advierten sobre un pacto económico con McDonald’s y playas llenas de barro rodeados por edificios de hormigón en construcción, tropiezan con la imagen soñada de las vacaciones de sol y playa.

Al mismo tiempo, se establece relación directa con cada municipio. A los tres anuncios televisivos se añade un cuarto spot, que anuncia la próxima construcción de un filial de “Mundo Alucinación” en cada ciudad: “¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Mislata! ¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Quart de Poblet! ¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Aldaia! ¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Burjassot! ¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Picassent! ¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Picanya! ¡Y muy pronto: Mundo Alucinación Torrent!”

“Un nuevo tipo de urbanismo –manipulador, disperso y hostil al espacio público tradicional está emergiendo en los centros y periferias de las ciudades. El parque temático es el paradigma de estos lugares: un entorno aparentemente benigno donde todo se organiza para conseguir un control absoluto y donde la idea de interacción auténtica entre los ciudadanos ha desaparecido por completo.”⁵⁸

261

El ser humano, como especie, casi siempre se sobrevalora; es tanta su prisa que no repara en el potencial de los recursos más que para sacarles un provecho. Así se escribe la Historia de la Humanidad, a través de un rosario de rentabilidades. Gottfried Benn⁵⁹ decía que el artista no puede esperar que la opinión pública se interese por él y lo apoye económicamente. “El artista sólo escarba furiosamente en su propio interior. ¿Quién le va a dar las gracias por eso? Piensen ustedes también cuantas oberturas de Egmont y de Leonore han pasado por encima del político profesional en inauguraciones y actos oficiales sin haberlo cambiado”. Sara Díez y Rubén González⁶⁰, aplicando la filosofía del *do it yourself*, llevaron a

58 SORKIN, Michael. *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

59 BENN, Gottfried. *Doble vida*. Pre-Textos, Valencia, 2003.

60 DÍEZ, Sara; GONZÁLEZ, Rubén. “Vironmodul”. En: *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2012.

cabo un proyecto de intervención temporal en el espacio público consistente en la realización de arquitecturas de carácter existencial, esto es, que no sólo tengan en cuenta el contenedor, sino preocupadas por las personas que han de habitarlas. Para la no ocupación física del terreno, el proyecto también propone suspender los módulos vivenciales aprovechando el soporte estructural que ofrecen los árboles y el vacío legal del uso de este tipo de espacio aéreo. Las intervenciones llevadas a cabo en los municipios valencianos de Albal y Torrent se realizaron a partir del aprovechamiento de los restos de las bobinas de film transparente para embalar, reciclando ese material de desecho que tras numerosas pasadas y tomando varios árboles como soporte lograba construir una especie de cápsulas suspendidas en el aire, destinadas al ocio y la distensión de los transeúntes. Ese modo de ofrecer usos no reglados del espacio urbano, en convivencia con elementos naturales, incorpora la sutileza y la liviandad de esta especie de crisálidas convertidas en refugio efímero.⁶¹

La influencia de John Cage es de sobra conocida, como inolvidable su concierto 4' 33" (1952) con una orquesta al completo en total silencio. Sus creaciones son también ejemplos de sutileza e interpretación del entorno y los elementos. Cage cambió la idea de percepción del sonido al considerar como música no sólo el resultado de interpretar las notas de una partitura. Sin duda el potencial del trabajo presentado, su permeabilidad a la intervención directa, puede servir como estrategia de proximidad que despierte una mayor sensibilidad en el público hacia la creación contemporánea. Vivimos un tiempo en el que la distancia que separa a una parte mayoritaria de la población de los lenguajes contemporáneos parece acrecentarse, a veces hasta rozar el desprecio, al modo de aquellos parisinos que preferían girar la cabeza para no tener que ver la Torre Eiffel. Esto se percibe de un modo constante, aunque si bien el ejercicio de la democracia conduce a la validación casi automática de la expresión de la voluntad más numerosa, la historia del último siglo nos muestra ejemplos de graves errores humanos que contaron con el satisfecho sufragio de la mayoría. Otro asunto sería cuestionar hasta qué punto las dinámicas del mercado del arte, las luchas de intereses y la pugna

61 <http://www.vironmodul.blogspot.com>

por la visibilidad aboca hoy las prioridades de muchos creadores a terrenos falseados, ajenos a cualquier realidad inteligible.



Siguiendo la estela de la creación sonora, Edu Comelles⁶² incorpora esa disciplina al Campus dels Tarongers con “Alteración del paisaje sonoro 1.0”. La instalación consta de diversas casetas para pájaros instaladas en los árboles. Cada una de estas casetas emite un sonido distinto y cambiante en función de factores ambientales como la cantidad de luz, humedad o temperatura ambiental. A través de un sistema electrónico de bajo coste cada una de las casetas imitará el sonido de insectos, grillos y pájaros. Las casetas emitirán sonidos propios de entornos naturales, pero, en este caso, reinsertados en un entorno urbano y generados a partir de señales eléctricas reactivas.

62 COMELLES, Eduard. “Alteració del paisatge sonor 1.0”. En: *Art públic / Universitat pública. XVI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2014.

El resultado final altera el paisaje sonoro del entorno, introduciendo sonoridades y ritmos propios de espacios naturales. Conforme indica el artista, “se trata de una intervención que pretende suscitar una reflexión alrededor del sonido como generador de una identidad de lugar. Si bien en el espacio urbano no estamos acostumbrados a la escucha de ambientes sonoros naturales, la instalación presenta un escenario de desajuste contextual de un paisaje sonoro que, en última instancia, busca enfatizar la importancia de la escucha como herramienta para la comprensión y percepción de nuestro entorno inmediato”.⁶³

La contrapartida del período de intensas transformaciones técnico-científicas es el fenómeno de desequilibrio ecológico que amenaza, a medio plazo, la pervivencia sobre la superficie de la manera en que hasta ahora la hemos conocido. Los modos de vida humanos, individuales y colectivos, evolucionan en el sentido de un deterioro progresivo del medio, a la vez que sus efectos se hacen patentes en las redes de parentesco reducidas al mínimo, en el control “mass-mediático” de la vida doméstica, en la estandarización de comportamientos en las relaciones conyugales, familiares y amistosas, por no mencionar la práctica extinción de las relaciones de vecindad. En el otro lado de la balanza, las relaciones virtuales acaparan una importancia que nos obliga nuevamente a mencionar el potencial de ficción en el que se desarrolla la cotidianidad vital a este lado del mundo. Ese deterioro, presente en las relaciones, extiende elevados estándares de violencia que conllevan una especial preocupación social que puede verse manifestada mediante un lenguaje explícito.

La miseria puede marginarse, pero ya no cabe hacer lo mismo con los peligros en la era de la tecnología nuclear, química y genética. Es ahí donde estriba la fuerza política, peculiar y novedosa, de estas amenazas. Su poder es el poder de la amenaza que elimina todas las zonas de protección y todas las diferencias sociales dentro de y entre estados-nación⁶⁴. Pero, por otra parte, hay países, sectores y empresas que se *benefician* de la producción de riesgo. Hay también ciudades y entornos que encuentran en su propio enclave geográfico una situación de peligro,

63 <http://www.educomelles.com/projects18.html>

64 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Siglo XXI, Madrid, 2006.

son espacios creados artificialmente por el hombre con la voluntad de hacer posible una experiencia *sui generis* de paraíso terrenal, aunque más allá de sus límites sólo nos espera la muerte. Son lugares donde las aristas han sido convenientemente acolchadas, como medida preventiva para evitar al individuo, en su status de turista, la tentación de pensar. La posición individual y colectiva ante los aspectos múltiples de la realidad se ha transformado hasta el punto de resultar, en suma, contrarios al punto de partida de muchas de las bases de pensamiento que permitieron instaurar los modelos democráticos. Actualmente, cuando el trabajador se ve sometido a un gran estrés laboral (la “explotación” antes), no se alista en un comité antisistema, toma ansiolíticos. Cuando el empleado no soporta más sus condiciones de trabajo no acude a los sindicatos, va al médico⁶⁵. Cuando las cosas se presentan mal no es necesario darle más vueltas: se recurre a las “píldoras de la felicidad” o, si la economía se lo permite, se escapa a un *resort* donde olvidar hasta el nombre.

Fran Celis abordó con “No me drogues” la problemática que resulta del modo de vida superficial y poco natural de la sociedad contemporánea. Así lo explica el artista: “Vamos corriendo, corriendo y corriendo, poniendo muy poca presencia en lo que hacemos, haciendo las cosas con mucha prisa ¿Cómo vas a prestar entonces atención a tu interior si no tienes tiempo? Tan solo cuando caemos enfermos nos paramos; inmediatamente acudimos al médico, al farmacéutico o a la compañera de trabajo que tiene pastillas en su bolso, para tratar de quitar los síntomas, o mejor dicho, de dormirlos, pues aunque los durmamos, el síntoma no se va. Considerándolo, gracias a que caemos enfermos tenemos una maravillosa oportunidad de aprender, de pararnos a preguntarnos para que seguir corriendo, ¿merece tanto la pena seguir corriendo para tener un coche, un buen trabajo, una mujer, una casa, una tv, otra mujer, otro coche mas grande, otra tv mas grande, otra tarjeta de crédito ...,? ¿Esto me hará feliz a mí? ¿Y si no consigo el trabajo, la casa, la mujer de mis sueños o que me han impuesto? ¿Me frustraré por no ser un príncipe azul? ¿O seguiré corriendo sin darme la oportunidad de escucharme? ¿Es más importante tener que ser? ¿y qué pastilla puedo tomar para conseguirlo?”

65 VERDÚ, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama, Barcelona, 2003.

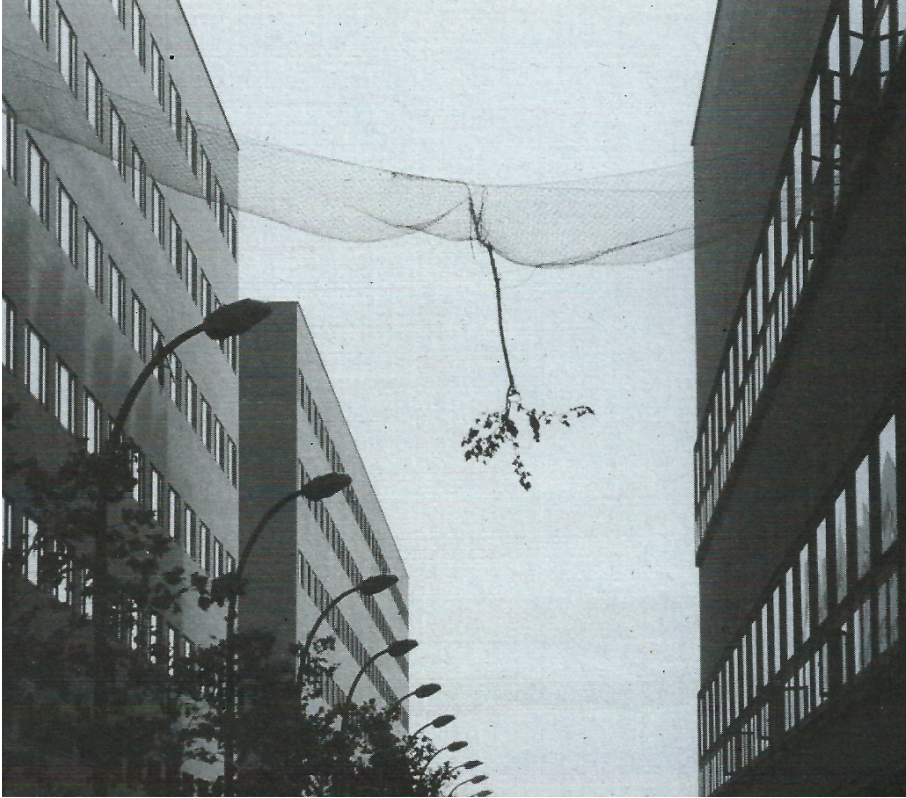
Decía Georg Simmel, hacia 1950, que la esencia de la actitud displicente surge de un embotamiento de la capacidad de discriminar. Esto no significa que las cosas no sean percibidas, sino que su significado y su valor diverso son experimentados como insustanciales. La persona displicente las percibe igualmente grises y planas, nada merece una atención preferencial. Todas las cosas flotan con igual peso específico en el flujo del constante río de dinero, que valora solo aquellos aspectos que tienen una traslación directa a valores económicos, desinteresándose por el valor patrimonial y simbólico del entorno y el paisaje. Parte de ese reflejo parece haber quedado grabado en los rostros de muchas de las personas que transitan junto a las intervenciones artísticas en el espacio público, imbuidas en su propio mundo, con gestos que se traducen en la ausencia de toda emoción, en una experiencia metálica más propia de un lugar fortificado donde el individuo desea formar parte del espejismo. Romper esas conductas de aislamiento y asepsia requiere de acciones decididas que influyan en lo individual pero también que transformen los estímulos que definen lo colectivo.

La fascinación del artista, por la forma autónoma con la que la naturaleza se manifiesta, está presente en la racionalidad insuperable del crecimiento a partir de una semilla, estableciendo un paralelismo implícito con el individuo como integrante de la sociedad y del árbol como parte del bosque. Esos bosques que retroceden, como describe Italo Calvino en *El barón rampante*⁶⁶, porque “a los hombres les ha entrado la furia del hacha”, es una poderosa imagen mental en la que se concentra la situación de crisis ecológica⁶⁷ del planeta. Jorge Peris llevó a cabo una interesante intervención artística en el Campus dels Tarongers, en la primera edición de Art públic / Universitat pública en 1998. El Campus, todavía con su arbolado recién plantado, era el escenario de actos vandálicos y desfases étlicos de una forma cotidiana. Se trata de un Campus no amurallado, integrado en la ciudad, pero que por la noche queda despoblado. Cuando estábamos con los preparativos para llevar a cabo la instalación de las obras artísticas en el Campus, Jorge Peris encontró un joven árbol que la noche anterior soportó una falta de civismo que lo dejó tronchado en

66 CALVINO, Italo. *Nuestros antepasados: El vizconde demediado. El barón rampante. El caballero inexistente*. Siruela, Madrid, 1989.

67 GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Pre-Textos, Valencia, 1990.

el suelo, no tenía salvación. Su propuesta fue tender una red entre dos de los edificios que componen el conjunto arquitectónico universitario y suspender el árbol desde su tronco. El resultado dibujaba en el horizonte una paisaje invertido, que nos recordaba que todo estaba del revés. Con el tiempo esa pieza, que fue el resultado de una rápida reacción del artista ante hechos que sucedieron de forma simultánea a nuestros trabajos de preinstalación de las obras, ha cobrado más y más sentido.



3.4 Vivir en el artificio

Las ciudades, la vida urbana, han servido como base para narrar infinidad de historias a través de la literatura y el cine, son escenario para el amor, la guerra, la celebración, el hambre, el progreso, la explotación laboral, el consumo desbocado o las fechorías de Jack el Destripador, pero es seguramente la televisión el medio que mejor ha retransmitido sus esencias.

Habitualmente se nos hace creer que los índices de audiencia de los programas de televisión son una prueba irrefutable de democracia aplicada al medio de comunicación. En base a estos índices se ha legitimado un modelo televisivo socialmente poco constructivo y, con frecuencia, deformante de la realidad. Algunos interpretan acalorada e interesadamente la crítica a los sondeos y a los índices de audiencia como un ataque al sufragio universal. La humanidad ha dado ya muchos ejemplos de sonoros errores colectivos, como para creer que la razón reside siempre en el plato de la balanza que más peso acumula. Es la misma lógica que lleva a los anunciantes a mostrar sus campañas de publicidad en los cortes de zafios programas con altas audiencias, la que impulsa a los políticos a poner sus ojos –y el dinero de todos- en macroespectáculos deportivos, megaconciertos, etc., queriéndose con

ello legitimar ante la masa electoral. Algo similar sucede con ese modelo urbano, tan denostado ya –pero tan inevitablemente implantado- que ha hecho del urbanismo y la arquitectura una rama más del *show business*.

El proceso de urbanización y de crecimiento de las ciudades que caracterizó a las dos primeras fases de la modernización continúa ahora bajo nuevas formas. La metropolización se apoya en el desarrollo de los medios de transporte y de almacenamiento de bienes, información y personas, así como en las tecnologías que mejoran su rendimiento. La velocidad es una de las claves con mayor influencia en la modificación de las formas de vida. Por ejemplo, la velocidad de desplazamiento de las personas en las ciudades europeas ha aumentado casi un treinta por ciento en quince años, a la vez que se desarrollaban el teléfono móvil y el uso de Internet, los discos compactos y las transmisiones vía satélite y se generalizaba en la población el uso de congeladores y hornos microondas. Estos medios de transporte y de almacenamiento, rentables y cada vez más individualizados, confieren nuevas formas a las aglomeraciones urbanas. Los objetos portátiles, y principalmente el teléfono móvil, hablan de esta búsqueda del “donde quiero, cuando quiero, como quiero”, como máxima expresión de este deseo de autonomía que se convierte en una obligación en la medida que la sociedad se organiza sobre la base de esta individualización. A la vez crece la relación virtual entre personas que se conocen y, otras que no se conocen, viven la experiencia de encontrarse. El espacio público se amplía y prácticamente emigra a la red ante la creciente dificultad que supone habitar el plano real y mantener relaciones vitales en el entorno físico.

Richard Sennett, en un interesante libro que tituló *Authority* (1980), señalaba toda una serie de patologías en los vínculos de rechazo a la autoridad que muestran que a menudo las expresiones sociales de conflicto no son lo que parecen. Mencionaba, por ejemplo, el caso de la “dependencia desobediente”, donde la rebeldía no es sino la expresión de un exceso de dependencia de la autoridad. Suele ocurrir que la desobediencia compulsiva no es una expresión de autonomía, sino de sumisión resuelta. La educación cívica es una cuestión de buena comunicación en un mundo cada día más complejo, así como una cuestión de establecimiento de vínculos emocionales maduros con la comunidad en la que tenemos que convivir.

¿Qué observamos en el mundo? La mentira, una justicia de dos velocidades, la búsqueda del poder por el poder, del dinero por el dinero, la exclusión de los pobres, la calumnia, la concupiscencia y la corrupción, el desprecio por la democracia, la desacralización de los valores, pero la sacralización de los medios convertidos en fines en sí mismos, la denigración de la cultura, las guerras, la tortura y, en todos los casos, la trasgresión de los derechos.

Las sociedades modernas avanzadas tienen ante sí el desafío de la renovación de los conceptos y los modelos de lo político, de la política y de la toma de decisiones públicas, muy particularmente en el ámbito de las políticas urbanas. La mediocridad de buena parte de la clase política se pone de manifiesto en innumerables gestos y decisiones. Es evidente que la democracia será más eficaz cuanto más en consonancia esté con las estructuras, los modos de funcionamiento y los tipos de representación característicos de la sociedad hipertexto, encaminada a la disolución de las mayorías estables y la proliferación de minorías variables. El papel que debe tener el debate y la crítica, no sólo en la vida política sino en el funcionamiento de los aparatos públicos y estatales, no cuestiona la democracia representativa, las reglas mayoritarias ni la responsabilidad de los elegidos. No deja de ser sintomático de un ejercicio autoritario del poder, aún cuando este se ostenta al amparo del sistema democrático, la respuesta de los gobernantes ante las opiniones que cuestionan sus políticas, así como las consecuencias directas y personales sobre quienes –fuera de las dinámicas partidistas- se sienten con la legitimidad de no restringirlas a su fuero interno, haciéndolas públicas como parte del ejercicio de libertad básico en un estado de derecho. Son prácticas coercitivas que si bien no impiden el ejercicio de la opinión, lo cierto es que lo amputan, poniéndole límites sutiles pero eficaces. Esa misma dinámica de confusión entre el interés general, la cosa pública y el negocio privado tiene su representación en la transformación que ha ido sufriendo el espacio público. Del paso de edificios para la función a arquitecturas para la representación, del uso al espectáculo, del libre acceso al previo pago, del banco para el paseante al paseo balizado para instalar una terraza *chill out* de Moët Chandon. La lógica del lucro incesante, de la especulación endémica, no parece que vaya a verse modificada en sus principios a pesar de la crisis que azota al sistema. En esta coyuntura sería saludable repensar los estímulos que activan el modelo económico global.

Los estudios de Serge Latouche, acerca de la necesidad de un cambio encaminado al decrecimiento, son la antítesis del culto irracional y casi idólatra al crecimiento por el crecimiento. La bondad cuestionable del progreso y el desarrollo en la que se instaló hace décadas la sociedad occidental, evolucionando hacia la creación de riquezas especulativas en los últimos períodos, encontró en la idea de “desarrollo sostenible” una vía para tranquilizar a los sectores críticos con el crecimiento adictivo. Pero lo cierto es que la sostenibilidad se ha revelado como una estrategia engañosa, insuficiente, pues se haya inscrita en la misma lógica desarrollista. El aumento exponencial en la producción de bienes, las formas de precarización laboral, el agotamiento de recursos naturales, la obsesión consumista o la contaminación ambiental son sólo algunos de los componentes de esta realidad.

El decrecimiento es un eslogan político con implicaciones teóricas que busca romper el lenguaje estereotipado de los adictos al productivismo. No se trata de activar el decrecimiento por el decrecimiento, sino de señalar claramente la renuncia al objetivo del crecimiento ilimitado, pues su motor no es otro que la búsqueda del beneficio de quienes detentan el capital con consecuencias desastrosas para el entorno y para la propia especie humana. No sólo la sociedad queda reducida a instrumento de la mecánica productiva, sino que el individuo tiende a convertirse en un desperdicio más del sistema. Es evidente, y así lo estamos viviendo en el tiempo presente, que la simple desaceleración del crecimiento hunde a nuestras sociedades en el desasosiego, con el aumento de las tasas de desempleo y su rápida repercusión en el debilitamiento de los programas sociales, sanitarios, educativos, culturales y medioambientales que garantizan los niveles indispensables en la sociedad del bienestar. No hay nada peor que una sociedad de crecimiento en la que el crecimiento reduce su ritmo, por lo que el decrecimiento sólo se puede plantear en una “sociedad de decrecimiento”, en el marco de un sistema basado en otra lógica, cuyo objetivo sería una sociedad en la que se viva mejor, trabajando y consumiendo menos, dando forma a una propuesta necesaria para volver a abrir el espacio de la inventiva y de la creatividad del imaginario, bloqueado por el totalitarismo economicista. La historia, también la de cada individuo, se escribe cada día y en ella no hay lugar para lo imposible, pues los términos absolutos no se sostienen. Todo cambia en un segundo.

“Es el orden el que se engendra a partir del desorden, cuando los hombres oyen la voz interna de la Razón, la cual les lleva a percatarse de que justamente esa situación “natural” era desordenada. Ahora bien, ¿qué puede significar esto, sino que el orden actual, el *orden establecido*, es el que decide *con efectos retroactivos* que todo aquello que no se ajusta a su orden particular es ya, por ello mismo, *desorden*, y debe ser por tanto reprimido, primero, y utilizado después como fantasma que siempre puede volver catastróficamente, si no se atienden los súbditos al *programa*? (...)”⁶⁸

El modelo de espacio urbano que persiguen las ciudades en la actualidad, esa mezcla de escenografía rutilante y apoteosis arquitectónica, tan desfasada ya, está pensada para ser vista de lejos, a través del objetivo de la cámara, servida bajo los formatos de espectacularidad de los medios de comunicación y la publicidad, o bien a modo de decorado en el que superponer al turista para ser inmortalizado. Por lo general esos nuevos espacios de las ciudades no soportan bien una mirada en profundidad, ni la práctica eficiente de un uso para el que al parecer fueron elevados sus muros. A la vez, su referencia visual hace que otros modos urbanos puedan resultar decadentes, a la vista de un sector del público o de una mirada superficial. La definición de “orden” que implantan estas nuevas áreas urbanas, a veces dejadas caer en medio de la nada, como estímulo para la recalificación del territorio y la especulación, y otras veces construidas sobre la memoria estratificada de las edificaciones precedentes, redefine el perfil estético mental de la comunidad en cuanto a la percepción de su entorno. En este último caso, cuando lo que interesa es justificar la necesidad de una actuación de transformación radical de una trama urbana y la suplantación de su arquitectura y sus usuarios, son múltiples los procesos de degradación física y social a los que se somete, en ocasiones, a ciertas áreas frecuentemente desatendidas de los servicios públicos que debiera prestarles la administración local. Esas zonas, esas calles y barrios, casi fantasmales, son abandonados a su suerte, empujados a una acelerada agonía que contrasta con el fulgor y el brillo de otras aceras, de otras calles... Dinero, la diferencia se llama dinero.

68 DUQUE, Félix. *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?* Círculo de Bellas Artes, Madrid. 2006. Pág. 26.

La creación de la imagen ambiental es un proceso bilateral entre observador y observado. Lo que él ve se basa en la forma exterior, pero la manera como interpreta y organiza esto, y cómo orienta su atención influye a su vez en lo que ve. El organismo humano es sumamente adaptable y flexible, y diferentes grupos pueden tener imágenes totalmente diferentes de la misma realidad exterior⁶⁹. La utopía, literalmente, es aquello que no tiene lugar. El diseño de sociedades ideales (que no tienen lugar o no existen, pero que deberían existir) ha sido recurrente en determinadas filosofías morales y políticas. Tales propuestas unen el retrato de una ordenación racional del estado y la sociedad a la deseabilidad ética de tal ordenación. Podría decirse que la ciudad es el lugar en el que se condensan y acumulan, donde adquieren forma, esos caracteres ideales y donde, innegablemente, se ponen en evidencia los pobres lodos sobre los que se han elevado tan altas torres. Con el arte puede y suele ocurrir algo semejante. Los resortes teóricos, que abrigan frecuentemente las propuestas artísticas, tienen en realidad poco o nada que ver con los discursos estéticos que posteriormente se desarrollan.

Algunos artistas, con su trabajo, persiguen humanizar el espacio urbano mediante propuestas que quieren sensibilizar la mirada, ofrecer al espectador diferentes ópticas a partir de distintas posturas expresivas y estéticas partiendo de un espacio urbano común. Una pretensión, ciertamente, que no es sencilla; aunque sí bienintencionada. Si bien, el arte ha sido y es un catalizador de los pesares y de las expectativas humanas, respetaremos que cada cual formalice sus desahogos como mejor satisfacción le procure. El tiempo, como único juez posible, se ocupará del resto.

El que las emociones generadas por la incertidumbre existencial se canalicen en una frenética búsqueda de la “seguridad-en-comunidad” funciona igual que funcionan todas las demás profecías que se cumplen a sí mismas: una vez embarcados en ella, tiende a hacer reales sus motivos originales y a producir cada vez más “buenas razones” y justificaciones para la actuación original⁷⁰. En suma, inserta retrospectivamente un

69 LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

70 BAUMAN, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI, Madrid, 2003.

contenido más sólido en las razones que la desencadenaron y suministra cantidades siempre crecientes de causas convincentes para seguir actuando de ese modo. Al final, seguir actuando así se convierte en prueba de que esa forma de actuar es correcta y convincente... la única prueba que se necesita a estas alturas.

El espacio urbano es un crisol en el que se dan cita todos los tópicos y todas las expectativas humanas filtradas, dirigidas y potenciadas por los estereotipos que acuña el sistema de consumo para incrementar su rentabilidad. Los creadores, con sus obras, abordan desde diferentes perspectivas y ángulos las problemáticas diversas que tienen lugar en la escena urbana, en sus centros o en sus márgenes físicos pero también en su contexto simbólico, en ese espacio intangible que proporciona una poderosa influencia sobre los individuos y que contribuye a la construcción no solo de una determinada tipología en el desarrollo de su trama urbana y el perfil arquitectónico de sus construcciones, sino en las dinámicas colectivas y en los modos individuales de vida.

Pero en realidad la insensatez general se ha adueñado durante décadas del rumbo de los acontecimientos, como cuando un avión es secuestrado en el aire y el piloto se ve forzado a variar extrañamente la ruta del aparato. Ante la incredulidad inicial, y visto el desarrollo del proceso, parece evidente que el llamado “mundo desarrollado” vive ahora sumido en los tristes restos de lo que fue una gran hoguera de las vanidades. Quizás la imagen que mejor condense esa idea del absurdo sea Las Vegas⁷¹, una ciudad que se entrega a una total desmesura y sin embargo nada allí es propiamente sublime. Lo grandioso cede su lugar a lo grotesco y la exageración de las proporciones no conduce a la admiración sino al ridículo. Aún cuando la arquitectura de Las Vegas sea imponente, quizás más impresionante en tamaño y en efectos puramente visuales que las principales obras de la humanidad, como las pirámides de Egipto o los templos aztecas, no podemos decir que el sentimiento que se tiene al contemplarla tenga nada que ver con una impresión de respeto o de pavor ante la magnitud. El exceso que caracteriza a Las Vegas no responde a la grandeza infinita sino al simple énfasis cómico. Algo parecido sucede al visionar imágenes de los grandes dictadores del siglo pasado en Europa, sus actitudes,

71 BÉGOUT, Bruce. *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona, 2007.

sus gestos, sus discursos... todo en ellos es una concesión ególatra e infantil. Lo alarmante es la eficacia con la que la zafiedad de los discursos y de las formas es capaz de filtrarse y contagiar de absurdo los corazones humanos. Por el contrario, la democracia existe a través de la preocupación constante e incesante de los ciudadanos. Si esa preocupación se duerme, la democracia se muere⁷². Y, por tanto, no puede haber una democracia o una sociedad autónoma sin ciudadanos autónomos, dotados de libertad individual y responsabilidad individual en cuanto al modo en que la usan.

En el espacio público se ha escenificado, y se escenifica, de modo simbólico el carácter de cada tiempo y la forma en la que cada sociedad ha podido entender su papel en la construcción del mundo. Finalmente se trata de apostar por unos modelos u otros. La opción, por todos conocida, que acaparó la atención mayoritaria fue la de potenciar el valor de lo tangible, llevando hasta el extremo la exaltación del exceso como valor añadido. Ese camino equivocado, de opulencia falaz, deja sobre la mesa una factura en forma de costes ambientales y humanos que no encontrarán una compensación a medio plazo. La contaminación y el agotamiento de recursos, de una parte, pero también la pérdida de ponderación en las conductas individuales, la frustración y el desaliento de quienes interpretaron sus vidas –de quienes se interpretaron a sí mismos- en la medida de sus posesiones y comodidades.

El modelo de existencia consumista de nuestro tiempo se vale con especial habilidad de los lenguajes visuales para posicionar marcas en el mercado y generar necesidades, o explotar y ampliar la cobertura de las ya existentes. Los medios de comunicación de masas y la publicidad hilvanan cada día los ojales de nuestra percepción para evitar que disminuya en nosotros su tránsito, casi ya insensibilizados, o quizás en un estado tal de exfoliación que el placer y el dolor se confunden hasta alterar por siempre el valor de los opuestos y hacerlos semejantes. Son tantos, realmente tantos... los estímulos que recibimos con la intención de delinear nuestros gustos, nuestro aspecto, el aspecto de la gente que debe agradarnos, los logotipos de los productos que deben despertarnos confianza y esa misma afinidad hacia la gente que ha pagado por llevarlos cosidos o sobrepresos en sus ropas y objetos personales, en sus vehículos y aparatos.

72 BAUMAN, Zygmunt. *Europa. Una aventura inacabada*. Losada, Madrid, 2006.

Los territorios de hoy ya no se limitan por ríos, mares y cordilleras ni su representación responde a las cartografías escolares que todavía podemos recordar, ahora lo terrestre va íntimamente ligado a las grandes marcas publicitarias que colonizan lo visible y lo invisible, que implantan sus grandes reclamos luminosos dando identidad a espacios arañados a la naturaleza y sacralizados para el consumo de bienes y servicios, en ese ritmo lógico de expansión y progreso que todas las ciudades desean y que tanto satisface en suma a sus usuarios. La pérdida de referentes y la homogeneización del paisaje nos lleva a un estado perfecto en el que las poderosas estrategias económicas de las multinacionales encuentran abonado el terreno para que sus intereses florezcan. A mayor vaciamiento mental más disco duro en el que hacer resonar las consignas, del mismo modo que a mayor pobreza en amplias zonas del mundo mejores condiciones para la implantación industrial, más barata mano de obra, recursos naturales en abundancia para abastecer sus necesidades de producción y residuos sin exigencia de tratamiento. Grandes beneficios, bajos costes y externalidades a su favor, así son los buenos negocios...

La presencia de los iconos del consumo mundial es manifiesta en cualquier rincón del planeta, con la misma naturalidad que sus nativos emigran al primer mundo empujados por una realidad de bienestar sobredimensionada y difundida a través de la televisión.

“(...) Seguramente es verdad que, siguiendo la línea iniciada por la escritura impresa, la televisión procura una importante potenciación de la memoria íntima pero, ¿dónde se sitúan intra e internacionalmente los nudos de la red de control que presuponen estos focos de potenciación? ¿Cómo se construirán, según qué mecanismos y qué intereses, mientras tanto, las diferentes memorias históricas, no ya individuales sino colectivas?”⁷³

Haciendo un ejercicio de memoria vinculado al barrio de Velluters de Valencia, es idóneo recordar el proyecto Barrio Invisible⁷⁴, realizado

73 MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Montesinos. Barcelona, 2003.

74 JAMES, William. “Barrio invisible”. En: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

por los artistas William James y Moïse Soullard, instalado entre el 17 de febrero y el 19 de marzo del año 2000 en la planta baja de un edificio de la calle Murillo, en el número 18 –hoy desaparecido y ya entonces sentenciado a muerte como parte de las dieciséis manzanas del área derribada-. El trabajo resultante, una proyección de diapositivas, podía ser directamente visionada desde el exterior del edificio entre las 9 y las 22 horas, mediante unos huecos abiertos en la fachada. Barrio Invisible surgió como resultado de la colaboración de los artistas y la Asociación de Vecinos y Pequeños Comerciantes La Boatella, un diálogo que se inició cuando ya se habían hecho públicos los planes municipales de rehabilitación del barrio de Velluters. En esos planes no se contemplaban las necesidades de la comunidad preexistente como base para una rehabilitación más integradora y positiva, sino que directamente se ignoraba, dando lugar a un estado de invisibilidad como antesala de la efectiva inexistencia provocada con su ejecución.

“La policía es mi propiedad privada”. Esta afirmación, pronunciada por el gánster Johnny Torrio en Chicago, hacia 1920, la recoge Hans Magnus Enzensberger en La balada de Al Capone. Mafia y capitalismo (1987). En algunos casos, también en la actualidad, parece que las acciones y las omisiones de las fuerzas del orden estén al servicio de intereses que no son los de todos. Son más que conocidas las estrategias de degradación social que padecen algunas áreas urbanas como pretexto que permite, tiempo después, aplicar decisiones políticas de ordenación urbana como herramienta que quiere dar solución a ciertos tipos de conflictividad y marginalidad. Si en determinadas zonas de la ciudad prolifera la prostitución a pie de calle, el pequeño tráfico de droga, la ocupación de viviendas y hasta las peleas de gallos es, en parte, porque se rebaja la presión policial y el cumplimiento de la ley en esas áreas urbanas. Eso no sólo genera la incomodidad del vecindario original sino que provoca un éxodo de buena parte del mismo, hace que se incremente el nivel de peligrosidad de la zona y que aumente el índice anual de delitos en la misma; todo esto tiene una repercusión negativa en la opinión pública a través de los medios de comunicación. Esa es, simplificada, la manera de activar la maquinaria de depreciación económica y emocional sobre una determinada área urbana. Ocurre en Valencia, ha ocurrido en Velluters, ocurre actualmente en otros barrios de la ciudad y sucede por igual en casi todas las grandes ciudades. El problema no es la población,

no es el valor patrimonial de su arquitectura ni el estado de conservación de la misma, no es la degradación inducida ni la inseguridad tolerada de sus calles, el problema se llama po-lí-ti-ca y di-ne-ro.

Es curioso que en una zona en la que durante tanto tiempo han pervivido situaciones sociales propias de la “cultura de la pobreza”, conforme a la denominación del sociólogo Oscar Lewis (1966) –una tipología de pobreza urbana perfectamente identificable en las ciudades de los países desarrollados del mundo, como producto secundario del capitalismo avanzado- no se hayan aplicado los suficientes recursos para aliviar esta patología. En una entrevista realizada en 1999 a Denis Tsaousoglou, presidente de la mencionada Asociación de Vecinos, este indicaba la inexistencia de inversiones públicas en el mantenimiento de los edificios y de las calles del barrio, manifestando que “sólo si se hubieran cumplido las ordenanzas municipales desde hace veinte años estaría rehabilitado el barrio”.

Frente a la invisibilidad, en este caso concreto, William James y Moïse Soullard efectuaron un doble trabajo de documentación: por una parte realizaron un registro fotográfico de cada una de las fachadas de los edificios que posteriormente fueron derribados y, por otra, generaron un archivo con las imágenes de los vecinos, como una gran cadena de afectos que ponía de manifiesto la existencia de un tejido social perfectamente sano y digno de ser tratado como tal. La dinámica establecida en el proyecto se iniciaba invitando a un vecino a ser fotografiado junto a otra persona residente en Velluters, con quien le uniese una especial simpatía, afecto o amistad. Nodo tras nodo se fue conformando la red con la que finalmente se confeccionó la proyección de diapositivas que daba forma a *Barrio Invisible*. Era la manera de decir que, a pesar de las malas condiciones a las que había llegado la zona, existían personas dispuestas a seguir viviendo allí por algo que va más allá de los estudios económicos, arquitectónicos y urbanísticos, que tiene que ver –según Jane Jacobs (1961)- con el contenido más personal de sus vidas, con los vínculos personales con otras personas, con la estima y el respeto de sus vecinos y con su sentido de valores con respecto a lo que es de mayor o de menor importancia en sus vidas. ¿Para cuándo le concederemos valor a aquello intangible, humano, que no forma parte del mercado ni está sujeto a la lógica del dinero?



Habitualmente nos resulta más fácil sentir empatía por personas que se encuentran en lugares lejanos a nuestro entorno vital, o hacia aquellas de las que no tenemos más referencia que aspectos puntuales. En las ciudades nos cuesta, sin embargo, saludar a personas que son vecinos de nuestra misma calle, con quienes llevamos años compartiendo el tránsito por las mismas aceras, pues un muro de extrañeza se eleva entre nosotros. El individualismo, por poner un nombre a ese muro, es una de las características que más claramente define la forma de vida de las sociedades contemporáneas. Se ha inoculado, mediante una estrategia que interpreta a las personas como masa, la creencia de que cada individuo es un mundo aparte del resto y que debe librar una batalla individual para sacar su vida adelante. Si bien es cierto que la gestión de lo personal corresponde a cada cual, son numerosos los campos de acción que requieren del esfuerzo colectivo para lograr objetivos que nunca alcanzaríamos individualmente. Bajo esa premisa, el asociacionismo cobra sentido y pone en contacto a quienes comparten aspiraciones comunes en el terreno social, ambiental, político, cultural o profesional, por citar algunos.

La democracia española ha tenido, en cierto sentido, un efecto narcotizante sobre la población. Tras una larga dictadura represora de las libertades públicas, los ciudadanos realizaron la conquista de un espejismo llamado “bienestar”. Pero, con el desarrollo del modelo, se han generalizado fórmulas de ejercicio del poder que nuevamente ponen en peligro algunos de los derechos fundamentales recogidos en la Constitución Española de 1978. La libertad de expresión se ha visto claramente restringida, y no porque hayan sido recuperados los viejos departamentos de la

censura preconstitucional, sino porque se ha instaurado la lógica de lo “políticamente correcto” como horma que oprime y reprime a cada individuo. Una presión, consciente o inconscientemente, soportada por todos. La invisibilidad de esta estructura de control, que no de sus efectos, pasa frecuentemente inadvertida por haberse introducido con naturalidad en los modos de funcionamiento de la sociedad. El signo que mejor identifica la acción restrictiva sobre las libertades públicas es el miedo, que acompaña las acciones y las omisiones de los individuos, como recuerdo constante de unas consecuencias sutilmente anunciadas. La quintaesencia del ejercicio censor es cuando este ya no necesita ser activamente ejercido, pues actúa sobre el individuo al modo de un miedo reverencial que le conduce a acotar los límites de la opinión propia y, por lo tanto, a adoptar la autocensura como registro de comunicación pública. Un signo preocupante en una sociedad democrática que quiere reconocerse como avanzada, que afecta a la población en su conjunto, pero que tiene graves efectos limitadores sobre quienes tienen en el ejercicio de la opinión y de la crítica el fundamento de su actividad profesional.

Esta es una realidad de nuestro tiempo. Es fácil aunar el consenso para descalificar los procedimientos aplicados por los regímenes dictatoriales que perviven en el mundo pero, ¿qué hacer con el abuso de poder de quienes han sido legítimamente designados por la soberanía popular? Y no me refiero aquí a las corruptelas de una mediocre clase política, sino a la premisa que conduce a considerar que la designación electoral legítima al electo para interpretar la gestión de lo público bajo criterios de interés privado.

Ese es el caso de la problemática urbanística a la que se abocó a toda una zona de la ciudad de Valencia, que ha dado lugar a una degradación social, arquitectónica y patrimonial en el Cabanyal durante los últimos dieciocho años. La respuesta ciudadana, a través de la Plataforma Salvem el Cabanyal, ha sido ejemplar, cívica, organizada e incansable. Justo en el momento de redactar estas líneas, el cambio político en el Ayuntamiento de Valencia representa un giro sustancial en la resolución de este conflicto artificialmente generado desde las instancias del poder. El arte y la cultura han sido herramientas administradas con acierto a través del proyecto *Cabanyal Portes Obertes*, organizado por la Plataforma, y

muchos otros que a los largo de los años se han ido sumando como iniciativas incombustibles que inyectaban esperanza y capacidad crítica en un tiempo y en una sociedad particularmente adocenada e inmóvil.

Desde los planteamientos propios del arte público, como experiencia fuera del contexto destinado a las artes, fuera de los muros legitimadores del museo y de las bambalinas comerciales de lo artístico como objeto-moneda, se abre un vasto y árido horizonte poblado de iniciativas que sustituyen el lucro por los ideales y la falta de medios por la imaginación y el esfuerzo. *Cabanyal Portes Obertes*, aportando novedades en este ámbito, es un evento cultural, sin subvención pública, que ha logrado reunir civismo democrático no violento, preocupación histórico-patrimonial, solidaridad entre los integrantes de un mismo núcleo humano, entendimiento y apoyo entre vectores sociales habitualmente incomunicados y, como eje vertebrador, la más viva y cercana representación de arte contemporáneo. El resultado es un amplio y diverso programa con todo tipo de manifestaciones culturales -realizadas desinteresadamente por sus autores-, dirigido a los miles de visitantes dispuestos a conocer una realidad que en poco se asemeja al manufacturado que los medios públicos de comunicación ofrecieron durante años al respecto de la referida problemática. David contra Goliat.



Cabanyal Portes Obertes se ha articulado mediante una conjugación inusual: las calles, casas, comercios y teatros del barrio amenazado se transforman durante un tiempo en espacio para el arte, y el arte en instrumento de reivindicación y refrendo al servicio de una voluntad popular, legitimada mediante el todavía poderoso llamamiento de los creadores a la opinión pública. En diferentes ediciones ha contado con la participación de cientos de artistas y de proyectos en convivencia con el entorno, propiciando el redescubrimiento del lugar a sus propios habitantes y estimulando la visita de sus muchos desconocedores. La magia generada desde esta propuesta excede los márgenes que nos ocupan. La experiencia de una interacción que acerca la casa como espacio privado -contenedor de vida, hábitos y recuerdos de personas y familias-, y el sufrimiento a partir de la inseguridad generada por un futuro incierto, produce una reacción casi química al encontrarse con la deseada perpetración del arte en la atmósfera de lo doméstico. Enriqueciendo a su paso, pero sobre todo enriqueciéndose con el halo de lo posible que le confiere lo cotidiano, desde la asimilación de lo extraño, en una apropiación que no disocia la presencia del elemento arte -como semántica-, de la función que motiva su exhibición en colindancia a la intimidad renunciada.

283

La fantástica cohabitación de elementos en estos espacios privados, ofrece a los numerosos visitantes trascender la convención de sus límites y alterar el uso atribuido a los términos de público y privado. A su vez, lo privado adopta roles que transforman a cualquier vecino en eficaz guía, disertando e interpretando con ingenio la voluntad plasmada por el artista en la obra instalada en su domicilio, mientras lo recorren con la sencillez y hospitalidad que caracteriza a este vecindario, compartiendo con el visitante su preocupación e informando de la antigüedad y características de este peculiar centro histórico; con una cercanía formal que en nada nos recuerda la asepsia, casi hospitalaria, a la que el arte parece predestinado desde lo institucional.

La fusión y contaminación de estímulos que rige la concepción propia de este proyecto es en sí un desafío. La reformulación del espacio público, unido a los lazos de comunicación que establecen vecinos, artistas y visitantes, lo convierten en una apuesta por nuevos modos de hacer y preservar cultura. El ciudadano, desde la humildad de recursos, es

capaz de realizar planteamientos positivos y conseguir, por fin, que el arte sea para el pueblo, democratizando el propio canal de exhibición y conjugando la diversidad de una voz que se hace común, la de la calle.

La muestra ha obtenido el logro, nada usual, de eliminar las barreras que dificultan el contacto popular con las últimas tendencias en el campo de las artes plásticas, teatro, música, performance, vídeo, danza, cortometraje y poesía, sin renunciar por ello al rigor en sus planteamientos y teniendo como garantía la solvencia de sus autores. Su participación, mediante obra personal o la realización de proyectos específicos tomando la problemática que lo origina como focalizador temático, manifiesta la asunción voluntaria de un apoyo que ha generado nuevos planos de relación entre creadores y ciudadanos. Esto ha ofrecido al vecino la ocasión de participar, en muchos casos, en el proceso de gestación de la obra, facilitando materiales, colaborando en su instalación, proporcionando información y compartiendo recuerdos y memoria con el artista, para finalmente renunciar con generosidad a la intimidad de su hogar, como firme negación a su pérdida.

Antes de esta experiencia pocos de estos ciudadanos comprendían la terminología propia del arte contemporáneo, como sucede generalizadamente con el grueso de la población. La predisposición vecinal ha posibilitado la consumación de un ensayo sociológico del que resulta la eliminación de esa constatada disonancia comunicativa. Cuando perdemos el miedo a lo extraño desaparecen las barreras que nos impiden entender lo diferente, porque diferentes son cada una de las intrahistorias que alberga cada casa. Como muestra, la singularidad de tres hermanas, que fueron habitantes del bajo, primer y segundo piso de un edificio de la calle de la Reina, una de las vías que discurre paralela al Mediterráneo. Viudas, entre setenta y cinco y noventa años, Antonia, Lola y Pepica heredaron el edificio familiar, tras aguantar en pie los bombardeos de la Guerra Civil y las inundaciones de la riada. Tras una vida poblada de dificultades, se vieron sometidas de nuevo a la inclemencia. Podríamos decir que es mala suerte, pero la posibilidad de conocerlas, escuchando la lucidez de sus opiniones y la firmeza de la voluntad que las impulsaba y mantenía, obliga a expresar un agradecimiento que trasciende lo personal, para convertirse en constatación de lo humano como riqueza dañada a sumar en el inventario de ese expolio, que finalmente no se producirá.



El cuestionamiento de la ciudad y los formatos de lo urbano ha estado permanentemente presente en las intervenciones artísticas de *Art públic / Universitat pública*. En la edición de 2001, como intervención invitada fuera de la convocatoria, participó el grupo ED-2001 del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, tutelados por Pepe Romero y Teresa Cháfer. “Éxodo” fue una instalación realizada por alumnos de primer curso para Cabanyal Portes Obertes. El trabajo propuesto se vehiculaba a través de una técnica específica de talla de un bloque de poliespan de 200 x 50 x 50 cm., con el objetivo de participar en esa experiencia colectiva y social. La instalación mostraba cuerpos humanos desnudos, despojados simbólicamente de sus posesiones, puestos en pie a la intemperie para reclamar la no destrucción del Cabanyal, la conservación de las viviendas y el respeto a la dignidad de las personas.

“La palabra «ciudad», en su origen etimológico latino *civitas*, abarca tanto el concepto originario de «conjunto de ciudadanos» unido al sentido de convivencia civil, como el concepto adquirido por extensión de lugar de residencia de los *cives*. De hecho, en la cultura clásica la *civitas* como cuerpo social es distinta de la *urbs*, palabra con la que se significa la

realidad física de lo construido. En la cultura occidental, la ciudad asume, pues, un doble significado. Asume tanto el sentido de una realidad colectiva que reúne una población en torno a una serie de vínculos constitutivos, como el de comunidad urbana, es decir, como lugar de asentamiento propio de un colectivo entendido como espacio físico, jurídico, económico y social. En definitiva, desde su sentido clásico, la ciudad tal y como hoy la entendemos se ha dado en el distinguir por un lado lo simbólico-constitutivo de la existencia del hombre y, por otro, su materialidad inherente. Lo primero, «la ciudad como *civitas*», atiende a la necesidad de entendimiento. En su naturaleza social cabe disponer en el hombre la elaboración del sentido de su existencia. Lo segundo encuentra su justificación primigenia en la necesidad de supervivencia. El hombre enfrentado a un mundo que se le presentaba como una amenaza tuvo que armarse contra él para poder garantizar su permanencia. Entre este carácter de necesidad de verdad en el habitar y la terrena de cobijo se sitúa la ciudad”⁷⁵.



⁷⁵ TAKKAL, Aixa; RUBIO, Alberto. “179,36 m2 de ciudad”. En *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

La intervención de Aixa Takkal y Alberto Rubio responde, en primer lugar, a las condiciones propias del emplazamiento: la esquina de un recinto cercado de alrededor de 180 m² próximo al cruce entre la calle de Ramón Llull y la Avenida de los Naranjos. 25 planchas de 2500x1250 de hierro pulido recubren las vallas originales, de suerte que significan a la vez que ocultan el recinto otrora invisible. El simple gesto de tapar lo antes visible lo hace aflorar del olvido e incita al momento la pregunta por la cosa. Aquello que constituía un oscuro en la ciudad refleja la lógica hacia lo urbano otro, origen de su exclusión. Ese carácter dual –paradójico– de lo urbano guía la intervención a modo de *leit motiv*, constituyendo el núcleo del aparato crítico que se manifiesta en múltiples vertientes. En definitiva, un intento de estimular la atención del ciudadano hacia la experiencia del lugar más allá del mero transitar ciego del urbanita. Un trocito de 179,36 m² de ciudad. Ni más, ni menos.

A veces hay que ocultar, para despertar el interés a los inaccesible, y otras veces se busca a través de la propuesta inverosímil poner de manifiesto lo evidente. “Nueva construcción en la avenida de los Naranjos: oficinas para el reclutamiento, planificación y viabilidad. Instalaciones dedicadas a la preparación y formación de los futuros colonizadores” es un proyecto de David Murcia y Blanca Murcia con el que se preguntaban “qué podría suponer una ilusión, como empuje objetivo para la intervención, pensamos en lo que haría mover más cantidad de este combustible en el ambiente de la intervención urbana que íbamos a proyectar. Las preocupaciones principales de los estudiantes universitarios y los jóvenes españoles son el trabajo, la vivienda y el dinero, así que decidimos incorporar estos sueños a nuestra investigación. De alguna manera debíamos hacer que nuestro trabajo generase un sueño y un deseo, para después convertir esa ilusión generada en algún tipo de objetivo concreto. Para ello debíamos de generar con nuestra actividad varias preguntas: ¿es esto real?, ¿puede ser esto real? Para concluir con una afirmación condicional: Debería de ser real”⁷⁶.

76 MURCIA, Blanca; MURCIA, David. “Nueva construcción en la avenida de los Naranjos: oficinas para el reclutamiento, planificación y viabilidad. Instalaciones dedicadas a la preparación y formación de los futuros colonizadores”. En *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

A mediados del siglo XIX se produjo la invención de la fotografía, convirtiéndose en una herramienta fundamental en el siglo XX para intentar representar el mundo, estableciendo una distancia con la realidad. Pero ahora debemos hablar de las imágenes como una parte constitutiva de la sociedad en la que vivimos. La fotografía es el medio más apropiado para congelar un instante y poderlo divulgar, aunque con el tiempo y sus diversos usos se ha demostrado que su objetividad era una falacia. Las imágenes tienen la capacidad de enfrentar al espectador con la dureza de algunas realidades, pero también de despertar la duda acerca de su veracidad y de los niveles de manipulación a los que aspira.

Las imágenes se han incorporado intensamente a nuestro paisaje visual, tanto fijas como en movimiento, y en muchos campos de lo cotidiano ya no podemos distinguir la realidad de la representación. Las imágenes han parasitado el mundo y las mentes creando un relato que aspira a modificar la noción de verdad.

Actualmente la imagen juega un papel principal en la narración mundial, superando los obstáculos idiomáticos y territoriales mediante la herramienta tecnológica y los medios digitales de comunicación global. La historia se escribe ahora entre todos, es más participativa aunque no siempre más democrática, las imágenes focalizan ese potencial, solo que la homogeneidad y la desidentidad se convierten en elementos definidores de la nueva iconografía del presente fugaz. A fuerza de saturación, el territorio creado por lo visual se ha transformado en un nuevo “no lugar”.

La Asociación Cultural Bostezo⁷⁷ planteó a ese respecto “S-109 (Lugar pintoresco)”, un proyecto de arte urbano que complementaba el trabajo teórico del número 6 de la *Revista Bostezo* dedicado a la Psicogeografía. Y decían así: “¿Qué sucede si enfrente del parking de la universidad aparece de un día para otro una señal que informa que se trata de un lugar pintoresco? ¿Y enfrente del bar? O la biblioteca... Evidentemente, la visión del lugar varía. La intención no es ya tanto enaltecer estos espacios, como transportarnos a toda una suerte de hipótesis sobre ellos

77 BOSTEZO, Asociación Cultural. “S-109 (Lugar pintoresco)”. En *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.



y sobre quienes los transitan. Detenerse veinte minutos y contemplar qué sucede en estos lugares puede ser tan placentero como lo que pueda experimentar un personaje de Caspar D. Friedrich ante cualquier paisaje aparentemente más abrumador. Solo necesitamos agitar nuestra mirada curiosa, creativa, *romántica*, en definitiva. El fotógrafo, la «versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos» (Susan Sontag), es a quien queremos homenajear. No el fotógrafo que plasma el personaje-monumento y se marcha a su casa satisfecho por su caza. Queremos rendir homenaje a ese fotógrafo y al paseante que deambula *sin más objeto que experimentar el transcurso de la vida moderna*”.

Los situacionistas abogaban por perderse como forma de dejarse sorprender e influir por los distintos acontecimientos surgidos durante sus derivas. Era su forma de analizar el urbanismo y el espacio público de una manera transgresora, explorarlos desde sus lados ocultos, diagonales o aparentemente intrascendentes. La mayoría de las veces sus conclusiones quedaban en las barras de los bares; en las menos,



Nicolás Sánchez Larraín⁷⁸ toma el testigo con “Buenos días, señor Courbet”, se trata del “registro en vídeo de una caminata a la deriva realizada en la ciudad de Valencia en el transcurso de un día. La obra toma su nombre de una pintura de Gustave Courbet donde el artista se pinta a sí mismo como un errante. El audio que acompaña el vídeo es el sonido ambiente, una conversación producto de un encuentro casual y una canción titulada *Nowhere Man*. El recorrido se realiza por terrenos abandonados, periferias, construcciones, áreas suburbanas límites entre la ciudad y el campo. Estos lugares intermedios provocan en aquel que camina un fuerte estado de aprensión, en el doble sentido de sentir miedo y aprehender. Son territorios que, en contraste con su apariencia vacía, están cargados de millones de pequeñas historias privadas, que en su conjunto forman una mayor y pública. Cada vez que salimos a la calle entramos en contacto, dialogamos con estas historias y es nuestro propio recorrido el que las modifica e interpreta. Estas historias (o su

78 SÁNCHEZ LARRAÍN, Nicolás. “Buenos días, señor Courbet”. En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

ausencia) nos hablan de ciudades vacías, de ciudadanos ausentes, de soledad, capitalismo y melancolía”. Este trabajo intenta, desde el arte, generar una reflexión sobre las ciudades que construimos e intentamos habitar. Un acto simple como un camino para liberar sus historias ocultas o negadas puede revelarnos también la necesidad de aproximarnos de manera sensible a otras formas de vivir.

El auge del capitalismo que acompañó al siglo xx y continúa en el presente ha sido objeto de crítica por numerosos artistas, entre los cuales se encuentran el fotógrafo alemán Andreas Gursky, la corporación artística Atelier Van Lieshout o el colectivo español Derivart. De distintos modos y desde diversos ámbitos del mundo del arte, estos y otros artistas han reflexionado sobre aspectos de la sociedad contemporánea como son la globalización, el capitalismo o la especulación inmobiliaria. Gursky nos habla con sus fotografías de la posición del individuo en las redes económicas y culturales del mundo. Por otra parte, el Atelier Van Lieshout insiste en una gestión antiautoritaria contra el monopolio del estado, y en España el colectivo Derivart explora la intersección del arte, las tecnologías y las finanzas.

291

Marla Jacarilla⁷⁹ aporta su análisis sobre la especulación con “(Re) acciones especulativas”. Se trata de una pequeña casa de madera con una ventana a través de la cual podemos ver un pequeño jardín que la rodea, realizado exclusivamente con castillos de naipes. Si seguimos el pequeño sendero que nos acerca a la casa, nos acercamos y atisbamos por la ventana, podemos observar algo: imágenes aceleradas, planos fijos de un edificio en construcción que va creciendo mientras una partida superpuesta de *tetris* va avanzando hasta alcanzar el inevitable *game over*. Una videoinstalación de aspecto aparentemente *naif* que realiza una crítica al sistema capitalista que vende tierras que tal vez ni siquiera sean suyas al mejor postor.

La artista lo explica de este modo: “el término *especulación* (del latín *specular*, *-ari*, «observar», «investigar» o «escudriñar») designa varias

79 JORDÁ JACARILLA, Marcela. “(Re) Acciones especulativas”. En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.



prácticas relativas a la inferencia sin bases empíricas inmediatas. En economía, la especulación es el conjunto de operaciones comerciales o financieras que tienen por objeto la obtención de un beneficio económico basado en las fluctuaciones de los precios. Un especulador no busca disfrutar del bien que compra, sino beneficiarse de las fluctuaciones de su precio. En sentido estricto, toda forma de inversión es especulativa; sin embargo, se suele limitar el término a aquella inversión que no importa ninguna clase de compromiso con la gestión de los bienes en los que se invierte, limitándose al movimiento de capitales. A veces, la compra especulativa de un producto puede provocar que los precios suban por encima de su «valor real», sencillamente porque esta compra está aumentando la demanda del producto de forma artificial. Análogamente, la venta especulativa puede provocar una caída de los precios artificialmente por debajo del «valor real». En algunos casos, los aumentos del precio debido a la compra especulativa causan a su vez una mayor demanda con fines también especulativos: más gente comprará el producto esperando venderlo en poco tiempo y ganar dinero. Esto crea un bucle en que los precios subirán desproporcionadamente por encima del

valor subyacente del artículo. Esto se conoce como burbuja económica. Un período de compra especulativa creciente se ve frecuentemente acompañado por un período de venta especulativa en que los precios caen de forma dramática. En el momento en que el precio del producto ha tocado techo antes de caer estrepitosamente, se dice que la burbuja se ha pinchado”.

En oposición al modo especulativo de interpretar la edificación, encontramos el trabajo de Matías Machado⁸⁰, “Proyecto estudios”. Se trata de un trabajo que representa la planta a escala real de su estudio en Berlín. Forma parte de un proyecto artístico que trata sobre los diferentes espacios arquitectónicos donde reside o ha residido en Europa. Naciendo éste de la necesidad de representar, transformar o conservar de alguna forma el espacio en donde ha habitado o habito. “En efecto, mi estudio trata sobre la re-presentación de los diferentes espacios físicos en donde desarrollo mi vida y trabajo. Tomando, o mejor dicho, siendo conciente de la auto-referencialidad en la que se desarrolla esta investigación. A partir de los relevamientos que hago de estos espacios, ya sea en planos, medidas, fotografías, maquetas, vídeos, a modo de registro, reflexiono sobre diferentes conceptos que pueden llegar a influir o confluir en la idea de la representación. Estos conceptos pueden ser, entre otros, la movilidad del sujeto productor, lo nómada de la producción, cómo arribar una forma desde lo pragmático, cómo ésta forma, que en un principio era un espacio físico vacío, luego se transforma en un referente físico, o lo «frágil» que puede llegar a ser a nivel materialista representar en un estado nómada, por ejemplo”.

Matías Machado, de múltiples maneras, desarrolla a través de su práctica artística una exaltación de su entorno de trabajo como herramienta a partir de la que denominar y medir su realidad, mediante su intervención y la representación a escala de su arquitectura. Su voluntad de incidir en mostrar al público un espacio carente de lujo y ornamento, un lugar corriente, para convertirlo en eje de su obra, aporta elementos que quieren poner en cuestión los formatos espectaculares de la arquitectura

80 MACHADO, Matías. “Proyecto estudios”. En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.



y la continuada insistencia programática del poder en convertir cualquier circunstancia en un “evento”, revelando que para quienes han sido inoculados con el virus del maximalismo lo sencillo, lo natural, carece ya de interés. Necesitan recrear la historia mientras viven sometidos a una cadena incesante de emociones que les certifique que su vida es algo extraordinario, con acontecimientos dignos de ser contados. Las instancias que organizan y diseñan las estrategias de control de las masas han comprendido que, en lugar de las cadenas de montaje, éstas deben compartir engranajes narrativos. Mejor que la disciplina, compartir supuestamente una historia colectiva que los convierte en funcionarios voluntarios de la globalización. La potencia a menudo incomprendida del neocapitalismo –y su violencia simbólica- ya no reside, como era el caso desde la revolución industrial, sólo en la sincronización del capital y del trabajo: consiste en crear ficciones movilizadoras⁸¹, en comprometer a todos los “socios” o “partes implicadas” en unos guiones premeditados que den satisfacción a los objetivos perseguidos.

81 SALMON, Christian. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Península, Barcelona, 2008.

Con la misma determinación que se estimula la creación de citas sociales que contribuyen a confeccionar el relato de la ficción con la que se quiere maquillar la realidad, se implanta un modelo de “globalización de la nada”⁸² que hace proliferar espacios lúdicos que son en realidad no-lugares, artículos de consumo convertidos en no-cosas, trabajadores transformados en no-personas que ofrecen no-servicios para dar vida al guión.

Con ese panorama, intervenciones como la realizada con spray por Machado sobre la explanada de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia adquiere la potencia romántica del enfrentamiento de David contra Goliat. La sencillez y ligereza del trazo de la planta de su estudio de trabajo en Berlín sobre los adoquines de un espacio urbanística y arquitectónicamente concebido como puro reclamo publicitario, representante de la arquitectura del personalismo insolidario, desmonta, con una sola acción, todo el artificio creado por toneladas de vidrio y hormigón. La arquitectura, comprendida como medida de dimensión social, para ser servicial, debe traducir la experimentación en modelos para la gran masa de arquitectura corriente⁸³, que es lo que, finalmente, constituye la imagen representativa de los paisajes urbanos.

Charlotte Lanselle⁸⁴ aboga por la utopía, tomando como referencia las ciudades invisibles de Italo Calvino desarrolla una asombrosa narración que resuelve aplicando tiradores a las tapas de alcantarilla del *Campus dels Tarongers*. Lo enfoca de este modo: “en una de las alcantarillas encontré este mapa y un mensaje de Sir Thomas More. El mensaje decía: «Utopía es una isla situada a unas quince millas de las costas de Sudamérica, antaño llamada Abraxa. [...] Debe su actual nombre a Utopo, uno de sus primeros gobernantes. En la parte más ancha mide trescientos kilómetros de lado a lado. Los extremos de la isla se estrechan y luego se curvan hasta formar casi un círculo, dándole el aspecto de una

82 RITZER, George. *La globalización de la nada*. Popular, Madrid, 2006.

83 BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa, Barcelona, 2004.

84 LANSELLE, Charlotte. “Las ciudades invisibles”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.



media luna cuyas puntas están separadas por un estrecho de dieciséis kilómetros de ancho. [...] Todo el interior de la isla es un inmenso puerto natural, un mar interior que facilita el transporte dentro del país. El canal de ingreso es sumamente peligroso, pues hay muchos arrecifes y bancos de arena ocultos bajo el nivel de las aguas. [...] Existen cincuenta y cuatro grandes ciudades, todas construidas según el mismo plano. La capital, Amaurota, esta situada en el centro de la isla. Está construida en la suave pendiente de una colina sobre el río Androdo . La rodea una alta muralla defendida por torres y fortalezas. [...] La gente es amable y hospitalaria y reciben con los brazos abiertos a los escasos viajeros que se acercan a sus orillas. [...] Se advierte al viajero que los utopianos censuran todo tipo de afeites. Se aconseja llevar ropas sencillas y tener en mente el caso de los diplomáticos de Anemolios. La vestimenta utopiana es simple: monos sueltos de cuero para trabajar y en las apariciones en público. En Utopía la moda es un concepto desconocido».

Mi viaje duró un año utopiano. Realmente, en tiempo humano, solamente duró unos pocos minutos...”



Otra medida de tiempo es la que aplican en sus proyectos María Jesús González y Patricia Gómez⁸⁵, con “Lo que queda” abordaron un método de trabajo que busca generar un registro físico de los procesos de ruina contemporánea que se derivan del afán de progreso incesante que marcó con especial avidez aquellos años de desarrollismo urbanístico. Una práctica artística que con los años se ha posicionado en un buen nivel en la escena artística. “¿Qué hacer con la evidencia del tiempo que ha pasado? ¿Esperar a que se desvanezca por completo o es necesario conservarlo? ¿Podemos esperar que nos aporte algo, algún conocimiento, alguna emoción, algún sentimiento? ¿Está muerto, sirve para algo? ¿Qué hacer ante la inminencia de la desaparición? Hoy en día, la experiencia del tiempo y del descubrimiento de los lugares en los que ha quedado condensado (las ruinas) se ha convertido en algo cada vez más raro y difícil. Como parte del ciclo de la eterna renovación, vemos

85 GONZÁLEZ, María Jesús; GÓMEZ, Patricia. “Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado)”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

nuestro entorno transformarse y desaparecer, sin dejar rastro, los espacios capaces de ofrecer el espectáculo del tiempo y de su transitoriedad. Las casas abandonadas y deshabitadas se presentan ante nosotros como las ruinas del mundo contemporáneo, como los únicos testimonios que nos ponen al alcance el encuentro con la evidencia del paso del tiempo que hace posible el simple trabajo de la memoria”.

El desarrollo logístico de la abundancia, ese juego de espejos que hace multiplicarse hasta el infinito la sensación de variedad y necesidad de bienes y servicios concebidos para el consumo masivo, supone inevitablemente la producción acelerada de desechos y residuos. Los extrarradios de las ciudades tienen en común la repetición de escenas de acumulación incontrolada de basuras y dispersión de enseres domésticos abandonados, como signo visible de una globalización que afecta por igual a la esforzada imagen turística de progreso y opulencia que persiguen las ciudades y a la trastienda de ruina que se obvia en sus márgenes. La localización de “no lugares” se extiende ya no sólo a los espacios creados para el consumo, el tránsito y la representación publicitaria, sino también a los entornos que rodean los núcleos de población, donde conviven desguaces, vertederos, cementerios... resultando espacios de identidad intercambiable entre cualquier ciudad. La ruina como sinónimo de muerte, alejada en lo posible de la agitada cotidianidad que se desarrolla en las urbes, es el eje del trabajo presentado por David Ferrando Giraut. Variedad de soportes para abordar el paralelismo de la muerte en vida, esa existencia que parece encontrar su sentido y justificación en la capacidad misma de consumo de los individuos que están a su vez siendo consumidos. En las imágenes de las vallas publicitarias pasan a contener lápidas y nichos, desvelando al espectador el efecto de desaparición personal implícito en el persistente mantra publicitario que adoctrina a nuestra sociedad en los buenos modos de existencia ¿feliz? Estos elementos publicitarios pueden anunciar un centro comercial mientras se amontonan colchones y escombros a sus pies, sin importar. Hemos aprendido tan bien la lección que como consumidores en potencia sabemos discriminar la información visual inconveniente de nuestro entorno, para recibir la excitante y colorista orden de compra contenida en la publicidad sin reparar en el caos ni cuestionar sus causas. La naturaleza, a su vez, se entremezcla y convive con los desechos componiendo una nueva forma de ruina en la que se

generan estratos casi arqueológicos, válidos sin duda para atestiguar la evolución tecnológica aplicada al ámbito doméstico, en base a la diversidad de aparatos en estado de abandono. Marc Augé lo expresa así en *El tiempo en ruinas*: “La ruina, en efecto, es el tiempo que escapa a la historia: un paisaje, una mezcla de naturaleza y de cultura que se pierde en el pasado y surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado, al menos, que el sentimiento del tiempo que pasa y que, al mismo tiempo, dura”.



Actualmente, sigue habiendo en la conciencia colectiva una tendencia a percibir las zonas de extrarradio como lugares inhóspitos e inseguros que es mejor no visitar en la medida de lo posible. Esto continúa sucediendo a pesar de que las circunstancias han cambiado, de que los espacios entre ciudades, ahora atravesados y “civilizados” por tupidas redes de carreteras, tienen menos de salvaje (aparentemente) que en la antigüedad, de que la “amenaza bárbara” (en sentido literal) ha desaparecido, y de que los intentos urbanísticos para cambiar esta realidad han sido frecuentes. En el siguiente fragmento de texto podemos rastrear algunas de las razones -quizás las más evidentes, pero no las únicas- de esta percepción de la periferia:

“Las periferias urbanas han ganado difícilmente su derecho a ser ciudad y a ser consideradas como parte de la ciudad y, aún así, como parte sufrida y pobre de lo urbano. Las periferias han sido lugar de crecimiento y expansión de la ciudad moderna y en este sentido han protagonizado experiencias renovadoras y brillantes, pero al mismo tiempo han servido de gueto para la segregación social, lugar de marginación y de infravivienda, emplazamiento para toda actividad no deseada, confusa o degradadora, vertedero de residuos, espacio siempre mal atendido y precariamente urbanizado, lugar de carencias, de falta de servicios, equipos o transportes. Los impresionantes crecimientos suburbanos que habían generado las grandes ciudades industriales a principio de siglo, ponían en evidencia este carácter marginal de lo periférico, carente de toda actitud formalizadora o preocupación paisajista.”⁸⁶

Esta manera de percibir el extrarradio es la causante de que estas áreas sean evitadas por el grueso de la población, que las utiliza únicamente como zona de tránsito en su desplazamiento a otras ciudades, y casi nunca como zonas de asentamiento (exceptuando, como remarca el texto, asentamiento de grupos marginales o de edificaciones o espacios de otro tipo destinados a la realización de actividades que por su carácter molesto, contaminante o clandestino no tienen cabida en el interior de la ciudad).

“Debido a su condición limítrofe, la fisonomía de la periferia urbana, compuesta por los últimos retazos de la ciudad (nudos de carreteras, talleres y naves industriales, últimos bloques de viviendas), en un entorno de veredas y descampados que aún se percibe “natural” (a pesar de su evidente degradación producida por la cercanía del tráfico y la industria), salpicados de elementos que remiten directamente a aquel carácter nómada (chabolas, asentamientos de índole provisional), tiende a producir cierta confusión acerca de la actitud que debemos tomar con respecto al entorno: parece claro que las normas que en el centro de la ciudad se preocupan por mantener el orden y la limpieza se han relajado, aparentemente, hasta casi desaparecer; la cualidad “civilizada” de lo urbano se diluye aquí. Pero tampoco nos encontramos en un espacio lo

86 ARIAS SIERRA, P. *Periferias y nueva ciudad. El problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003. Pág. 13.

suficientemente natural como para sentir lo que normalmente se entiende por “contacto con la naturaleza”, experiencia que generalmente nos produce una sensación edificante y nos hace adoptar una disposición de respeto por el entorno”⁸⁷.

Este estatus de “tierra de nadie” ocasiona, por un lado, que la estancia en el extrarradio se traduzca en una sensación de desubicación e inseguridad, que resulta evidente cuando prescindimos del coche u otro medio de transporte para deambular a pie por estas zonas: comprobaremos así que el entorno se muestra amenazante, en cierto modo más *salvaje* que el paraje natural más agreste. Por otra parte, este carácter indeterminado ocasiona una actitud de descuido y falta de respeto hacia este tipo de lugares. Esto se relaciona con el hecho de que la periferia actúe como válvula de escape o “trastienda” de la ciudad, mecanismo que tiene su materialización más evidente en la cantidad de residuos que, originados de la vida de la urbe, se agolpan a ritmo vertiginoso en el extrarradio. El paisaje producido por esta acumulación de residuos, una de las caras ocultas de la sociedad de consumo, se presenta como síntoma evidente de lo irracional de un modo de vida que se promociona a sí mismo como el más civilizado y racional.

301



Un signo jocoso de la irracionalidad de lo urbano lo aporta Karmelo Bermejo⁸⁸ con “Tipologías de trampas de pasos de cebra”. Según sus

87 FERRANDO GIRAUT, David. “Puntos de interés arqueológico para futuros olvidados”. En: *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2007.

88 BERMEJO, Karmelo. “Tipologías de trampas de pasos de cebra”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

propias palabras: “fabrico piezas que demuestran la posibilidad de una posibilidad y que son documentadas en estos términos, en calidad de documentos probatorios. Se establece como denominador común a todas ellas la parasitación de formas y de comportamientos a los que se sustrae o se añade una cantidad mínima de algún factor antagónico para después ser devueltos a su contexto original. El paso de cebra, un dispositivo destinado a preservar la seguridad del viandante, se transforma en este caso en una trampa mortal de manera que el peatón queda aislado en mitad de la carretera impidiendo su regreso a la calzada de manera segura, condenándole a un recorrido en forma de bucle que no lleva a ninguna parte. El conductor ve impedido su recorrido por la presencia interminable del usuario peatón”. Una pieza que consiste igualmente en una manera de abordar los límites entre lo útil y lo inútil, entre lo funcional y lo estético, entre arte, arquitectura y diseño.



Con esa misma pretensión de ampliar el diálogo en torno al estado actual del arte público en el contexto urbano, Xavi Muñoz⁸⁹ con “Públic art” abre

89 MUÑOZ, Xavi. “Públic art”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

un diálogo en torno a la escultura, que representa unos determinados archivos de memoria informática que nos remiten al título de la pieza y a la reflexión a la cual invita: una misión nueva para el arte público. Se trata de dos piezas independientes, dos grandes “pedestales” vacíos, que representan a escala bidimensional los archivos PUBLIC y ART respectivamente, traspasando las unidades píxel a teselas de mosaico vítreo. La escala tridimensional está obtenida por alturas diferentes de las dos grandes teclas, las cuales están “desactivadas”. En palabras del artista, la pieza “hace referencia a la desaparición de muchos de los antiguos valores y recursos –entre otros el emblemático pedestal”- para dar paso a nuevos conceptos de escultura y generar la idea de un arte más específico en los espacios públicos. De esta manera reivindica la disolución de los límites de la obra artística en dicho espacio, superando así el tradicional sistema social de dominación en cuanto a dispersión de arte público se refiere, evitando así las consecuentes miserias ideológicas y estéticas de la clase política municipal, la cual se encarga en muchas ocasiones de “decorar” espacios residuales en la ciudad”.

Esta instalación pretende evitar la indiferencia ciudadana a través de cierto compromiso del arte público con la ciudad, redescubriendo el sentido que tienen los elementos que la conforman y que configuran su carácter determinado, dirigiéndose al mismo tiempo a las necesidades habituales de los ciudadanos, los cuales pasarán a ser futuros espectadores / usuarios de obras de arte público –activando con su presencia la posibilidad de que la obra exista-, buscando la recuperación del significado de “lugar” y la valoración del espacio urbano en el que los ciudadanos puedan reconocerse como pertenecientes al mismo.

Una visión de conjunto de algunos de estos trabajos da como resultado una disparidad de temas y maneras marcadamente diferentes, que invita a una reflexión. Podríamos ponerlo en relación al éxito del hábitat botanizado: en el tiempo precedente se impuso el desarrollo de los valores alrededor de la funcionalidad y la racionalidad pura, como sucedió con la fotografía como técnica útil para la documentación. Posteriormente, el confort hipermoderno se valora porque transmite valores sensibles y táctiles, un bienestar holístico, sensitivo y estético. El jardín doméstico ya no tiene por función alimentar a las familias humildes, se ha transformado en jardín hedonista, en espacio estético

que aporta los placeres sensoriales de ver, oler y tocar. Se ha pasado del “cuerpo utensilio”, que define Lipovetsky, hacia el que se dirigía el confort moderno, al cuerpo de emociones, de placeres estéticos y sensitivos. Algo similar se aprecia en la evolución de los trabajos artísticos en el espacio público, donde se ha pasado de la representación figurativa, realista y de exaltación costumbrista y de personajes, para abordar trabajos que redundan en aspectos del desgarramiento humano cotidiano, escenificado en el entorno urbano.

3.5 La amenaza de los cuerpos crudos

La socialización es el proceso, según el cual, los individuos aprenden e interiorizan los valores y normas de la cultura que les ha tocado vivir, convirtiéndose, idealmente, en personas socialmente competentes. Ese es un proceso continuo que sólo termina con la muerte de un individuo, ya que a lo largo de sus vidas las personas van desempeñando nuevos roles o papeles que tienen que aprender. Entre los agentes de socialización, entendiéndose por ellos las agencias formales e informales que colaboran en el proceso, ocupan un lugar destacado la familia, la escuela, los grupos de iguales y los medios de comunicación. Aunque es apropiado establecer una diferencia entre ser miembro de la comunidad política y ser miembro de la sociedad.

El auge imparable del individualismo implica reconocer formas de control social muy diferentes de las que aparecían en una situación en la que predominaba la conciencia colectiva. Tal y como lo expresan Jean Remy y Liliana Voyé en su ensayo⁹⁰, en una sociedad de masas la suma

90 REMY, Jean; VOYÉ, Liliana. *La ciudad. ¿Hacia una nueva definición?* Basaría, Vitoria-Gasteiz, 2006.

de sujetos “activos” induce a la formación de procesos colectivos de retroacción relacionados sobre todo con opciones similares, asociando el proceso de individualismo a la banalización y a la homogeneización. La multiplicación de escenas en las que se desarrolla el continuo de lo cotidiano provoca, en correspondencia, la proliferación de bastidores en la vida social, formulando en la conciencia del individuo un esquema representacional de sí mismo compuesto por una diversidad de áreas de interacción en las que se suceden roles de carácter aislado que inevitablemente lo descontextualizan. Desde esa primacía de la conciencia individual fragmentada, la observación y relación con el entorno deja de estar sujeta a un único tipo de funciones o modos de vida derivados de la profesión u origen, dando visibilidad al valor del signo, permitiendo al individuo convertirse en sujeto de elección al no encontrarse condicionado por la conciencia de grupo, caracterizándose a voluntad. Esa salida del anonimato de lo colectivo, practicada por el sujeto mediante la construcción de su identidad, hace en realidad que se desdibujen sus perfiles al verse solapados por filtros que lo estereotipan.

La ONU⁹¹ planteó en el año 2000 la necesidad de combatir los desastres del mundo enunciando 8 objetivos de desarrollo para el Milenio, poniéndose como meta para lograr resultados el año 2015. La propia organización siempre ha reconocido el retraso que se cernía sobre el plan de trabajo establecido y la dificultad de cumplir con las previsiones. El ejercicio de la doble moral hace que los mismos estados que han contribuido a determinar una política de “tierra quemada” a favor de sus intereses, sin considerar las consecuencias humanas, ambientales y culturales, sean los que pretendan expiar sus culpas representando la figura del “donante”. Bien está que contribuyan económicamente a paliar los efectos de su codicia, pero mejor estaría si reconsideraran y modificaran los medios de explotación que emplean, para de verdad transformar la realidad del planeta. Tres cuartas partes del mismo agoniza claramente, pero en el mundo desarrollado, en la zona de privilegio, han estallado ya las alarmas que evidencian el fin de una era. La angustia humana, retransmitida por televisión durante años, provenía de lugares que nos resultaban lejanos pero, en una magnitud infinitamente menor, se ha trasladado ahora a nuestro propio escenario, para que entendamos

91 <http://www.un.org/spanish/millenniumgoals/>

un poco mejor su significado. Lo que no fuimos capaces de aprender desde el sentido común y la inteligencia, habremos de interiorizarlo ahora, todos, mediante algunas dosis de sufrimiento.

Una ética global o planetaria no es partidista, no sirve a un solo país o cultura sobre las demás. El principio básico es tratar a los demás (a todos los demás) como esperamos que los demás nos traten a nosotros. Ésta es una “regla de oro” universal que se expresa en todas las religiones de la humanidad. En el Cristianismo fue pronunciada así por Jesús: “Haz a los demás lo que te gustaría que ellos te hicieran a ti” (Mateo 7:12). En el Judaísmo, la regla de oro se consigna en el Talmud: “Si hay algo que odias, no se lo hagas a tu prójimo” (Hillel, Talmud, Shabbath 31a). Y en el Islam se presenta en el principio de Mahoma: “Ninguno de vosotros tendrá verdadera fe hasta que deseéis para los demás lo que deseáis para vosotros mismos” (El profeta Mahoma, Hadith). El Hinduismo dice: “Ésta es la suma de todas las obligaciones: no hagas a otros lo que a ti te causa dolor” (Mahabharata 5:1517). Buda aconsejó: “No trates a los demás de forma que consideres hiriente para ti” (El Buda, Udana-Varga 5.18). Y Confucio dijo: “No hagas a los demás lo que no quisieras hacerte a ti mismo” (Confucio, Analectas 15.23).

307

Tradicionalmente, “los demás” se han considerado el prójimo, los amigos y los miembros de la comunidad local. Ése era el radio dentro del cual las personas interactuaban. Actualmente, el radio de interacción humana es global: lo que hace cualquiera de nosotros afecta a todos los demás. También nuestra ética debe ampliarse⁹². Sin embargo, de acuerdo con diversas opiniones de periodistas y teóricos, los tiempos posmodernos conllevan la “emancipación” de las normas morales, el desapego del deber y el descrédito de la responsabilidad moral⁹³. El yo moral es la víctima de la tecnología más evidente y notoria, ya que no puede sobrevivir a la fragmentación. En un mundo mapeado por necesidades, en el que abundan los obstáculos para su gratificación acelerada, aún queda mucho espacio para el *homo ludens*, *homo oeconomicus* y *homo sentimentalis*; para el jugador, el emprendedor o el hedonista, pero no

92 LASLO, Ervin. *Tú puedes cambiar el mundo. Manual del ciudadano global para lograr un planeta sostenible y sin violencia*. Nowtilus, Madrid, 2004.

93 BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Siglo XXI, Madrid, 2005.

para el sujeto moral. En el universo de la tecnología, el yo moral, dados su negligencia de cálculo racional, desprecio por usos prácticos e indiferencia frente al placer, se siente y es un extraño no deseado.

El sujeto no enfrenta nunca la totalidad, ya sea del mundo o de otro ser humano. La vida se convierte en una secuencia de enfoques múltiples y diversos, cada uno parcial y, por ende, al igual que las técnicas, con derecho de reclamar inocencia moral. La fragmentación del sujeto y del mundo se atraen y refuerzan mutuamente. El sujeto nunca actúa como una “persona total”, tan sólo actúa como un portador momentáneo de uno de los varios “problemas” que marcan su vida; tampoco actúa sobre el Otro como persona, ni sobre el mundo como totalidad. Esta despersonalización de la responsabilidad sobre las acciones y omisiones individuales, comunitarias, nacionales y transnacionales es, en buena medida, el fundamento de la quiebra moral que rige nuestro tiempo y que tan buen acomodo ha encontrado entre los gobernantes de todo signo. Porque, si bien es cierto que cada individuo es responsable de sus propias decisiones y conductas, quienes han accedido voluntaria y democráticamente a representar la voluntad de millones de personas al frente de los estados, están más obligados si cabe a desarrollar políticas de respeto en cuanto a los efectos de sus decisiones y de ponderación en lo concerniente a los intereses que representan. Es obligado pedir responsabilidad a cada individuo, pero es ineludible exigir a los líderes políticos y económicos una reflexión acerca de la catastrófica “hoja de ruta” que han aplicado durante las últimas décadas.

La publicación en 1999 de *El género en disputa*, de Judith Butler⁹⁴ supuso un antes y un después en el panorama de los estudios de género y en el desarrollo de la teoría feminista actual, evidenciando el espectro normativo heterosexual que en buena medida la ceñía hasta entonces. Partiendo de la defensa de la diversidad sexual, este trabajo, junto a *Cuerpos que importan*, se convirtió en uno de los pilares sobre el que se desarrolló la llamada teoría *queer*. Partiendo del propósito de criticar el supuesto heterosexual dominante en la teoría literaria feminista, rebatiendo aquellos puntos de vista que se restringían a las nociones generalmente

94 BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007.

aceptadas de lo masculino y lo femenino, por considerarlos excluyentes y desencadenantes de posiciones homofóbicas, creadoras nuevamente de jerarquías donde el género continuaba siendo interpretado de un modo eternamente binario.

Para Butler el sexo, la sexualidad y el género no son algo natural sino fruto de una determinada construcción social afianzada en la costumbre imperativa, por lo que la clasificación de los individuos en las categorías universales de “hombre”, “mujer”, “homosexual” o “heterosexual” daría como resultado la creencia de que todas las opciones sexuales serían, por tanto, igual de “anómalas”. La autora se encomienda la necesidad de reformular el postestructuralismo desde la perspectiva feminista, partiendo de la base de que las facultades intelectuales y espirituales del ser humano son, además de las condiciones biológicas, el resultado de los abundantes procesos de socialización que dan forma a la identidad del yo, del mundo y de las estructuras mentales que convierten a cada individuo en lo que es. Considerados como productos histórico-sociales, los individuos son estudiados en su rol de varón o mujer así como en la concepción que tienen de su propia identidad masculina y femenina, siendo Judith Butler la primera teórica *queer* en abordar la separación entre género y sexo. Desde la premisa de que la noción estable de género ya no es un punto fundamental de la teoría feminista, se ve fomentada una nueva política feminista que impugna las reificaciones mismas de género e identidad, logrando con ello considerar que la construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de un fin político. Esto conduce a cuestionar a las “mujeres” como sujeto del feminismo y, por tanto, la identidad del sujeto feminista no debería ser el fundamento de la política feminista, con lo que se pondrían en cuestión las bases estancas del feminismo preexistente de corte binario. En ese sentido, Simone de Beauvoir señaló que el cuerpo de las mujeres debía ser la situación y el instrumento de la libertad de las mujeres, no una esencia definidora y limitante, si bien el cuerpo de las mujeres está marcado dentro del discurso masculinista, en éste el cuerpo masculino representa la fusión con lo universal y permanece sin marca mientras que lo femenino queda diferenciado, fuera de las normas universalizadoras de la calidad de persona, en una encarnación negada y menospreciada. Tampoco es posible restar valor a los significados del lenguaje, a la representación de poder que denota y las estrategias de

desplazamiento que oculta, pues detrás de toda acción hay un hacedor o actuante consciente, en este caso, del poder que el lenguaje tiene para subordinar y excluir a las mujeres. Tras esta certeza surge a la vez la duda de si el mejor modo de influir socialmente a través del lenguaje es introducir permanentemente la “cuña” masculina y femenina de cualquier término que se emplee en la comunicación pública, al modo “ministerial”, o si esa es una estrategia que devuelve amargos frutos e influye en negativo desplegando alrededor de sí una escena de impropia comicidad, acabando por reafirmar el fallogocentrismo. El lenguaje no es un medio o instrumento exterior en que pueda verterse un “yo” y del cual pueda entresacarse un reflejo de ese “yo”.

Butler opina que no es necesario que haya un agente detrás de la acción, sino que el agente se construye de manera variable en la acción y a través de ella, interesándose en la construcción discursivamente variable de cada uno en el otro y a través de él. La autora analiza, contrasta y critica aspectos contenidos en las teorías elaboradas por autores como Lacan, Riviere, Freud, Beauvoir, Foucault, Julia Kristeva, Monique Wittig, Irigaray, Lévi-Strauss o Derrida, como desarrollo de su intento por señalar que las categorías de identidad, generalmente consideradas como fundacionales para la política feminista, entendidas en términos de necesidad para movilizar el feminismo como una política de identidad, funcionan simultáneamente para limitar y constreñir aquellas posibilidades que la propia acción del feminismo debiera abrir. Mientras que la concepción de la identidad como un “efecto”, algo producido o generado, ofrece la posibilidad de desarrollar una capacidad de acción a los agentes implicados, éstos quedarían limitados bajo la acepción precedente del carácter “construido” de la identidad.

Algunos trabajos de arte en el espacio público han centrado su atención en analizar las erosiones que soporta el individuo en proporcional correspondencia a las características diferenciales que le definen. Nunca fueron buenos tiempos para los “distintos”, tampoco ahora. Si bien la democracia es un sistema político con base constitucional, garante de derechos fundamentales y libertades públicas, no es, con todo, coraza suficiente para preservar la integridad emocional –a veces tampoco la integridad física- de quienes culturalmente son acreedores de cierto rechazo social. En la escena del mundo globalizado se representa la farsa

de la diversidad como parte del sistema de consumo de masas, pero es la estandarización la seña que define la identidad de los sujetos de esta época. Sea cual sea su opción, su estética o su *modus vivendi*, la homogeneidad es la fuerza centrífuga de una sociedad que cobra un caro impuesto de disidencia.



Poniendo en cuestión el simplismo de la representación de las identidades de género, Mónica Cabo Álvarez⁹⁵ plantea con “Basura y género” una reinterpretación de la señalética utilizada en los servicios públicos, mediante adhesivos colocados en la puerta de los aseos públicos del

95 CABO ÁLVAREZ, Mónica. “Basura y género. Reinterpretación de la señalética utilizada en los servicios públicos”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

Campus dels Tarongers. La artista lo aborda de este modo: “utilizo el espacio público como soporte, porque nuestro género es algo que debe ser constantemente reafirmado, expuesto, exteriorizado y mostrado públicamente mediante la repetición de ciertas actuaciones concretas de acuerdo a las normas culturales que definen lo que es femenino o masculino. Para ello parto de tres conceptos claves en mi proyecto: prótesis, multiplicidad y desidentificación. Juego con aquellos iconos con los que nos identificamos y creo imágenes a medio camino entre lo uno y lo otro. Me interesa trabajar en ese límite de diferencia”.

La publicidad ha sacado un permanente provecho a la imagen de la mujer mediante la objetualización de su cuerpo como reclamo para la venta de una gran variedad de productos, pero también ha incidido en remarcar el desempeño de actividades mediante roles asignados por cuestión de género. José Zambrano⁹⁶ lleva a cabo una irónica campaña de publicidad para promocionar un producto, inspirado en un conocido detergente, para dar la vuelta a ese resorte ideologizado de comunicación. “Varón Express. El detergente para hombres de hoy”, es el producto en cuestión. El artista no sólo pretende construir y hacer visible una imagen del hombre doméstico, sino que pretende potenciar entre los varones la realización de acciones cotidianas rutinarias como limpiar los cristales, hacer la comida o planchar la ropa. Tiene el objetivo de construir nuevos modelos de masculinidad, que estén basados en la libertad y en la igualdad entre sexos. Potenciar una concienciación y evolución social de las representaciones de lo masculino-femenino en lo doméstico. Desarticular el trío mujer, madre y hogar como representación retrógrada de la mujer, visión que en la actualidad perdura. Para Zambrano, “los medios de comunicación son los vehículos más efectivos para la difusión de un producto, una idea o un concepto. No existe prácticamente nadie que no esté expuesto al influjo de estos medios. La televisión, la radio y la prensa están dotadas de una gran responsabilidad en la construcción de nuestra identidad sexual. Esto se debe a la gran difusión que ejercen sobre las masas, tanto es así que han contribuido a exhibir el ámbito doméstico como el hábitat natural de la mujer, lo cual hacen la inmensa mayoría de

96 ZAMBRANO, José. “Varón Express. El detergente para hombres de hoy”. En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.



los anuncios de productos del hogar. Actualmente existe un gran número de hombres que aceptan y apoyan los movimientos feministas. Otros muchos, estando a favor o en contra, han percibido que el mundo está cambiando. Algunos de ellos defienden el patriarcado con argumentos

absolutamente ridículos, otros llenos de dudas y temores siguen el camino sin pronunciarse y, por último, existen aquellos que entienden que los estereotipos actuales deben de desaparecer y defienden la igualdad y el poder entre géneros. El cambio hacia la igualdad es fundamental para acabar con los espacios masculinos y femeninos y con los desequilibrios entre los géneros en el día a día. Se hace necesario un cuestionamiento profundo que lleve a una transformación del espacio social y al mismo tiempo una inserción del hombre en el espacio doméstico”.

Jugando a tensionar los roles establecidos, María Alonso Borso lleva a cabo una performance colectiva y participativa denominada “Milonga (post)”. Tomando como herramienta de trabajo una clase de tango, se aborda la producción del género que tiene lugar paso a paso, en todas las clases de baile de salón, mientras dos personajes aprenden a bailar,



con la tradicional separación del rol del hombre y la mujer. La artista indica que “en el caso del tango, todo esto se percibe aun con mayor claridad, pues el tipo de tango más “aprendido” exagera hasta el límite las apariencias y actitudes “femeninas” de la “mujer” y “masculinas” del “hombre”. Por ejemplo, el hombre “manda” y la mujer “lo sigue”, la mujer “espera” a que el hombre le “marque”, etc. Todo esto se verbaliza durante la lección de tango, a modo de instrucciones de los profesores, o “enseñanzas” en voz alta para los y las participantes. Podríamos deducir que el objetivo de aprender a bailar tango, es poder producir con “naturalidad” un espectáculo altamente estilizado de los rituales de seducción y relación entre dos sujetos claramente heterosexuales.

Con “Milonga (post)” la artista propone realizar en el espacio público de la Universitat de València una lección de tango en la que los papeles tradicionalmente asignados a ambos sexos no se consideren la base que estructura el acto de bailar. Al principio de la Milonga, la identificación de las personas en dos grupos diferenciados no se hace dependiendo de su sexo biológico, sino de otra decisión aleatoria (como es la elección de una camiseta de un determinado color). Las parejas de baile pueden estar formadas por personas de cualquier sexo biológico indistintamente. Se enseñará a las y los ejecutantes del baile, un tipo de “postura” igualitaria, no marcada por si los y las que bailan son hombre-hombre, mujer-hombre, mujer-mujer, etc. “Las instrucciones recibidas por ambos grupos de participantes, se darán exentas de estereotipos con respecto a dos géneros diferenciados: en estas “enseñanzas” no habrá ningún grupo que “domine” al otro, ni tenga que “pensar” en el paso o “la figura” que ambas personas deben realizar como una sola. Resumiendo, durante un día, y por un momento, se ejecutará un acto colectivo exento del “género” como lo conocemos, con el propósito de hacer visible la “naturaleza” aprendida y culturalmente construida de las convenciones sobre el género en la sociedad en que vivimos”.

En ocasiones, con demasiada frecuencia según informan los medios de comunicación, se produce una exacerbación en los roles que lleva a una de las partes a sentir que su pareja le pertenece. Lamentablemente los rastros de machismo y actitud dominante del hombre sobre la mujer siguen costando vidas. Pero antes de llegar a ese extremo es corriente que se desarrolle un *via crucis* que pasa por los abusos y los malos



tratos físicos y psíquicos. En 2004 Nacho Romero y Almudena Pereira⁹⁷ llevaron a cabo el proyecto “Mujeres de hoy. Impact cover”, para poner de manifiesto algunos rasgos de la hipocresía que todavía existe sobre estos temas. El proyecto consiste en promocionar un eficaz maquillaje que oculte los moratones faciales de mujeres que han sido víctimas de malos tratos, en alusión a las políticas cosméticas desarrolladas para abordar esta dura problemática que inevitablemente ha de encontrar en la educación y en la reeducación una clave importante como estrategia de prevención. Este es el enfoque de sus autores: “la publicidad llega hasta el punto de normalizar los problemas para crear nuevas necesidades y con ello beneficiarse económicamente. Dentro del ámbito televisivo, existe un programa de gran difusión marcado por una, ya un poco caduca, estrategia de venta: los teletiendas, cuyo éxito se basó en el slogan: Con una llamada podrás obtener el objeto de deseo que estabas esperando, el que por fin cubrirá tus necesidades. Es la apropiación de estos espacios la que nos dará la motivación para tratar un tema tan actual como el de los malos tratos. Y es su tergiversación la que nos

97 PEREIRA, Almudena; ROMERO, Nacho. “Mujeres de hoy. Impact cover”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

mostrará este periodo de normalización publicitaria del que estamos hablando... Mediante la apropiación de los lenguajes publicitarios, la intervención in situ, se presenta como el espacio de promoción comercial del producto. Impact Cover por fin va a solucionar el problema de marcas, amoratamientos, hinchazones, lesiones faciales... haciéndolas pasar inadvertidas, ocultándolas, consiguiendo con ello la apariencia deseada para poder realizar tus quehaceres diarios sin miedo a preguntas ni miedo a explicaciones. Por fin, el producto ideal que esperaba tanto el ama de casa como la joven que acaba de iniciar una nueva familia”.

El fotógrafo Miguel Trillo ha elaborado con los años un recorrido certero y plural por la identidad convulsa y cambiante de la juventud. Sus imágenes rebosan deseo. Sus capturas fotográficas son el resultado de una permanente búsqueda, una revisión constante de la imagen de la juventud a lo largo de las últimas décadas en ciudades como Madrid, Londres, La Habana o Manila. Unos ojos, los de los fotografiados, que delatan a menudo la incertidumbre de su proceso vital, la necesidad de afirmación individual mediante su adhesión a estéticas corporales de grupo a modo de furia elevada contra el sistema. Los mosaicos fotográficos de Trillo son, en algunos casos, auténticos archivos de “historia nacional” en los que se relata cómo a principios de los ochenta la banalidad ganó el pulso al compromiso social, cómo bajo los ambiguos signos de la modernidad incipiente se extendía el espejismo de la libertad, celebrada a golpe de laca, anunciándose capaz de redimir a la juventud de la parálisis en justa proporción a la altivez de sus cabellos. Las consignas políticas de esforzadas generaciones de españoles -emigrados, encarcelados o meramente sometidos por el régimen anterior- quedaron silenciadas por el ensordecedor zumbido de decibelios que inundó el hábitat juvenil. Un silencio similar al de una madre que, tras el largo esfuerzo de dilatación y alumbramiento, entre gemidos y estertores, aguarda ansiosa el llanto de vida del recién nacido.

La obra de Trillo se convierte en un manual de identidades en construcción, preservando para el estudio sociológico fugaces destellos de adolescentes insertos en el materialismo, donde la relevancia del individuo viene determinada por los atributos que lo adornan y su personalidad se define por la peculiaridad de la efímera apariencia que le devuelve el espejo. Los mismos adolescentes, aunque otros, siguen

posando en la actualidad, más complacidos si cabe, ante su objetivo, albergando el deseo aprendido de trascendencia reproducible, inherente a nuestro tiempo, para los que la representación del éxito y el poder se cuenta por impactos en la red. Los relatos visuales construidos en estos mosaicos son, sin duda, una fiel acta de nuestro mundo de consumo, en el que la metamorfosis del cuerpo concentra la revolución egocéntrica del ser, anulando cualquier aspiración introspectiva y derivando hacia una homogeneización identitaria basada en la reafirmación de la estética diferencial, hasta el punto que, en palabras de Albert Boadella en *El rapto de Talía*, “se percibe en la juventud una vocación de funcionarios voluntarios en la mundialización de las modas para mayor gloria de las empresas que marcan los límites de la subversión...”, abocados a una realidad precarizada y ausente de valores, sujeta por el dominio de falsos placeres a menudo insatisfechos.



Prado Toro plantea con “Flujos identitarios” que “reconsiderar la noción de identidad nos ubica necesariamente en diversas problemáticas, pues la identidad genérica se produce conforme a nuestro momento histórico, a nuestro lugar geográfico, así como a nuestros diversos ciclos de vida, todo lo cual nos lleva a vivir nuestras experiencias y formas de existencia de una manera diferente, y nos lleva a intentar atrapar nuestra historia mediante pequeños «encuentros» con el otro, en una continua búsqueda de comunicación desde la que se desencadena toda una serie de problemas a resolver, un conjunto de vivencias que nos afectan, donde ese o esos «otros» desconocidos con los que nos topamos cada día, entre los que convivimos, también somos nosotros mismos. El cuerpo es el lugar donde se deposita y sufre la definición social de ser hombre o mujer, la piel el punto de encuentro de lo público-privado, la portadora de los mensajes que debemos descifrar –lo inconsciente, lo reprimido–; es lugar de intercambios, sensaciones, de interrelación con los demás. Relaciones de vulnerabilidad, violencia, de deseo, de erotismo... Pero no se trata de mostrar el cuerpo como fachada, sino de sacar a la luz «el cuerpo», no sólo de forma genérica sino social. Se trata así de evocar «el cuerpo universitario» formado por estudiantes, por «el cuerpo docente», «el cuerpo administrativo» de la universidad, «el cuerpo de seguridad», el de «mantenimiento y limpieza», el de los obreros que han levantado los muros de la facultad, etc. Es una forma de visibilizar los flujos de personas, hombres y mujeres, que hacen posible el funcionamiento de la Universidad y las relaciones sociales que se establecen, o pudieran establecerse, en y desde ésta. Relaciones que inducen sensaciones físicas y psíquicas que activan la memoria, intentando explorar los límites físicos y psíquicos de nuestra representación, a veces subjetiva –evidenciando sus dimensiones históricas, sexuales, imaginarias, etc.”

Se trata de imágenes que aparecen como silenciosos fantasmas. Fantasmas que habitan en la espectralidad del inconsciente, que dejan una huella en lo más profundo de nuestro ser, una posibilidad de recordar aquello que no está vivo, ni muerto, ni mucho menos olvidado, posibilitando una noción diferente de tiempo a través del estímulo que suscita a los recuerdos la historia, la memoria que reclaman las sombras que desatan el duelo y que reaparecen de nuevo buscando una representación. Cuerpos desnudos que se muestran sin uniforme o indumentaria que los encasille en un lado u otro, injertos que intentan

comediar en una «realidad» endeudada en vivir un tiempo histórico, que evitan quedar «archivados», «clasificados», «ordenados», o incluso «marginados», cuerpos heterogéneos en continuo movimiento que entran y salen de la Universidad, aunque en realidad uno nunca sabe si entran o salen, simplemente se encuentra con ellos, los toca, comparten un lugar común.



Frente a la desnudez, las prendas de vestir son uno de los elementos más presentes en la especie humana. Toda la humanidad sabe lo que es sentir una segunda piel en su propio cuerpo. Para Pilar Boullosa⁹⁸ “es comprensible utilizar ropa por necesidad. La experiencia de la naturaleza nos ha enseñado a abrigarnos cuando hace frío pero, la experiencia social, aquella producto de la historia, ha otorgado unas connotaciones a estos elementos de las que no se puede escapar ni negar. Por encima de su utilización como un elemento distintivo, la sociedad ha hecho de las vestimentas un salvavidas ante la vergüenza. La vergüenza de enseñar los defectos, las cicatrices; el retraimiento de dejar ver aquellos moratones que delatan al maltratador, de tener que escuchar lo feo que uno es. Son muchos los motivos vinculados a la actualidad de porqué nos vestimos (nos ocultamos) de una forma casi inconsciente”. El proyecto “Cura sanita” profundiza en los complejos físicos y los maltratos. Dos problemas que condicionan la forma de vestir del individuo, ya que tienen en común

98 BOULLOSA, Pilar. “Cura sanita”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

entre sí la ocultación del cuerpo, la utilización de las vestimentas como una segunda piel para no enseñar las “heridas” de las que se avergüenza el ser humano. Así, la ropa es utilizada como un elemento que ofrece seguridad, comodidad y confianza ante las condiciones de relación con los demás. Artículos sanitarios como tiritas, vendas y gasas se utilizan con una intención de querer sanar. Así, la acción de tapar una herida es un símil con la acción de vestirse: tapar la herida sin curarla, evitando que entre en contacto con el aire. Esta instalación al aire libre se plantea como una situación que hace reflexionar al espectador sobre las prendas de vestir y su función en la sociedad actual, en un tendedero de ropa donde se airean los trapos sucios de casa, llevando la experiencia privada al ámbito público.

Nuestra mente, como los programas informáticos de tratamiento fotográfico, es capaz de añadir al recuerdo los píxeles necesarios para hacer nítida una imagen que probablemente no era del todo así, completando su visión para nuestro placer. También con las personas practicamos cierta ficción mental, reseteando secretamente los defectos de quienes amamos para elaborar en nuestro interior una imagen idílica, compactando y recreando un personaje con el que suplantamos la verdadera identidad de la persona, hasta que su verdadero “yo” aflora, para nuestro disgusto, no pudiendo negarnos ya por más tiempo a enfrentar nuestro plácido engaño.

Nada, absolutamente nada es insignificante. Subidos en la cinta sin fin que nos lleva, posiblemente en direcciones que no deseamos, se nos hace difícil parar y poner en valor el significado de los grandes y pequeños acontecimientos de nuestra vida. Tantas vidas. Vidas teledirigidas, ajenamente condicionadas, vidas supeditadas a la mera representación de lo formal, ligadas a las particularidades de un guión preestablecido, desprovistas de sueños, cercenadas por la ambición, paralizadas por el miedo, aniquiladas por el dolor, carentes de determinación, convencidas de su incapacidad para apartar con decisión la losa de su pesar. Algunos fantasmas resultan de gran utilidad para mantener el “orden establecido”, ese gran desorden en realidad, consiguiendo hábilmente la sumisión que desestructura al individuo y lo deshabilita para el ejercicio de su autonomía mental y emocional, cuando no de su propio entorno vital.



“Queer Space” es una invitación de Mercé Galán⁹⁹ a habitar ese espacio desde la tolerancia y la labor política reivindicativa de esa identidad que llamamos Queer. En el año 2002 indicaba la artista que “todavía hay un vacío legal para con la gente que forma el colectivo LGTB. Desde “Queer Space” hay una llamada contra la homofobia y la universidad supone una cuña que puede abrir una brecha hacia una sociedad mas igualitaria y tolerante. Es la búsqueda de un espacio público y privado desde donde poder respirar y son los estudiantes quienes lo crean. La videoinstalación que he realizado está inmersa en una realidad social que se vive en cualquier parte del mundo, que es la homosexualidad. A partir de entrevistas a estudiantes Queer y Feministas de la National University of Australia, nos hablan de sus necesidades, deseos y de su trabajo día a día por ser más visibles y respetados”.

⁹⁹ GALÁN, Mercé. “Queer Space”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.



José Manuel Tena Morraja¹⁰⁰ lleva a cabo el proyecto “M y N” como acción de visibilidad pública de muestras de afecto entre personas del mismo sexo. Las imágenes que componen la intervención, instaladas en los muros exteriores del campus universitario, muestran escenas que han sido fotografiadas en el propio campus, haciendo en 2001 una apuesta por contribuir a la normalización de la libertad de las personas en el ámbito afectivo y de identidad sexual, como un deseo de asimilación social de la diversidad.

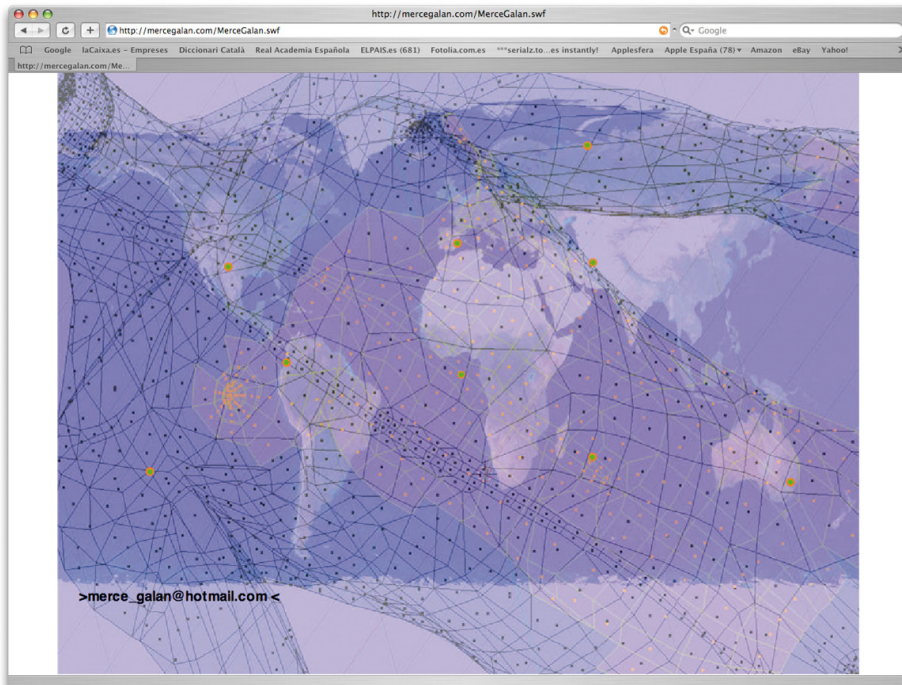
Francesca Woodman (1958 Denver – 1981 Nueva York), fallecida con tan sólo veintidós años, dejó un importante legado en el terreno de la exploración de la identidad y de lo subjetivo, considerada como una

100 TENA MORRAJA, José Manuel. “M y N”. En: *Art públic / Universitat pública. IV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2002.

pionera en el arte de género, dio visibilidad al imaginario femenino. Entre su producción encontramos trabajos de video y fotografía producidos entre 1972 y 1980, algunos de ellos inéditos. Woodman se convirtió a sí misma en el tema casi exclusivo de sus obras, adoptando una actitud autorreferencial liberada de narcisismo. Si bien construye escenas con cierta carga lírica, su oscuro trasfondo impide interpretarlas como un ejercicio de ingenuidad y tampoco son fruto de una actitud marcada por la ligereza vital. Sus imágenes comunican la incertidumbre de quien transita por el filo de una navaja, en un estado de fragilidad emocional que se ve artificiosamente compensado con demostraciones de fuerza. Su cuerpo, habitualmente desnudo, no es empleado en los términos de un recurso procaz aunque sí sexuado, incorporado en sus paisajes de interior como un integrante más del universo de las cosas. Da la impresión de fundirse en el entorno, pasa a ser un objeto, no se revela ante el espectador con una intención narrativa, aparece indiferente a la mirada sin ocultar el artificio, despreocupada del juicio ajeno que pueda suscitar el personaje que ha decidido poner en escena.

Plutarco, entre los siglos I y II d. C., opinaba que los enemigos nos obligan a ser más conscientes de los defectos que han provocado con su censura, consiguiendo que lleguemos a conocernos mejor, haciendo que nos avergoncemos más ante los enemigos que ante los amigos por los errores que cometemos. Narra por ello que Nasica, después de haber sido aniquilados los cartagineses y sometidos los aqueos, dijo: “Precisamente ahora estamos en peligro, pues no nos hemos dejado a quien temer ni ante quien avergonzarnos”. La presión del entorno conduce al individuo a la necesidad de explorar vías de insumisión, modos de rebelión y reafirmación del propio parecer que ante la ausencia de márgenes se volvería infructuosa. El que censura la vida de otro, si a continuación observa su propia vida y la cambia hacia lo contrario, obtendrá algún provecho de la censura, que, de otro modo, será inútil y vacía.

Woodman reconoce en su propio cuerpo las estancias, los muebles y los objetos ayudada por juegos de luces y sombras. Con la creación de sus imágenes descubre las posibilidades de lo que sucede cuando miramos, el modo en el que se pone de manifiesto aquello que podemos llegar a ver, como un hecho impuro que convierte nuestro acto en un evento. En cada una de sus imágenes se encuentran todas las demás, convertidas en fragmentos de una única imagen, en extractos del ser único que oculta más



de lo que muestra al llevar cada problema al terreno de su propia persona. La construcción de la identidad escribe el discurso sobre la piel, sobre el cuerpo, sin embargo cuando entramos en la red el cuerpo desaparece, ¿dónde queda entonces este discurso? Internet es un espacio sin sexualidad, donde la dicotomía sexual está más presente que nunca, desde uno de sus mayores negocios como es la pornografía hasta el lenguaje y las imágenes que circulan por los foros. Mercé Galán¹⁰¹ aborda con “Equilibrios inestables” la función de lo virtual en la construcción de imaginarios colectivos en materia de género, identidad sexual y la violencia derivada como consecuencia. Violencia que se ejerce dentro del hogar por conductas patriarcales, en el trabajo, «feminizado y sexualizado», y violencia en la calle hacia las mujeres, los homosexuales y transexuales. La artista lo describe así: “caminando, haciendo equilibrios, por los delgados hilos que trenzan la red. Una red de comunicación que no llega a todos los lugares, aunque la tecnología lo permita. Las razones son viejas, las mismas que permiten que siga faltando agua o comida. La red se extiende pero no por igual en todo el planeta, en unos continentes fluctúa condensada, se enmaraña, y en otros se muestra deshilachada.

101 GALÁN, Mercé. “Equilibrios inestables”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

Redes encendidas en las que circula la ideología patriarcal, la maquinaria capitalista en éxtasis. Caminando, haciendo equilibrios con el teclado, las mujeres abrimos espacios *Web*. Rompemos con el hándicap de las limitaciones impuestas a nuestro género. Hacemos visible nuestra existencia en Internet. Y nos apropiamos de las nuevas tecnologías para comunicarnos, expresarnos y desmitificar la tecnofobia que nos ha sido adjudicada por el simple hecho de ser mujeres”. A partir de la importancia que tienen las redes de mujeres, para poner en contacto a mujeres de todo el planeta, así como asesorarlas para resolver sus problemáticas, la artista articula unas piezas audiovisuales, que sitúa en distintos nodos de una red simbólica que representa Internet. Los nodos son fragmentos que intentan reconstruir una unidad compleja y diversa, y que van desde lo íntimo y personal a aspectos más amplios y comunes que invitan a la reflexión.

Hay artistas que parten de una premisa de reafirmación de lo íntimo y personal como oposición a lo superficial de los roles cotidianos. De esa relación con lo exterior deriva en sus proyectos una clara necesidad de protección que evidencia una fragilidad, una inflexión ante el filo cortante sobre el que se construye la escena de las relaciones en lo público. “La sociedad se expresa a través de procesos que, a su vez, se desdoblán por entre funciones, y éstas se realizan mediante formas. Tales formas, sin las cuales no se completa ninguna función, son objetos, formas geográficas, pero también pueden ser formas de otra naturaleza, como, por ejemplo, jurídicas. En tanto, incluso esas formas sociales no geográficas terminan por espacializarse, geografizándose, como en el caso de la propiedad o la familia. Así, las funciones se encadenan, directa o indirectamente, en formas geográficas”¹⁰².

La casa, como elemento, ha dominado formalmente el desarrollo de la representación de la identidad. La idea de lo construido acota los límites de lo público y propicia el desarrollo contextual de lo privado. La casa, utilizada como espacio protector, ha sido durante siglos el espacio asignado a la mujer, símbolo también de su sometimiento y lugar de reclusión, no sólo para el desarrollo de su actividad física sino como barrera para el acceso a su formación. Los valores de una

102 SANTOS, Milton. *De la totalidad al lugar*. Oikos-Tau, Barcelona, 1996.

sociedad, a pesar de su indisociable diversidad, constituyen un corsé mayoritario que oprime al individuo. La integración de la mujer en el ámbito público, su salida del hogar y su participación en el mundo laboral remunerado ha supuesto una importante transformación social que, aún antes de ver cubiertas sus etapas de normalización, parece haber iniciado una dinámica de retroceso incentivada por una vuelta a valores conservadores, estimulando la perfecta diferenciación de roles en la pareja y reafirmando la necesidad de constituir unidades tradicionales de convivencia. Hoy, mujeres jóvenes parecen preferir retomar un modo de vida que las devuelve al hogar, bien por la extendida situación de precariedad laboral y sus especiales consecuencias sobre las trabajadoras, bien como un síntoma más de acomodamiento de un grueso generacional plácidamente instalado en las normas del sistema consumista. De modo progresivo, y bajo circunstancias aparentemente inconexas, se van dando signos de esa nueva corriente en los estilos de vida. Son muchos los factores que intervienen en el desarrollo de las conductas colectivas pero, en su mayoría, vienen condicionadas por intereses económicos y políticas sociales que fomentan un determinado modelo mediante beneficios fiscales y el reconocimiento de derechos civiles, proyectando mediante la publicidad el ideario que conforma la imagen de la “felicidad”, recuperando con rapidez una herencia que no dio tiempo a olvidar.

327

La otra parte de lo privado, de lo circunscrito a la intimidad, tiene mucho que ver, cada vez con más frecuencia o de un modo más público, con una lucha de fuerzas entre una convivencia idílica y las realidades que subyugan a la mujer mediante el ejercicio de la violencia masculina en el ámbito doméstico. Una situación, convertida en alarma social, que delata los verdaderos perfiles de las relaciones de género, donde los mismos medios de comunicación que alertan del hecho emiten de modo constante publicidad que instrumentaliza a la mujer bajo claves de vejación implícita o manifiesta, y produce programas con formatos que mantienen un permanente acicate frívolo y edulcorado en relación a lo femenino y su espacio social, tratando de perpetuar un determinado orden de cosas en el fondo y en la forma.

Podemos plantear la dicotomía entre las escalas espaciales casa-cuerpo, las atribuciones simbólicas del espacio privado como contenedor donde

se desarrolla la esfera de lo íntimo, resguardo protector, y un espacio privado contrastado, manifestado por su omisión, en función de la representación torturada que convierte el “hogar, dulce hogar” en una casa sin vistas al exterior, cegada en sí misma, convertida en canal voyeur mediante un efecto embudo, mudando su apariencia mientras revisita en su interior la sensación claustrofóbica de una placidez intemporal cercana al estado embrionario, pero también a la desolación de una mujer que se envuelve en sí misma en un gesto desarticulado. El hogar se convierte entonces en un espacio de problematización de los afectos, un entorno de fricción en el que se hacen valer relaciones de poder entre las partes y donde se instituyen las distintas tipologías de convivencia. Parece conveniente cuestionar las consignas educacionales continuistas, esas que de tan asumidas ni se mencionan, pues ejercen una influencia de perpetuación o involución tanto en los modelos de relación personal, como en los recursos masivos de autoafirmación o redefinición grupal del “yo” ante las relaciones de género, bajo la tenaza carencial que supone el miedo a la soledad.

Por otra parte, la representación del cuerpo humano ha sido una práctica habitual en el arte de todos los tiempos: desde la representación esquemática del arte primitivo, pasando por los cánones griegos de la belleza clásica, la imaginería religiosa, el uso de la imagen del cuerpo como reivindicación social y política, hasta las últimas y sofisticadas recreaciones digitales. No cabe duda de que la publicidad ha encontrado también en la representación del cuerpo humano una herramienta de atracción sobre el público, encaminada en este caso a estimular la promoción y el consumo de bienes y servicios. La provocación ha sido y es una vía efectiva para llamar la atención sobre los individuos, que viven envueltos de estímulos visuales constantes, con infinitas incitaciones y gastadas fórmulas que anuncian una satisfacción personal que no llega. En algunos casos, sucede que una campaña publicitaria debe retirarse por haber sobrepasado los límites de lo políticamente correcto, bien por lo que se muestra o por la carga de lo que se sugiere. Con más frecuencia de lo que pensamos, ocurren situaciones de censura y autocensura en el ámbito de la creación artística a cuenta de la representación del cuerpo humano y de la desnudez, algunas saltan a los medios de comunicación como denuncia de un tipo de excesiva presión sobre los creadores, pero la mayoría de los casos se resuelven en el silencio de la frustración.

Sin embargo parece que no se aplican los mismos estándares cuando se trata de los contenidos televisivos. Es habitual encontrar en la programación teleseries y películas, emitidas a las cuatro de la tarde, con una carga erótica que no se encuentra habitualmente en las salas de exposiciones, y con una profusión de carne mayor que la que se exhibe en los mostradores de cualquier carnicería. Pero parece que ahí no hay problema, es admitido y tolerado, a pesar de que el potencial de audiencia de un programa de televisión es por lo general muy superior al público que visita una sala de exposiciones. Esta situación no acierto a decir si es positiva o negativa. Podría ser positiva en el sentido de que de la televisión no se espera ya gran cosa y, por lo tanto, la degradación de sus contenidos y la profusión de ciertos signos de mal gusto es interpretada como un mal inevitable que convive con este medio de comunicación de masas, mientras que del arte socialmente se espera todavía algo. Pero sería una situación negativa si la interpretamos desde el punto de vista de la existencia de una autoridad pública, encarnada por políticos habitualmente desconocedores de la realidad de la creación artística contemporánea, que deciden arbitrariamente cuales son los límites que puede o no atravesar el artista en su proceso creativo y de investigación.

329

En su aspecto positivo, el aprecio social y público por la creación contemporánea, por compartir la expresión artística de nuestros congéneres como un síntoma de sensibilidad y educación es algo que, a decir verdad, hace tiempo que vemos alejarse en el horizonte de la realidad española. El público responde masivamente a la llamada de los museos cuando lo que se muestra son joyas de la historia del arte, pero suele responder con desinterés a la mayor parte de las propuestas de los creadores que hoy, con su trabajo, están ya escribiendo una historia que será seguramente valiosa para interpretar nuestro tiempo. Es ahora, en momentos de crisis económica, cuando con más énfasis conviene recordar que la cultura y la educación no son un lujo, sino aspectos de primera necesidad para construir la realidad y un mejor futuro. Quienes hoy ostentan responsabilidades públicas deben de ser conscientes de que el arte contemporáneo no es un aderezo ni un ornamento y que su exhibición es algo más que un acto social, es una forma de transmisión de conocimiento, un modo de estímulo de la inteligencia colectiva.

3.6 Abrir puertas, encender corazones

Publicado originalmente en 1984, *Homo academicus* es una oportunidad para reflexionar acerca del funcionamiento de la universidad y la construcción jerárquica de su entramado de poder. Pierre Bourdieu¹⁰³ toma como caso de estudio la institución universitaria francesa que, más allá de las lógicas variaciones de nomenclaturas, reproduce de un modo casi universal los mecanismos que activan e impulsan la “lógica” de la institución y el comportamiento de quienes forman parte de la misma.

De templo del saber a empresa gerenciada. De alumnos a clientes. De la libertad de cátedra al comportamiento gregario. La jerarquización interna de la universidad, conforme a la detallada descripción del autor, nos trae a la cabeza la imagen de secta de encapuchados que aplica –siempre con educados ademanes– implacables medidas de poder a favor de los intereses del grupo que representa. Pero ciertamente, para que la cadena de poder se perpetúe en el tiempo, es necesaria la existencia de aspirantes que acepten participar en el juego. Es evidente que todas las estrategias de dominación no serían nada sin las estructuras que las hacen posibles

103 BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Siglo XXI, Madrid, 2008.

y eficaces, así como el capital humano dispuesto a invertir su esfuerzo no en transformar esas estructuras sino en valerse de ellas aceptando entrar en la “competición”. Por otra parte, el ejercicio del poder académico supone la aptitud socialmente adquirida para jugar con las posibilidades ofrecidas en este campo: la capacidad de tener alumnos, de ubicarlos, de hacer que permanezcan en relación de dependencia y de asegurar así el fundamento de un poder duradero, lo que en cierto sentido supone manipular los tiempos de los otros, el ritmo de su carrera, acelerando o difiriendo realizaciones tan diferentes como el éxito en los concursos o en los exámenes, la defensa de la tesis, la publicación de artículos o de obras, el nombramiento de cargos universitarios, etc. Lógicamente este arte de entretejer es una de las dimensiones del poder, que se ejerce con la complicidad más o menos consciente del aspirante, mantenido así, con una disposición dócil y sumisa, casi infantil, en ocasiones hasta una edad muy avanzada. La expectativa contribuye a instaurar relaciones duraderas de autoridad y de dependencia que poco o nada tienen que ver con la idealización del ámbito universitario como motor de la sociedad del conocimiento. Desde esa perspectiva se entiende mejor el continuo flujo de profesores universitarios que acceden a desempeños en el campo de la política, pues algunos, con independencia de sus mayores o menores conocimientos sobre una determinada materia, son maestros en el arte de la espera y de hacer esperar. En el doble sentido de suscitar, estimular y mantener la esperanza, mediante promesas o mediante la habilidad para no decepcionar o desesperar las anticipaciones pero, a la vez, con la capacidad de frenar y contener la impaciencia, de hacer soportar y aceptar la dilación unida a la frustración continua de las metas. Así parece que funciona ese “negocio”. La pregunta sería, ¿es posible invertir esfuerzo en la investigación y en la docencia cuando el sistema, en realidad, fija en otro lugar sus objetivos? Seguramente los que hemos pasado por la universidad como alumnos hemos tenido, en más de una ocasión, la sensación de ser una molestia en ese lugar y que, por algún motivo, lo importante no ocurría en la aulas ni estaba asociado a la transmisión del conocimiento.

Bourdieu entiende que los profesores universitarios, cuya posición en el espacio social reside en la posesión de capital cultural, ocuparían un lugar de especie dominada en el campo del poder y en oposición a ese respecto a los patrones de la industria y del comercio. Pero, como

poseedores de una forma institucionalizada de capital cultural, que les asegura una carrera burocrática y de ingresos regulares, se oponen a los escritores y a los artistas *free lance*, ocupando una posición temporalmente dominante en el campo de la producción cultural. Como ejemplificación de las diferencias sociológicas de ambos colectivos, el autor apunta una comparación que indica que los profesores universitarios representan mayores índices de integración social y de respetabilidad a la vez que una baja tasa de celibato, un alto número promedio de hijos, tasas elevadas de condecoraciones, etc. Mientras que los escritores e intelectuales presentan tasas relativamente elevadas de celibato o de divorcio y un escaso número promedio de hijos. Seguramente lo público es el mejor de los negocios privados, o así parecen interpretarlo, con cierta frecuencia, quienes ocupan espacios de poder. Una circunstancia que produce situaciones de nepotismo, también en la universidad, desde el convencimiento de hacer lo correcto por parte de quienes administran lo público como si de una empresa familiar se tratara, claro está, sin los riesgos asociados.

Una vez descrita la escena, en base a encuestas y datos demográficos e indicadores de capital económico y social, el autor pone en contexto la revolución del mayo francés de 1968 vinculada al crecimiento de la población escolarizada y la devaluación correlativa de los títulos académicos. La crisis universitaria desplegó y contaminó sus efectos de un modo general pero, pasado el tiempo, ¿qué ha perdurado de aquel espíritu y en qué dirección ha evolucionado la institución universitaria?

El proyecto “Art públic / Universitat pública” nació desde una posición de autocrítica aceptada por la institución, tanto en lo que se refiere a la concepción urbanística y arquitectónica del Campus dels Tarongers de la Universitat de València, como al proceso que ha ido progresivamente desactivando los valores simbólicos de la universidad, hasta rendirse al utilitarismo economicista que la ha convertido en algo parecido a una empresa que gestiona conocimiento. La vinculación entra la universidad y la sociedad, la necesidad de tender puentes, ha estado presente desde el inicio en la base del proyecto. Pero en todo momento lo principal ha sido generar un contexto permeable que permitiera el desarrollo de propuestas artísticas, ajenas a cualquier tipo de censura previa, donde jóvenes creadores tomaran la voz para cuestionar y proponer,



estableciendo diálogos con el entorno y los usuarios. Algunas de las intervenciones artísticas han fijado su atención en la educación, el aprendizaje, la formación y la universidad. A continuación destacamos algunas de ellas y los discursos manejados por los jóvenes artistas.

Pablo Bellot¹⁰⁴, con “Montonera o barricada cognitiva. El postzarandeo como orden archivístico”, planteaba tres excusas como discurso para

104 BELLOT. Pablo. “Montonera o barricada cognitiva. El postzarandeo como orden archivístico”. En *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

su proyecto: “la universidad como tema, la memoria como dispositivo desde donde generar la historia futura y el deseo de ser archivero en este momento. 1°. Hacer hincapié en algunas de las condiciones más relevantes de la universidad. Esa virtud que tiene la universidad de ser uno de los pocos reductos desde donde poder generar una de sus antiguas condiciones, la de propiciar la reflexión crítica desde un ámbito protegido frente a terceros intereses que marcan los ejercicios de poder. Es más que necesario generar el pensamiento crítico, ejercer la exigencia crítica en la producción y circulación pública del saber y del conocimiento. 2°. Estamos en una sociedad de la memoria obsesionada por el pasado donde, sin embargo, como argumenta Andreas Huyssen, la memoria se encuentra continuamente amenazada por los peligros de la manipulación política, la banalización, el comercio de la nostalgia y la amnesia absoluta. Frente al peligro de la memoria, se produce la amnesia, la memoria parcial, que da lugar a la manipulación conduciéndonos a esa canalización. Nosotros debemos recordar de otro modo, de una manera diferente a la establecida. Para contar «otra historia», poder ser y hacerla desde un punto propio y diferente, desde un punto de vista que no se nos dé ya filtrado, desde las visiones sin presente, lugar que tenemos asumido y en el que estamos inmersos, para vislumbrar nuestra futura historia. 3°. Foster habla de una pulsión de archivo y de una estética archivística en el modo de disponer los objetos en el espacio. Me interesa utilizar recursos de estrategia de la estética archivística, dándole un giro, o mejor dicho una sacudida, para generar un discurso más propicio y cercano al momento actual, que menos ordenado, clarificador y esclarecedor puede ser cualquier cosa. Por lo que el propósito es una especie de deseo de descubrir las entrañas de la universidad, sacando a la luz aquello que la propia universidad ha dado por inservible, desahuciado y condenado a estar oculto en el almacén, en el desván, en ese sótano del subsuelo, compartiendo espacio con lo que son los pilares de esa edificación. Dispuestos de una forma muy particular, la aglomeración, la superposición de unos con otros creando una montonera, un caos seguramente mayor que el del lugar donde están almacenados, fomentando un nuevo orden, el postzarandeo como estrategia archivística.

El postzarandeo es una estrategia previa o de aviso, ya que si el puñetazo es el principio de comunicación cuando ya no se tienen palabras, según Virilio, el zarandeo o la sacudida es una llamada de atención. Nos hace



despejarnos de nuestro letargo o amnesia, proporcionándonos tiempo para posicionarnos, intentar cubrirnos o esquivar el puñetazo inminente, siendo un acto con expectativas de recapacitar. Ante la situación tan convulsa y enrarecida se confirma la buena labor realizada por ese ente que es el sistema y la sociedad en la que estamos inmersos. Toman relevancia ideas de pensadores como José Luis Brea. Según él la orientación «profesionalista» de la universidad es evidente, ya no se pretende la formación integral del «espíritu» del estudiante sino el desarrollo de su competencia, de su capacidad profesional, incluso su capital cultural. El saber ya no tiene su fin en sí mismo, sino que está subordinado a los poderes fácticos, tanto del estado, del mercado de trabajo o de la regulación del tejido económico-productivo.

Stephan Dillemath, en su obra *El arduo camino hacia el conocimiento*, dice que la educación es un servicio, el profesor y la universidad son proveedores de conocimiento y los estudiantes son consumidores,

convirtiéndose en bienes moldeados y hechos en producción a través de la educación corporativa. Aprendiendo a ser flexibles, disponibles, a activarse constantemente, promoverse y venderse, asegurando así en el futuro el espíritu neoliberal donde la crítica es un rasgo no deseado.

Por lo tanto el proyecto trata de dónde posicionarse, de verse reflejado, identificándose en la imagen que ofrece la acumulación de objetos desechados, construyendo así la funcionalidad del mismo, otorgándole un valor montonera de desecho o barricada, y por tanto el de uno mismo. Esta instalación utiliza una especie de estrategia de extrañamiento, rescatar todo aquello olvidado, desechado, inservible, inútil, o sea lo desahuciado para la institución y por tanto para la sociedad y el conocimiento, traer el pasado al presente, hacerlo visible, exponerlo y disponerlo de una manera muy particular. Al desplegarlo bajo la forma de caos, la acumulación sin sentido, creamos la doble vertiente del reconocimiento en esta acumulación de dos imágenes contradictorias, el refutar y confirmar su condición actual dada por la institución de desecho, «montonera» a la espera de su desaparición, o la otra visión, la de «barricada», y conferirle a esta acumulación de objetos un lugar desde donde combatir, guarecerse, protegerse en una contienda”.

337

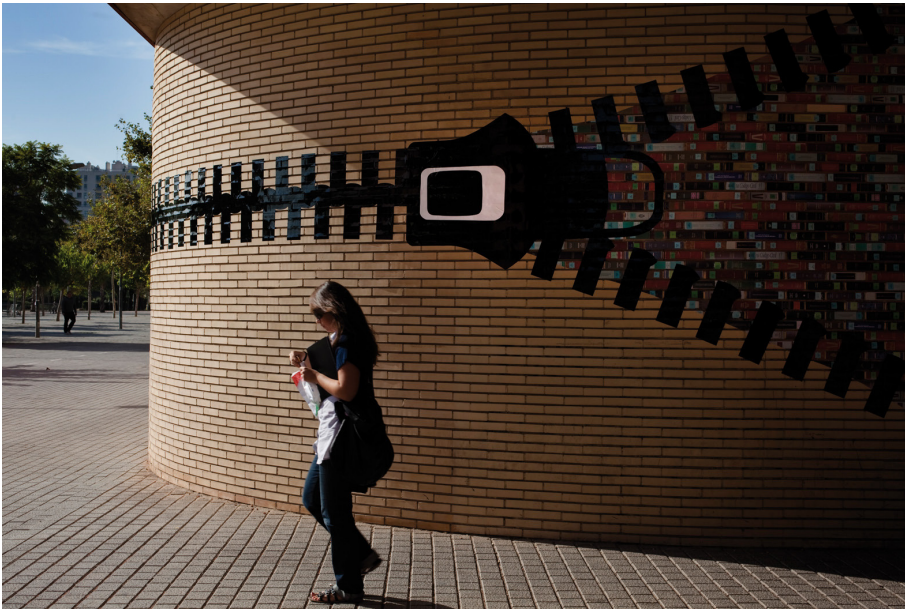
Un grupo de estudiantes de la Facultat de Magisteri de la Universitat de València, formado por Inma Barberán, Belén del Campo, Lola Gimeno, Fran Marín y Javi Roca, llevaron a cabo el proyecto “¿Maestr@s?”¹⁰⁵ partiendo de una serie de interrogaciones: “¿Qué concepción tiene la sociedad de los profesionales de la enseñanza? ¿Qué opinión tiene la comunidad universitaria de los estudiantes de magisterio? ¿Qué expectativas tiene la sociedad respecto a los futuros maestros? Éstas son algunas de las muchas preguntas que los estudiantes de magisterio nos planteamos. Podemos decir que la sociedad en general tiene la concepción de que los estudios de magisterio son estudios menores, que todo el mundo es capaz de desempeñar y que apenas tienen importancia en la sociedad actual. Sin embargo, la realidad nos muestra todo lo contrario. En nuestra opinión, el papel que desempeñan los maestros es indispensable, un papel sin el cual no se puede concebir un país desarrollado y moderno,

105 AA.VV. “¿Maestr@s?”. En *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.



con capacidad creativa y con una población que afronte el futuro con garantías. La educación, al igual que el arte, afecta a todos en mayor o menor medida. El proyecto propone una reflexión sobre la figura del maestro/a hoy, sus roles y sus funciones. Se busca reivindicar la existencia de la facultad de magisterio y revalorizar la opinión del resto

de la comunidad universitaria sobre esta carrera, al igual que pretende recalcar la importancia de la carrera de magisterio en nuestra sociedad. También se pretende mostrar una de las mayores contradicciones de nuestra sociedad respecto a la educación, a la que se hace responsable de la mayoría de problemas sociales pero que, a su vez, no se le concede el suficiente peso específico dentro de la sociedad. Para llevar a cabo estas ideas se utilizan los estereotipos más comunes y generalizados que se atribuyen a los maestros y maestras como punto de partida para generar debate. Para ello tratamos de evidenciar lo contradictorio y carente de sentido de esos roles que se adjudican a los maestros y que poco tienen que ver con la realidad.



Iván Mena recurre a un tipo de intervención que se vale de la propia arquitectura como soporte para el discurso de su proyecto, “Con piel de naranja”, convirtiendo los ladrillos de la fachada de uno de los aularios del Campus dels Tarongers en lomos de manuales académicos utilizados por los alumnos en la Biblioteca de Ciencias Sociales. Una gigantesca cremallera simula hacer accesible el conocimiento, abriendo las entrañas de la universidad para volcar el saber a la sociedad y lograr con ello que las personas dispongan de los recursos necesarios para formar sus propios juicios y argumentaciones acerca del mundo que les rodea. En palabras del artista: “Se trata de mostrar, de ilustrar lo que allí acontece. Entendiendo ‘Tarongers’ como ‘una posibilidad de nutrirnos, disfrazada

con piel de naranja', física y conceptualmente. Bajo la síntesis de esta metáfora se intenta llevar al campo gráfico la idea; desnudando, mostrando el contenido, el continente. No se hace otra cosa que evidenciar lo evidente. Su piel, su interior. De que están hechos y de que los han vestido”.

Jose Begega¹⁰⁶, en “Universidad para ratones”¹⁰⁷, se convierte en el fotógrafo de un parque temático y se apropia de la iconografía Disney para fotografiar a los alumnos con orejas de Mickey. Armado con una polaroid, fotografía el espectro de la sociedad universitaria de forma crítica e irónica, relacionando la idea de universidad con la de parque temático y considerando a Mickey Mouse el paradigma de la sociedad contemporánea. Así lo expresa el autor: “en este siglo XXI creemos necesario hacer una reflexión sobre el papel que ha ocupado la universidad dentro de la sociedad que la rodea. Proyectos de arte público o de concienciación social son escasos y los pocos que se producen casi siempre adolecen de tener un punto de vista endogámico que reflexiona sobre la propia burbuja arte-sociedad. Queda ya lejos mayo del 69 en París, la universidad española como foco de rebeldía social, de alternativas democráticas, y de expresión de los malestares sociales en el ocaso de la dictadura. Ahora la universidad ha dejado de ser esa atalaya de opinión y reflexión política, social y cultural. Huelga decir que sigue habiendo personal docente que es puntero en el análisis social del mundo o bien que están inmersos en la política y la cultura de nuestro país, sin embargo los estudiantes generalmente desaprovechan esta circunstancia. Se ha perdido el espíritu de debate, la creación de clima de crítica y ahora se acude a la universidad asumiendo ciegamente que gracias a esos estudios podrás triunfar en la vida, por el mero hecho de terminar la carrera. La mayor parte de los estudiantes va a la universidad sin criterio propio, como quien va a Disneylandia, y así realizan sus estudios ajenos al significado social original, evitando en lo posible cualquier cuestionamiento de la realidad, aceptando la alienación

106 BEGEGA, José. “Universidad para ratones”. En *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

107 <http://universidadpararatones.blogspot.com/>, http://www.myspace.com/universidad_para_ratones, <http://www.fotolog.com/uniparatones>, http://www.flickr.com/photos/universidad_para_ratones/

cultural y política como hecho natural, con el único interés de obtener un título que les permitirá pagar una hipoteca y los pañales para el bebé. La comunidad universitaria se toma su cervecita en el bar, riendo de programas como *Gran Hermano*, sin darse cuenta de que vivimos precisamente sumergidos en ese control integral que George Orwell anticipó tan nítidamente.



Es evidente que este modelo de universidad no deja de ser un reflejo palpable de la sociedad que nos rodea, una sociedad alienada por los *mass media* y la sociedad de consumo. Para nosotros todo está bien, no existe queja posible, tenemos coche, casa y televisión, las ideas propias sólo obstaculizan el camino a esa felicidad manufacturada. En la pseudo-democracia en la que vivimos (en la que sólo ejercemos nuestro poder democrático cada cuatro años a la hora de votar entre dos partidos que en su raíz defienden el mismo sistema, disfrazando sus diferencias de tibias leyes sociales) la universidad es exactamente lo mismo. Una falsa universidad. Como sucede en nuestra democracia, la ciudadanía se

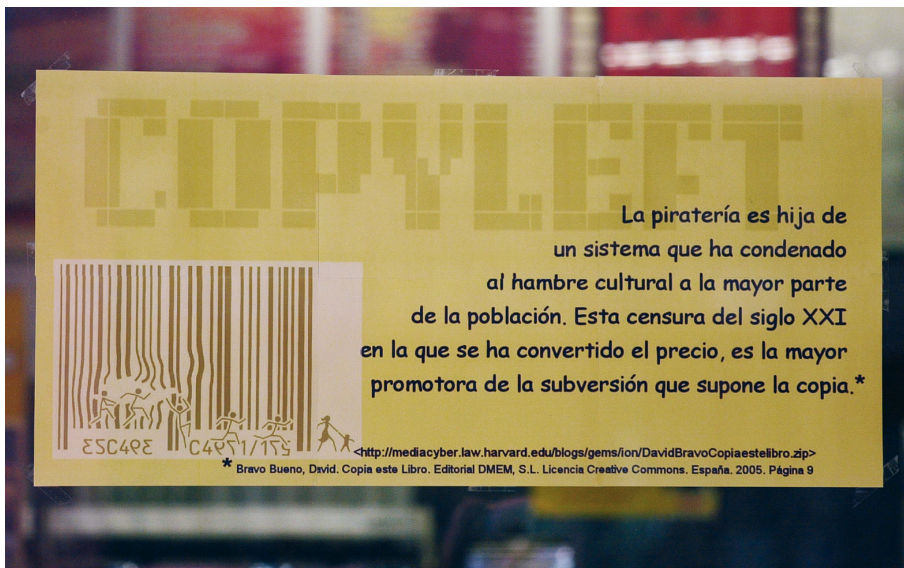
ve reducida a un mero espectador de las decisiones y circunstancias políticas, sin interferir para nada, guiados por el clima de opinión creado a la carta por los medios de comunicación afines a esos partidos. Esta es la forma en la que se configura el poder de las nuevas democracias y así mismo se ve reflejado en la universidad. El estudiante acude como espectador a un espectáculo, en algunos casos brillantes y en muchos mediocre, en el que se estudian unos mínimos cada vez más mínimos, exentos de trasfondo, de fuentes, de riqueza cultural. Alienación en estado puro.

Sentado tranquilamente en un banco de cierto parque de atracción, Walt Disney observaba a sus hijas Diane y Sharon jugar y entretenerse. En ese momento se percató de las condiciones de aquel lugar: «Estaba totalmente asqueroso, el ruido era muy ensordecedor, las atracciones del parque eran muy semejantes entre si y por si fuera poco, el servicio que prestaban sus empleados era pésimo». También notó cómo mientras los niños se divertían enormemente en las atracciones, sus padres no tenían nada más que hacer; pasaban toda su estancia en el parque únicamente mirando como sus hijos se divertían, lo cual resultaba ser aburrido y monótono. Esto fue lo que desencadenó en Walt una nueva visión: construir un parque de diversiones distinto a cualquier otro; uno que fuera limpio e higiénico y que además contara con atracciones en las que tanto padres como hijos pasaran momentos inolvidables de diversión. La universidad es al fin y al cabo un escaparate como Disneylandia; tremendamente higiénico, con entretenimiento para adultos y jóvenes pero vacío de contenido. Éstas no son unas características únicas de la universidad, pues se ven extendidas al espacio público, al museo, a las instituciones. Vivimos en la sociedad del escaparate banal y la universidad es una más de sus representaciones. Todos pueden encontrar la «felicidad» en la universidad. Todo es apariencia, performatividad.

Hay muchos artistas que han trabajado sobre el concepto *parque temático/sociedad contemporánea* (ej. la fiambarrera obrera), sobre la alineación de la sociedad de la juventud y más concretamente del entorno estudiantil (ej. Joseph Beuys), pero me gustaría mencionar a dos artistas que se han apoderado del icono Mickey Mouse para cambiar su sentido, plasmándolo como símbolo del capitalismo y la globalización económica: en *Midnight Mickey* Gottfried Helnwein pinta un Mickey enorme y oscuro

que genera una tensión en el espectador apelando a lo siniestro, para mostrarnos un Mickey a solas que aterroriza, cuando lo expone, como es su caso, rodeado de cuadros en los que aparecen niños con una gran carga siniestra. Nadín Ospina utiliza los iconos de la cultura occidental moderna (Mickey Mouse o Bart Simpson) y los funde con la concepción artística estereotipada de lo latinoamericano creando figuraciones llenas de humor y de carácter reflexivo frente a la identidad. En algunos casos, reconstruye la imagen de la obra de arte al conjugar objetos cotidianos con obras llenas de significado histórico y cultural.

Esta pieza nace como un acto inocente y divertido, que incita a la participación del espectador y tiene como trasfondo una crítica ácida al sistema y al ciudadano (universidad y universitario en este caso), es en si una broma pesada de autocritica ciudadana y estudiantil. Un grito y una reflexión acerca de lo banal, de lo superfluo, de lo fácil de lo que es hoy en día el primer mundo para su ciudadanía”.



Maricely Corzo¹⁰⁸, con la colaboración de Iván García, profundiza en la privatización del conocimiento mediante las licencias restrictivas de derechos y la posibilidad de establecer otro tipo de estrategias que posibiliten que el saber circule. La intención de su proyecto es la

108 CORZO, Maricely. "Copia este libro". En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

puesta en circulación del texto del libro “Copia este libro” recientemente publicado por el abogado David Bravo Bueno. “Parte del interés de este libro es que intenta desvelar los mitos y prejuicios que generan las actuales leyes de propiedad intelectual y el copyright. En nuestra sociedad está generalizada una idea negativa del uso de Internet para acceder a archivos de música y películas, bajo la afirmación de que tales prácticas dejan a los artistas en la calle”.

“El beneficio que genera compartir cultura sin limitación es un exiliado en los medios de masas y en las agendas de los gobiernos. Nada o menos que nada importa el hecho de que millones de ciudadanos tengan hoy un acceso a la cultura que hasta ayer solo soñaban. Que se pida que el interés privado no aplaste al interés general o que las empresas se adapten o sometan a esta nueva realidad es un delirio propio de piratas. La mayoría de los creadores no serían lo que son si no hubiera existido antes lo que ahora llaman piratería. Si vas a casa de cualquier músico verás que guarda como reliquia del pasado una pila de casetes que, en sus tiempos, se multiplicaban de amigo en amigo. Es esa música, esa cultura que se regalaba, la causa de que ellos hoy sepan qué hacer en el estudio de grabación. La única manera de tenerle ganas a la música es escuchándola y no hay mayor inspiración para hacerlo que ver cómo lo hicieron otros. La principal instrucción de muchos músicos de hoy viene, precisamente, de que se saltaron la barrera que construyó el mercado y accedieron a una cultura que les estaba negada. Sería bueno que existieran los encuestados sinceros y pudiéramos saber cuántos autores de los que hoy claman contra la piratería han sido amamantados por ella.”¹⁰⁹

Antonio Ruiz Montesinos¹¹⁰ propuso una intervención que invitaba a estimular la función de intercambio de opiniones y pensamiento entre los miembros de la comunidad universitaria. La universidad es un potente instrumento social, que se presta tanto a la formación de pensamiento,

109 BRAVO BUENO, David. *Copia este libro*. DMEM, Licencia Creative Commons, España, 2005.

110 RUIZ MONTESINOS, Antonio. “Impartir-compartir”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

como a un papel de regulación institucional. Al parecer del artista, “el problema más grave que puede tener la universidad es que este papel de investigación y formación esté instrumentalizado. Esto anularía el papel que la universidad como lugar para la educación y la formación de pensamiento crítico e independiente que aporta herramientas para entender la realidad y permite actuar en consecuencia. La educación actual en la universidad no está libre de estos problemas. Hoy en día está más encaminada hacia la formación laboral que hacia el humanismo. Por otro lado la educación en las aulas está dentro de lo que A.F.R.I.C.A Groupe denomina una “gramática cultural”¹¹¹ no democrática. Las clases se hacen bajo la forma de “lección magistral”, como una transferencia de conocimientos que el educador (el que sabe), imparte al estudiante (que no sabe), los métodos pedagógicos están basados en ejercicios memorísticos sin opción a cuestionamiento y simplemente la disposición de las sillas establece quien decide y quien se adapta. Frente a esta situación, en la calle es donde nos encontramos a los amigos y donde discutimos queriendo “arreglar el mundo”. Un lugar como una plaza es un espacio donde se relacionan las personas y donde, quizás a veces, todos aprendemos mucho más, compartiendo experiencias o conversaciones, que en las propias aulas, donde se imparten clases y asistimos como meros espectadores.

345

El proyecto “Impartir-compartir” propone “una reacción contra la educación impartida que nos acerque hacia otro tipo de formación donde el debate de la información sea el método de aprendizaje. Los módulos funcionan en forma de pseudoarquitectura, creando pequeños lugares que llenarán de significado la forma habitual de utilización de los mismos bancos de la plaza. Quizás estos lugares sean una parte clave de la educación en la universidad, pues es mediante las discusiones que en estos lugares se dan como realmente comprendemos y relacionamos los distintos retazos de “este Tendedero de la información”¹¹² que es la universidad, y obtenemos, por tanto, capacidad de posicionamiento y una comprensión crítica de la realidad.”

111 AA.VV. *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Virus, Barcelona, 2001.

112 Noam Chomsky se refiere de esta forma a los medios de comunicación, pues publican los distintos sucesos sin explicar muy bien la situación real.



Para Alberto Lanchos¹¹³ “la cultura del saber forma parte del ser humano intrínsecamente. Los griegos con sus mitos y sus explicaciones del mundo, además de los comienzos de una filosofía detractora de la mitología, la cultura helenística y su ciencia, la Edad Media, el Barroco, Renacimiento, la Ilustración, época en que se desarrollaron instituciones educativas como la universidad, hasta nuestros días, todo ha sido una búsqueda incesante por encontrar respuestas a las «eternas» preguntas, que aparentemente no tienen contestación. Esas preguntas son las que en el fondo tienen que hacerse los universitarios de hoy, porque a algunas les darán respuesta mañana. Si en el Barroco la búsqueda del conocimiento para algunos tenía un carácter plenamente espiritual y chocaba con el carácter materialista de otros, en la Ilustración el carácter racionalista heredado del Renacimiento venía complementado o potenciado con el simbólico. La luz que siempre a lo largo de la

113 LANCHOS, Alberto. “Los girasoles”. En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

historia ha tenido un carácter simbólico, sobre todo religioso, en la Ilustración se identifica con la verdad, la razón y la ciencia. Ahora las formas geométricas son consideradas como bellas, es la abstracción de la naturaleza, lo cual no significa pérdida en la poesía de ésta, como se podría pensar en un principio, sino más bien es una naturaleza modificada por y para el hombre”.



Su instalación “Los girasoles” es una bienvenida a los alumnos a un nuevo curso académico, y a la universidad en general, subrayando los orígenes de la institución, los motivos por los que se creó, y lo más importante: sus alumnos, que es cuando cobra verdadera dimensión. “Estos «girasoles» simbolizan a cada uno de los alumnos, que ahí estudian, en la búsqueda incesante de esa luz, del conocimiento, de la verdad, del «ser», y que son el eje central de la universidad. Alumnos que por otro lado no deben de olvidar el niño que fueron. Ese que no dejaba de sorprenderse y de hacerse preguntas, que no saciaba su curiosidad”. Con ese propósito el artista recurre a un elemento sencillo y colorista para inyectar frescura y conectar a los nuevos estudiantes con el deseo de aprendizaje de la infancia.

Antonio Blázquez¹¹⁴, tras llevar a cabo “Hojos/as”, convirtiendo uno de los árboles del campus en una especie de árbol del conocimiento que se deshoja haciendo una siembra de saberes, decía así: “Cuando me planteé este proyecto, no tenía ni idea de lo que su elaboración iba a suponer para mí. Tenía que hojear una y otra vez algunas filas de libros y decidir cuáles usar para este trabajo, tenía que deshojar algunos de ellos y convertirlos en otro tipo de hojas, tenía que tener ojo con algunos otros que me prestaron o que aún no devolví a la biblioteca pública... Quizás hoy tenga algunos menos (muchos menos) y mis estanterías se han quedado vacías... Pero bueno, aún queda algo. Ahora tengo que redactar una explicación para todo esto, y qué mejor que rebuscar en un par de «hojos/as», algo tendré que encontrar por ahí... Seguro...

HOJA: f. Cada una de las partes que nacen, por lo común, en la extremidad de los tallos y en las ramas de los vegetales. # 2. En los libros, cada una de las partes iguales que resultan al doblar el papel para formar la unidad.

OJO: m. Órgano de la vista en el hombre y en los animales. # 2. Abertura o agujero que atraviesa de parte a parte alguna cosa. **HOJEAR:** tr. Mover o pasar ligeramente las hojas de un libro, leyendo deprisa algunos pasajes para tomar de ellos un ligero conocimiento. # 2. Moverse las hojas de los árboles. # 3. (Sud.) Echar hojas las plantas. *Diccionario de la Real Academia Española*”.

Todo un propósito narrativo que quiere evidenciar la discriminación que sufren millones de personas ante la imposibilidad de recibir una educación que les conceda autonomía y libertad de pensamiento. Actualmente se trata del rostro simbólico de la infancia y los libros sobre el estado ruinoso de arquitecturas que albergan escuelas y que en ocasiones sufren colapsos estructurales que dejan a los niños estudiando en barracones, mientras durante estas décadas pasadas se llevaban a cabo obras emblemáticas, perfectamente prescindibles, cuando servicios básicos como la escuela estaban desatendidos. Son claves que nos hablan del modelo de sociedad, de las prioridades demandadas –o no por la población a los gobiernos y de la falta de una estrategia a largo plazo para abordar el sistema educativo en el Estado español, sujeto siempre a los vaivenes electorales. A pesar de que los signos visibles

114 BLÁZQUEZ, Antonio. “Hojos/as”. En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.



sobre la problemática educativa no proporcionan todavía claves para el optimismo, en algunos de estos trabajos se formulan posicionamientos beligerante ante la inercia de resignación que acompaña a la indiferencia. La extensión global del mercado y la economía no va acompañado, una vez más, de una globalización del conocimiento ni por una democratización del saber. En nuestra sociedad de estadísticas y estudios de riesgo se olvida con facilidad que un dieciséis por ciento de los niños en el mundo son objeto de explotación laboral, constituyendo una violación de la Convención sobre los Derechos del Niño y de las normas internacionales del trabajo. Inevitablemente el lugar en el que nacemos condiciona nuestra educación, bien porque la hace imposible debido a la pobreza en extensas áreas del planeta, o bien, en el caso opuesto, porque la opulencia del sistema ha minusvalorado su importancia y delega parte de su responsabilidad en la televisión. A ese respecto, manifiesta Fernando Savater¹¹⁵ que el problema de la televisión no es que no eduque lo suficiente, sino que educa demasiado y con fuerza irresistible; lo malo no es que transmita falsas mitologías sino que desmitifica vigorosamente y

115 SAVATER, Fernando. *El valor de educar*. Ariel, Barcelona, 2006.

disipa sin miramientos las nieblas cautelares de la ignorancia que suele envolver a los niños para que sigan siendo niños. Durante siglos la infancia se ha mantenido en un limbo del que iba progresivamente saliendo conforme a la acción pedagógica, a través de dos fuentes principales de información, los libros y las lecciones orales de padres y maestros. Ambas fuentes exigían un largo proceso de aprendizaje gradual, pero eso ha cambiado en el mundo desarrollado y sus efectos producen un daño que comienza a ser visible en la población. Evocando esos elementos, a modo de imagen romántica del saber, encontramos en ocasiones una construcción visual que nos habla de ruina para reivindicar con firmeza el trabajo por hacer, desde el convencimiento de que cualquier forma de expresión o transmisión de pensamiento va ligada a la obligación y a la responsabilidad de evidenciar los territorios de desigualdad.



Milagros Angelini¹¹⁶ llevó a cabo una “Rebelión en las aulas” proponiendo una estructura inestable en la enseñanza universitaria, frente a la aparente

116 ANGELINI, Milagros. “Rebelión en las aulas”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

estabilidad impuesta por el poder académico, haciendo que el aula se convulsione simbólicamente, rompiendo con el sedentarismo. “La razón es dar a conocer ciertos libros, ciertos autores que sean capaces de restituir la dinámica del pensamiento. Arrancando a los estudiantes de sus confortables sillas, para sumergirles de cabeza en el raudal de las contradicciones, logrando que aquellos que están obsesionados por el equilibrio, pierdan su apreciada confianza”. El proyecto “pretende crear a partir de una bibliografía substancial un sujeto universitario que no reproduzca saberes, sino que piense. Transformar es sinónimo de emancipar el pensamiento de forma que el sujeto haga posible las condiciones por las cuales deja de ser un individuo serial e inalterable. En este sentido, la pieza plantea el pensamiento a partir de determinados textos, a pesar de ellos y más allá de ellos. Para que sea posible el repensamiento y la invención se deben dinamitar las bases, perder nuestro cómodo asiento, romper el equilibrio que nos frena, liberarse del modelo pedagógico que nos tiene dominados. Los ‘topes’ que ponemos a nuestros muebles para estabilizarlos se invierten aquí, los libros harán perder nuestro equilibrio, deshaciendo la idea de una docencia unidireccional y encorsetada”.

351

El aprendizaje requiere ahora de otras metodologías, pero sobre todo necesita abrirse a formas menos normativas y más plurales, donde la suma cuenta. Jerjes Llopis y Silvia Cerrolaza proponen un “Juego de aprendizaje”, con la casa como metáfora de uno mismo y las piezas a encajar serían las ideas, los recuerdos, los fragmentos de memoria que vamos alojando. “La acumulación de conocimientos que debemos adquirir y la dificultad para encajarlos, uno a uno, cada uno en su lugar, representan la difícil tarea de aprender, el juego del aprendizaje se convierte en una dura prueba al cambiar las dimensiones del juguete, ahora el juguete es más grande que nosotros, ya no lo podemos dominar con la facilidad y con la inocencia infantil, ahora sus dimensiones nos sobrepasan y las piezas a encajar pesan y son difíciles de abarcar por los brazos de una sola persona”.

Desde el primer momento que consideramos que los espacios físicos son a la vez espacios sociales, encontramos la necesidad de intervenir en dichos espacios conforme a la necesidad que estos nos plantean. “Unidad de conexión (Departamento de malestar social)”, de Juan Luis



Toboso¹¹⁷, se situa dentro de las propias infraestructuras que el espacio del Campus dels Tarongers nos ofrece, renunciando con ello a formular un tipo de proyecto privilegiado en términos de “jardín de esculturas”, para optar por camuflarse entre los organismos que componen la propia universidad e imitar la manera estética con la que estos se presentan a los usuarios, para convertirse en un departamento más. En este caso de malestar social. “Desde las primeras manifestaciones del arte público, éste demanda la participación del espectador, no solo desde el punto de vista estético, sino de una manera más e implicada. ‘Unidad de conexión’ necesita de la implicación de la propia comunidad para la que ha sido creada, ya que el principal objetivo que nos proponemos es dar paso directo, a la esfera pública, a aquellas manifestaciones que los

117 TOBOSO GALINDO, Juan Luis. “Unidad de conexión (Departamento de malestar social)”. En: *Art públic / Universitat pública. IV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2002.



alumnos sostienen y que encuentran dificultades para ser expresadas en determinados ámbitos sociales. A la vez pretendemos crear un nudo de conexión entre los mensajes enviados desde la privacidad y la recepción de estos por los espectadores de la instalación”. Por otra parte el artista puntualizaba que “no podemos asegurar que la información recogida genere una cierta incomodidad o violencia por sus contenidos, pero si esto es así, puede que sea porque nos encontremos bajo otro tipo de violencia no cuestionada que es asumida con cierta normalidad como algo establecido. ‘Unidad de conexión’ propone una acción crítica solidaria para el mejor funcionamiento de la universidad pública como espacio de investigación, formación y difusión de cultura”.

Ángel Pérez Gambín desarrolla una declaración de principios con “System. Por sistema”, diciendo en primera persona: “he de confesar que nunca me ha gustado dejar nada al azar, pero con el devenir del tiempo puede que me esté dando cuenta de que siempre hay que dejar

un hueco para la improvisación, para la suerte, la libertad del instante. No tenemos porqué ser tan sistemáticos, no deberíamos ser por sistema”. Acerca de su proyecto explica que “estamos ante una metáfora visual en la cual la universidad, lugar de formación de nuevos individuos, actúa como superficie en la que se refleja la instalación y todos sus matices semánticos. Pasa así a tomar parte y completar de forma definitiva el significado final de la obra, que contiene como idea principal la del nacimiento de algo nuevo a partir de un ente cúbico y sistemático. Las tres piezas que conforman el cuerpo principal del proyecto componen una sucesión de estados que nos llevan, siempre unidos a la forma de la que dependemos, a una apertura progresiva hasta salir de esa cubicidad que nos genera. El papel de la universidad en esta apertura es sistemático y casi siempre vano reflejo de lo que nos depara la realidad. Por esta vanidad y apelando a la existencia de elementos renovadores dentro del sistema educativo es esta obra un cuestionamiento del sistema (system) e invitación a la reflexión acerca de su aplicación sin alternativas (por sistema)”.



Existe un libro titulado *175 maneras de hacer más cosas en menos tiempo*. Escrito en una prosa jadeante, acelerada, es un manual para maximizar la eficiencia, para ir más rápido. El consejo número 144 es: “¡Hágalo todo

más rápido!”. Pero, ¿tiene realmente sentido leer a Proust aplicando las técnicas de lectura rápida, hacer el amor en la mitad de tiempo o cocinar todas las comidas en el microondas?¹¹⁸ El hecho de que alguien haya podido escribir las palabras “hágalo todo más rápido” subraya hasta qué punto hemos descarrilado y con qué urgencia debemos replantearnos nuestro estilo de vida.

En la actualidad, ninguna publicidad significativa emplea su tiempo en detallar particularidades de la mercancía: esto es demasiado viejo, literario y aburrido. Todas las mercancías son buenas y valiosas por definición: lo importante es la idea original que aporta la marca¹¹⁹, de la misma manera que en los últimos siglos se ha premiado la idea original que concebía un artista. Ningún eslogan contemporáneo llama a comprar esto o lo otro, las gentes están hartas de gastar. En nuestra sociedad el objeto se revela como un don, sin precio, tan incalculable e impagable como las buenas ideas o los valores. “Esto no es un automóvil –dice Volvo-. Es una ideología”. Las compras se presentan menos como un desembolso que como un *input* espiritual. Lo que importa no es la cosa sino su alma. Si en el capitalismo de producción lo importante fueron las mercancías y en el capitalismo de consumo lo esencial fue lo que una voz dijera de ellas, en el sistema actual es el artículo quien habla. Haciendo un paralelismo arriesgado, podríamos decir que algo parecido sucede con el arte contemporáneo, con su voluntad de seducción sobre el espectador mediante un mensaje no explícito.

Vivimos un tiempo con unas dinámicas de funcionamiento que apuntan a una continua indiferencia a los principios éticos y cívicos. Cuando se plantean actuaciones bajo parámetros de compromiso social, el interlocutor suele interpretar un determinado posicionamiento ideológico, que puede despertarle adhesión o rechazo, dependiendo de la postura individual de pensamiento con la que se sienta más afín. En el sentido inverso ocurre lo mismo cuando se habla de caridad. También sucede, cada vez más, que las personas permanecen lejanas a las corrientes ideológicas entendidas del modo tradicional. Todo está en constante

118 HONORÉ, Carl. *Elogio de la lentitud*. RBA, Barcelona, 2008.

119 VERDÚ, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Mondadori, Barcelona, 2005.

transformación, no necesariamente para peor, pero los cambios, en sí mismos, no son garantía de mejora.

Quizás haya llegado el momento de repensar los términos en los que interpretamos la corresponsabilidad individual, colectiva, institucional y corporativa con la sociedad, con el lugar y en el momento que nos corresponde. Todos vemos con espanto, con incredulidad, los episodios que narra la Historia de la humanidad contra sí misma, y nos preguntamos cómo sus coetáneos no reaccionaron a tiempo. Ese mismo examen habremos de pasarlo nosotros, nuestra civilización, y serán otros quienes se pregunten el por qué de nuestro silencio, de nuestra asepsia, de nuestra existencia narcotizada por el consumo. También es cierto que, a contracorriente, son muchas las personas y las entidades que dedican esfuerzo y recursos a crear oportunidades, a modificar la escena vital de otros, a hacer posible aquello a lo que los estándares establecidos han otorgado el extraño honor de “lo imposible”. Todos hemos oído decir que los extremos se tocan. Y es cierto. La actitud con la que cada individuo afronta su día a día puede hacer que su vida roce lo extraordinario o se convierta en una dura condena. Pero, claro, no todos los individuos inician su trayecto posicionados en la misma casilla de salida en este gran tablero de juego. Esas desigualdades, en ocasiones, son consecuencias directas e indirectas de decisiones geopolíticas de orden supranacional, que requieren una intervención a gran escala pero, en otros casos, la paliación de las mismas sólo requiere de una estrategia imaginativa por parte de agentes sociales activos.

La sociedad, en cierta medida, ha olvidado el potencial de transformación que representa la educación y la cultura. Desde el momento en que las creaciones artísticas de cualquier índole son valoradas y apreciadas prioritariamente por su valor de mercado, o por los recursos económicos invertidos en la producción de las mismas, desde ese momento, decae el valor que en realidad les da justificación y función social.

Apelando a la solidaridad entre estudiantes, Carlos Gimeno¹²⁰ simboliza la idea de convivencia y relaciones interpersonales a través de “Tiende

120 GIMENO, Carlos. “Tiende una mano”. En: *Art públic / Universitat pública. II Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 1999.



una mano”. Una propuesta ubicada en la zona verde que da acceso al campus que, valiéndose de los árboles como punto de apoyo, recorre el lugar a modo de camino con un acuerdo de la que se suspenden quinientos guantes que hacían referencia a la celebración de los cinco siglos de la Universitat de València, como representación a su vez de las investigaciones, enseñanzas y acciones de ese conglomerado de formas de hacer, pensar y opinar. La diversidad y la pluralidad como bases del conocimiento y el desarrollo cultural.

En 1998, en la primera edición de *Art públic / Universitat pública*, Imma Alberola Escrihuela¹²¹ selló con plástico el acceso a uno de los corredores que atraviesan a pie de calle el aula norte del Campus dels Tarongers, para remarcar algunos signos de inaccesibilidad de la universidad pública. Con sus propias palabras, decía: “Estamos en la universidad pública (pública, accesible, abierta...), en teoría alcanzable

121 ALBEROLA ESCRIBUELA, Imma. “Universitat pública”. En: *Art públic / Universitat pública. I Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 1998.

para todos, pero en realidad puede ser que no sea así. Desde un primer momento, se nos ponen barreras para poder acceder, aunque una vez dentro no resulta como nosotros pensábamos. Las puertas y los caminos que se nos muestran son muchas veces inaccesibles e impenetrables. Así, desde un lugar público y abierto, como es la universidad pública, podemos también llegar a sentirnos limitados”.



La pesada maquinaria de la historia tiene una especial habilidad para convertir en ficha de enciclopedia hasta al personaje más marginado o la postura más radical, tal es la voracidad de la “academia” que acaba por engullir hasta aquello que no es capaz de digerir. Ocurre lo de siempre, tampoco hay que extrañarse más de lo necesario. Lo más contestatario en su época termina siendo asimilado, canonizado por el sistema y sometido a las teorías de los “académicos”, a punto para ser disecado. En ocasiones el empeño de la minuciosidad en el estudio hace perder la perspectiva de que aquel caso marginal, que relata aquella sociedad de entonces, se parece en demasiados aspectos a la nuestra. Los avances formales aparejados al progreso de las sociedades encubren

un cambio en los decorados, en las indumentarias o en los instrumentos y dispositivos de uso, pero una mirada sincera nos desvela una verdad dolorosa: lo marginal de entonces lo sigue siendo, las personas de allí y sus actitudes siguen estando presentes, los grandes cambios impulsados por las constituciones democráticas siguen sin tener una aplicación profunda en la vida real de las personas. Puede que debamos volver la vista atrás y recuperar ejemplos de desobediencia civil como el legado por el escritor, poeta y filósofo estadounidense Henry D. Thoreau, en el siglo XIX. Gandhi, que se nutrió de las conceptualizaciones de Thoreau, escribió en su autobiografía: “Es mejor ser analfabeto y picar piedra o destripar terrones por amor a la libertad, que adquirir una cultura literaria y permanecer, a pesar de ella, encadenado como un esclavo”.

3.7 El futuro, ayer

El espacio urbano, como escenario en el que se desarrolla un importante conjunto de relaciones, ha adquirido una identidad intercambiable en lo que se refiere a su estado formal pero también en cuanto a las fórmulas vitales que definen la tendencia dominante. Cada vez son más continuos los fragmentos temporales que dedicamos a habitar el espacio bajo características de aislamiento de lo próximo y simultánea conexión con lo distante. La tecnología ha alterado el modo de percibir y emplear el tiempo y el espacio, las posibilidades de velocidad en el desplazamiento físico, así como de comunicación e interacción virtual ha supuesto una reinvención de los usos del espacio público, generando a su vez opacas situaciones donde la confusión se apodera del rol social. A partir de una múltiple “carta” de aproximaciones realizada a través de algunos trabajos artísticos en los que la tecnología ocupa un lugar formal o conceptual, buena parte de ellos realizados en vídeo, se desarrolla un particular discurso sobre la ciudad a modo de análisis de dos líneas de tensión: la de la identidad ligada al territorio –ya casi inexistente– y una nueva identidad derivada del mundo tecnificado donde la lógica de la inclusión/exclusión se aplica mediante una ferocidad superior a la anteriormente habitual. Esa nueva forma de identidad favorece la proliferación de

segmentos y barreras para la adaptación, consiguiendo una cada vez más incrementada fractura social en base a la situación económica del individuo, su contexto y su capacitación. Es un tiempo de materialismo en el que las personas depositan su “fe” en un universo etéreo cargado de promesas de futuro –puede que más que nunca- pero canalizadas ahora mediante la todopoderosa concreción virtual del *software*, a la espera de una vida mejor que nunca llega.

Carl Honoré es tajante cuando expresa que ha llegado el momento de poner en tela de juicio nuestra obsesión por hacerlo todo más rápido. Ciertamente correr no es siempre la mejor manera de actuar. La evolución opera sobre el principio de la supervivencia de los más aptos, no de los más rápidos. No olvidemos quién ganó la carrera entre la tortuga y la liebre. A medida que nos apresuramos por la vida, cargando con más cosas hora tras hora, nos estiramos como una goma elástica hacia el punto de ruptura. Es evidente que la velocidad ha ayudado a rehacer el mundo de manera extraordinaria y en algunos casos liberadora, pero el problema es que nuestro amor por la velocidad, el deseo de hacer más y más cada vez en menos tiempo, ha llegado demasiado lejos. Se ha convertido en una adicción, en una idolatría. La argumentación de Honoré contra la velocidad empieza por la economía. El capitalismo moderno genera una riqueza extraordinaria, pero al coste de devorar recursos naturales con más rapidez que aquella con la que la madre naturaleza es capaz de reemplazarlos. El coste humano del “turbocapitalismo” hace que nuestra existencia se ponga al servicio de la economía, cuando debería ser a la inversa. Centenares de miles de kilómetros de selva tropical húmeda amazónica desaparecen todos los años. Joaquín Araujo¹²², desde una perspectiva ecológica, adelantó en España todo un exhaustivo estudio del estado de la cuestión, poniendo de manifiesto datos incómodos para los gobernantes de cualquier signo. Porque si algo acompaña de un modo indisoluble a la vida veloz es la generación de ficción, y nada gusta más en la política que la reelaboración de la realidad, su adaptación narrativa para construir el discurso más conveniente. También el arte es una herramienta de interpretación, un motor de producción de imágenes a través del cual trasladar a la sociedad interrogantes.

122 ARAUJO, Joaquín. *La muerte silenciosa. España hacia el desastre ecológico*. Temas de hoy, Madrid, 1990.

Respecto a la vida social, los analistas llevan tiempo investigando la dinámica de las redes sociales en el núcleo de la interacción social y la producción de significado. Por otra parte, en términos de estructura social, los arqueólogos y los historiadores de la antigüedad han reiterado convincentemente que los datos históricos muestran la permanencia y la relevancia de las redes como espina dorsal de las sociedades, desde hace miles de años, en las civilizaciones antiguas más avanzadas de diferentes regiones del planeta. Sin embargo, esta observación de los hechos históricos contradice la visión predominante de la evolución de la sociedad, que se ha centrado en un tipo diferente de organización mediante burocracias jerárquicas basadas en la integración vertical de los recursos y de los sujetos, como expresión del poder organizado de una elite social.

La economía de nuestro tiempo es indudablemente capitalista, pero de un nuevo tipo de capitalismo que depende de la innovación como fuente de crecimiento de la productividad; de mercados financieros globales conectados mediante una red informática, de redes de producción y de gestión, internas y externas, locales y globales, y de una mano de obra flexible y adaptable. En este sistema, según el sociólogo Manuel Castells (2009), “el principal problema para los trabajadores, además de la explotación en el sentido tradicional, es la segmentación en tres categorías: aquellos que son fuente de innovación y valor, los que se limitan a obedecer instrucciones y aquellos que, desde la perspectiva de los programas de obtención de beneficios del capitalismo global, son estructuralmente irrelevantes, bien como trabajadores (sin formación suficiente, habitantes de zonas sin la infraestructura ni el entorno institucional adecuado para la producción global), bien como consumidores (demasiado pobres para formar parte del mercado), bien ambos. La preocupación principal de una gran parte de la población mundial es evitar la irrelevancia y establecer una relación significativa. El mayor riesgo lo corren aquellos que se vuelven invisibles a los programas que controlan las redes globales de producción, distribución y valoración”.

Es cierto que las nuevas tecnologías han traído consigo grandes avances en numerosos ámbitos. En el campo de la comunicación, la creación de Internet ha permitido, entre otros, logros tan asombrosos y funcionales como la telemedicina. Pero cierto es también que estos medios han



favorecido nuevas formas de ocio y nuevas formas de relacionarnos con nuestros semejantes, dando como resultado, un progresivo abandono de esos espacios donde se venían desarrollando las actividades y relaciones sociales. Alejandro Bonnet de León¹²³ lleva a cabo con “In memoriam” un ejercicio escultórico con el que reproduce a escala 1:1 mandos y teclados de ordenador, que comprende un conjunto de

¹²³ BONNET DE LEÓN, Alejandro. “In memoriam”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

seis reproducciones elaboradas con hierro y hormigón, que aluden al recuerdo de aquellos aparatos, cuyo uso desmedido puede abocarnos al fracaso, manteniéndonos en un mundo ilusorio, aislado de la realidad, lapidando nuestra fértil imaginación y aislándonos como individuos, cada vez más. Su propuesta se plantea como un punto de reflexión acerca del uso que hacemos de las herramientas digitales en nuestra vida personal.

Que las formas de comunicarse han cambiado ya no es un secreto, pero que las personas son capaces de exponer su privacidad públicamente ante los desconocidos es algo que se ha visto potenciado con el uso de las herramientas digitales. Juan Antonio Cerezuela¹²⁴ aborda ese aspecto con “Secret Box: confiesa un secreto”. El artista lo describe como “un espacio en el cual podrás contar lo que jamás revelarías a nadie: una historia, una confesión, un secreto. Entra y relájate. Tómate tu tiempo. Si quieres, usa las máscaras y antifaces para ocultar tu identidad... y cuéntalo a la cámara. Podrás ver tus videosecretos y los de los demás en la web”¹²⁵.



124 CEREZUELA, Juan Antonio. “Secret Box: confiesa un secreto”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

125 <http://www.videosecretbox.blogspot.com>

Por una parte nos mostramos dispuestos a participar del juego de la exhibición y la visibilidad en las redes sociales, pero por otra nuestra imagen y nuestros movimientos en el espacio público está siendo continuamente grabado y registrado, a veces con nuestro conocimiento pero la mayor parte de las veces con independencia de nuestra voluntad. Es el precio que paga nuestra sociedad para contribuir a la ficción de la seguridad.

Los límites de la privacidad y la preservación de la intimidad en nuestra vida digital son asuntos que preocupan y que han visto su reflejo en algunos de los proyectos seleccionados en las convocatorias de Art públic / Universitat pública. David Trujillo¹²⁶, en 2004, planteó con “Spyware 2.0” un interesante experimento que logró el extraño honor de ser el único proyecto censurado en los dieciocho años de andadura de esta experiencia artística en el *Campus dels Tarongers*. La censura no vino ordenada por la institución que organiza el proyecto, sino por el decanato de la Facultad de Economía, que acogía en su hall el proyecto. La experiencia de la censura es siempre extraña, pues actúa bajo lógicas ajenas a los estándares democráticos, ejerciendo un abuso de poder por parte de quien considera que dispone de la legitimidad para ello, justificándose en el interés general para ejercer una tutela moral que en realidad no le corresponde.

Los medios de comunicación de masas, a la vez que reflejan la estructura y los valores de la sociedad, operan como agentes de cambio y control social. Los nuevos medios someten recursos, factores, de información y de comunicación que los sistemas políticos, económicos, culturales o religiosos precisan para poder funcionar de forma eficiente en las sociedades modernas. Recurren a técnicas y a formas de comunicación que contribuyan a asegurar lo conseguido y a proyectar, previniendo fallos y errores, un futuro que en gran parte ya viene, o conviene que venga, dado.

El artista explica que la pieza “conceptualmente se basa en los programas espía de la red, que son aplicaciones que recopilan

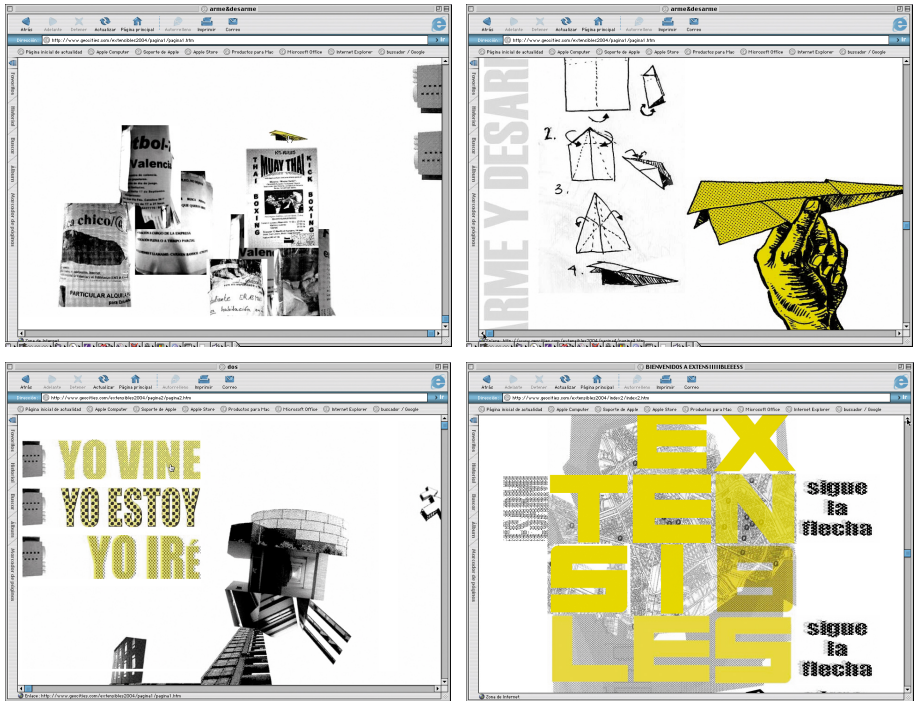
126 TRUJILLO, David. “Spyware 2.0”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.



información sobre una persona u organización sin su conocimiento. Y es distribuida a empresas publicitarias u otras organizaciones interesadas. Las empresas desarrolladoras de estos *Spywares*, continúan alegando que la identidad del usuario se mantiene siempre a salvo, ya que ningún dato sobre ésta es captado, algo que por sus características intrínsecas es difícil de demostrar. Además, las empresas antivirus no los detectan, no porque técnicamente no puedan, sino porque o bien no quieren, o bien legalmente no pueden. Lo indignante es que por un lado la gente paga a una empresa para que le proporcione la seguridad de que su ordenador está libre de virus o troyanos, y por otro nos encontramos con aplicaciones que hacen precisamente eso, pero frente a las cuales no existe defensa alguna”.

La instalación se divide en dos espacios, el interior del habitáculo, donde el espectador interactúa con la pantalla de ordenador, sintiéndose seguro de sus actos; y el exterior de la pieza, donde en una pantalla de televisión a tiempo real (activada por un sensor de movimiento en el interior del habitáculo), salen reflejadas las acciones del usuario/espectador. La instalación se transforma mediante la manipulación del espectador, y la lectura de la pieza se realiza en dos actos. Al aproximarse a ella, el posible o futuro espectador analizará la estructura, y no percibe el detalle del televisor externo apagado, ya que se pone en marcha cuando el espectador accede al interior del espacio. Y cuando el mismo espectador

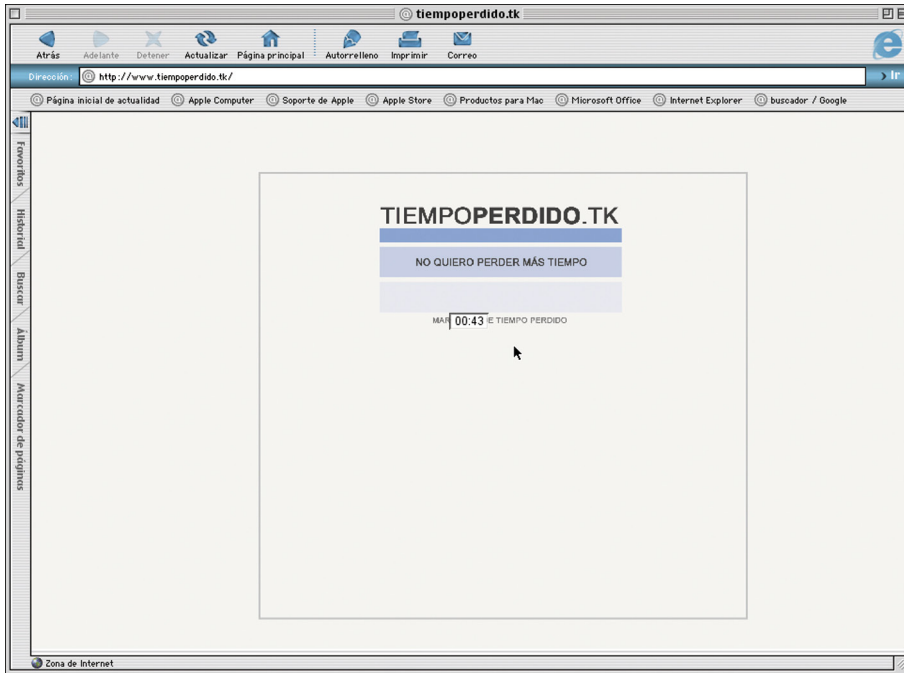
ve por el televisor como entran otras personas en la pieza; y se da cuenta de que estaba siendo grabado y por consiguiente, protagonista de la pieza unos minutos antes. Este proyecto busca crear en el espectador la sensación de no poseer la libertad que éste suponía, y situarle en desventaja entre los nuevos y habituales medios de masas, mostrando el control y la inseguridad en la que vivimos.



Lorenzo Rodríguez de Guzmán y Martín López¹²⁷, con su proyecto “Extensibles”, tratan la universidad como una serie de redes extensibles interrelacionadas. Los conceptos en los que se basan vienen dados de la observación para después reflexionar sobre lo que es la universidad, no tanto como una imagen fija sino como un conjunto de variaciones y relaciones a través de un tiempo y de un espacio. Dicen que “el espacio universitario lo afrontamos desde dos concepciones distintas, aunque íntimamente relacionadas: por un lado tomamos la universidad como el espacio subjetivo del viaje, esto es como la percepción subjetiva de un lugar con identidad propia aunque mutable (por ser una zona en la que van

127 LÓPEZ, Martín; RODRÍGUEZ DE GUZMÁN, Lorenzo. “Extensibles”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

circulando una población que varía curso tras curso) por el que se transita durante un tiempo, un tiempo que es además de formación, aprendizaje. También supone un desplazamiento desde un lugar de origen en busca de metas y experiencias personales y/o colectivas, lo cual refuerza la idea de viaje. Por otra parte, equiparamos el movimiento a través de la universidad con el del entorno virtual que es Internet. Del espacio físico



tomamos una característica que lo identifica: el *sonido* (y el silencio). Nos interesa jugar con este aspecto del espacio pues tiene la cualidad de poseer en si mismo la idea de temporalidad y narratividad, cosa que en el caso de la imagen puede presentarse con un estatismo mucho mayor en su contemplación (La imagen la trabajamos o bien con abstracciones como mapas, dibujos esquemáticos, etc. o bien reproduciendo la calidad de las fotocopias aludiendo a la idea de serialidad y multiplicidad). El *sonido* funciona también dotando al espacio de un ambiente propio que se conforma a través de la mixtura de sus diversos estratos; por estas dos características (temporalidad e identificación) lo hemos seleccionado como regencia directa a la presencia física”.

El vehículo del que se valen para recrear la deriva virtual a través de este flujo es la *palabra*. La escogen por la amplia gama referencial que

permite para la traslación de los conceptos que utilizan como base para este proyecto (*lugar, recorrido, sonido*). Es la base para conformar el idioma por lo que poderla relacionar con el sonido por su cualidad oral y con el viaje, por una parte, por su correspondencia con el idioma de origen y destino en la idea de *recorrido* y por otro, con el *lugar* por su capacidad descriptiva.

Internet supone para el arte un nuevo medio que contribuye a nuevas concepciones conceptuales y formales, y se caracteriza sobre todo por contener los siguientes atributos: ubicuidad, instantaneidad e inmediatez a través del espacio/tiempo. Partiendo de esa base, Daniel Diosdado¹²⁸ creó una web¹²⁹ que “consiste en un simple ejercicio en el que el usuario puede decidir si desea perder el tiempo o no. Una metáfora sobre ese tiempo que supuestamente se pierde con la utilización inadecuada de Internet, y la adecuación regresiva que hacemos sobre la red provocando todos los efectos negativos a nivel político, cultural, social, ambiental, y sobre todo humanos, desembocando en el individualismo y el fin de la relación persona = realidad física o material”.

Montse Beneyto apuesta por dar forma en el espacio físico a las relaciones de conexión virtual que tienen lugar en el ciberespacio. “Internet es el medio por el que se establecen relaciones múltiples y se abren numerosas vías de entrada. Un único hilo conductor, o unos pocos, se unen en un tejido de interconexiones que posibilitan abarcar multitud de temas, pasando a ser nudos que sólo existen, al comunicarnos con los demás. Cuanto más diversos sean los hilos que nos ligan a alguien, mayor será la cantidad de información que fluya entre nosotros, y esto puede llegar a crear una conciencia de comunidad planetaria”.

“La velocidad proporciona qué ver. No permite simplemente llegar más rápido al punto de destino sino que también proporciona qué ver y concebir. Ver, antaño con la fotografía y el cine, y concebir, hoy día, con la electrónica, la calculadora y el ordenador. La velocidad cambia

128 DIOSDADO, Daniel. “Tiempo perdido”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

129 <http://www.tiempoperdido.tk>



la visión del mundo. En el siglo XIX, con la fotografía y el cine, la visión del mundo se convierte en 'objetiva'. (...) Se puede decir que hoy en día llega a ser 'teleobjetiva'. Es decir, que la televisión y los multimedia destruyen los planos aproximados en el tiempo y en el espacio como una foto con teleobjetivo destruye el horizonte."¹³⁰ La proliferación del uso de dispositivos tecnológicos, con su aplicación normalizada en el desarrollo de funciones públicas y privadas, ha supuesto una importante transformación en la percepción del tiempo, contribuyendo a la velocidad en las comunicaciones, la inmediatez informativa y la expansión de la escena visual. La implantación de sistemas y soportes electrónicos en la mediación con la realidad, en mediación con los individuos convertidos en usuarios y consumidores, ha modificado a su vez las relaciones sociales, laborales, familiares y afectivas. Esa nueva forma que presentan las relaciones personales se hace también constatable en las múltiples esferas que componen lo diario, introduciendo nuevas formas a los hábitos de siempre. No es que el espacio público se haya llenado de alambradas, pero la presencia de las cámaras de vigilancia sin duda aporta a la realidad de nuestras calles un componente de aumento, como una lupa puesta sobre nuestro recorrido al trabajo, a las compras,

130 VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra, Madrid, 1999. Págs. 23-24.

al paseo. Nuestra cotidianidad se convierte en documento, en archivo, en registro bajo control que, aún sin entrar a valorar su utilidad práctica ni juzgar la normativa que limita su uso, modifica en alto grado el significado práctico y teórico del espacio público así como su valor simbólico. Es justo ahí, en el carácter simbólico de los multimedia y las nuevas percepciones de la realidad, donde se extiende la investigación artística, que transita por espacios intersticiales que anuncian una reflexión sobre la identidad del individuo y su relación con los demás. El ser humano ha desarrollado un complejo modelo de sociedad, encaminada al enriquecimiento mediante la explotación exhaustiva de recursos y la invención incesante de nuevas necesidades, donde el sujeto renuncia cada vez a más áreas de autonomía y consecuentemente adopta estereotipos masivos diseñados a modo de pseudo-identidades *prêt à porter*. La apariencia, la estética, la moda y el cuerpo ocupan de modo creciente el tiempo, la atención y los recursos de nuestra sociedad, devaluando en igual proporción aspectos como la educación o la construcción de la propia identidad. Muchos de los trabajos artísticos interrogan al espectador acerca de las relaciones que establecemos con el entorno urbano que habitamos, con sus formatos de exclusión y sus sistemas de control. La vigilancia, completamente presente en nuestras vidas, ha superado el estadio de la seguridad ciudadana que le dio su justificación inicial, pasando a explotar sus posibilidades a través del control de nuestras transacciones electrónicas, el pago de nuestras compras con tarjeta, los hábitos de uso de Internet... El control sobre el individuo se extiende invisible, discreto, pero altamente eficaz y dirigido siempre a la rentabilidad económica y a la recopilación de una información con la que medir estadísticamente los efectos del mercado. Finalmente la información es poder y el poder es dinero, y el dinero lo puede –casi- todo. Muchas de las decisiones internacionales que influyen más directamente sobre la población mundial no proceden de las altas instituciones supraestatales que ordenan los ritmos de la política, sino de los consejos de administración de las grandes compañías transnacionales. “No es la proximidad de los hechos lo que presta prestigio a las noticias de actualidad, es la sensación que acompaña a todo lo que inspira un interés general. El acontecimiento nunca tiene sentido por sí mismo, sino que funciona como articulación de una situación. Alrededor de estas articulaciones pueden girar las tensiones significativas y reorientarse cada vez. (...) El análisis dramaturgico de la vida cotidiana, tiene por objeto el análisis de las apariencias y su función social. El habitante de la ciudad

es, en efecto, un comediógrafo que inventa formas sociales, pequeñas interacciones, escenas que son otros tantos jirones de socialidad perdida. El habitante de la ciudad es también un actor.”¹³¹

Si bien la imagen que un espejo nos devuelve de nosotros mismos, al situarnos ante él, no es lo suficientemente exacta, en mayor medida las imágenes que recibimos a través de los medios de comunicación son fruto de una elaboración que en poco se parece a la realidad. La presentación, orientación y connotaciones en el tratamiento de una misma información hace que esta vea modificado su sentido y que el receptor elabore una percepción alterada acerca de los acontecimientos relatados. Ahí radica la posibilidad de manipulación que la publicidad y los *media* ejercen sobre la población, en esa capacidad de reelaborar la apariencia de la realidad y servirla como primigenia, bien para vender un producto, delinear un modo de vida, arbitrar los gustos de consumo o ganar unas elecciones. El control de los medios de comunicación significa el control de la sociedad mediante el establecimiento de la agenda pública. “La manera en que nos sentimos respecto a un tema en concreto puede tener su origen en nuestra experiencia personal, la cultura general o nuestra exposición a los medios de comunicación. Las tendencias de la opinión pública sobre un asunto las conforman, a lo largo del tiempo, las nuevas generaciones, los acontecimientos externos y los medios de comunicación. (...) Independientemente del medio de que se trate, se centra la atención en un puñado de temas, que le transmite a la audiencia un claro mensaje de cuales son los asuntos más importantes del momento.”¹³² Desde el campo de influencia del fenómeno “arte” es posible introducir en la agenda una oportuna reflexión acerca de la posición de control a la que el individuo se ve sometido, en su “estar” normalizado, en un tiempo como el presente en el que la reproductibilidad del icono y el maximalismo visual ocultan por completo la verdadera imagen de la realidad.

La trayectoria de Clara Boj y Diego Díaz se caracteriza por la investigación en nuevas tecnologías aplicadas al arte, la educación y el entretenimiento

131 JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa, Barcelona, 2002. Págs. 30-40.

132 McCOMBS, Maxwell. *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Paidós, Barcelona, 2006. Págs. 52-53.

mediante proyectos de arte digital, diseño de interacción para entornos educativos y realidad aumentada, entre otros. En sus propuestas, a través de tecnologías multimedia, se mezclan el espacio físico y el digital con el propósito de establecer lazos entre las nuevas formas de interacción social y las tradicionales. En la década de los noventa del siglo pasado se imponía un especial afán por delimitar y autoafirmar las fronteras del arte digital con respecto al resto de prácticas artísticas, sin embargo en la actualidad el proceso es de convergencia en todos los sentidos. El arte interactivo se ha ampliado a un formato en el que se inscriben los conceptos de “hombre-máquina-mundo-interacción”, conforme lo describe Susanne Jaschko. Es a partir de esa concepción de tipología ampliada, donde lo real y lo virtual se funden, en la que Clara Boj y Diego Díaz desarrollan sus experimentaciones. Sus proyectos pertenecen al campo del arte interactivo y tienen lugar, en no pocos casos, en la realidad del entorno cotidiano. Se insertan en el espacio urbano como una interferencia que requiere de la participación humana, de la que resultan algunas situaciones performativas.

Como resultado de la beca Alfons Roig de investigación artística de la Diputación de Valencia, Boj y Díaz han podido continuar sus experimentaciones en el Interface Culture Lab de la Universidad de Linz, dirigido por Christa Sommerer y Laurent Mignonneau. El proyecto *Observatorio* consta de tres puntos estratégicos de observación en lo alto del Miguelete (la torre de la catedral de Valencia) y las torres de Quart y de Serranos, que confluyeron en el espacio expositivo de la desaparecida Sala Parpalló de Valencia. En él se analiza la situación en la que se encuentra el espacio de comunicación wifi, entendido como una extensión del espacio público que posibilita la creación de redes de comunicación libres, de acceso gratuito y autogestionadas por los propios usuarios. El modo en que la Comisión Nacional de Telecomunicaciones ha primado los intereses de las grandes operadoras, bloqueando las iniciativas públicas de ofrecer acceso wifi gratuito, pone en cuestión la posibilidad de un concepto menos restrictivo de espacio público –acorde a la realidad tecnológica e instrumental de la que dispone actualmente la sociedad. Se ha tomado Valencia como caso de estudio, como paisaje urbano sobre el que dibujar la incidencia de la tecnología wifi, superponiendo la imagen de lo físico y la representación simbólica de lo digital. La propuesta pone de manifiesto la contradicción de la economía

global, donde todo está a su servicio y sus efectos repercuten sobre todos con independencia de su participación en el “juego” –sobre la privacidad, la intimidad, la seguridad, la sostenibilidad de los recursos, sobre la salud- pero, en cambio, no favorece la contraprestación de sus ventajas. Los riesgos son a coste 0, pero para los beneficios hay que pasar por caja. La pieza se resuelve mediante un recorrido visual e informativo que describe la conformación de las redes inalámbricas de la ciudad, mostrando un aspecto de la realidad que, invisible, se solapa al espectro de la urbe. Esta experiencia es la evolución de *Red libre Red visible*, un proyecto anterior en el que se mostraba la representación gráfica de los datos y contenidos transferidos a través de Internet, superpuestos en escenas urbanas. Lo cierto es que la trayectoria artística de Clara Boj y Diego Díaz es una evolución constante, razonable y coherente en la que destacan también proyectos como *Hybrid PlayGround*, *The ArtVertiser*, *AR Magic System* o *Paisajes Interferidos*. A la vez han generado *Lalalab*, un espacio de producción e investigación artística especializado en la creación de instalaciones interactivas de carácter didáctico y divulgativo, abierto al apoyo y la colaboración con otros artistas.

375

Las culturas tradicionales, según apunta Fernando Broncano, apenas necesitaban la memoria por el mismo carácter repetitivo y lento de las técnicas, pero una cultura de la novedad permanente es paradójicamente una cultura que necesita de la memoria para mantener la variedad. Nuestra historia cultural es aún más complicada que la evolución biológica por la deriva transversal de las soluciones que implica el aprendizaje. No sólo dejamos nuestra herencia genética a nuestros hijos, sino nuestras habilidades a miembros de la tribu que no tienen lazos familiares con nosotros. Hasta cierto punto, la preservación de los artefactos pasados es la garantía de los artefactos y soluciones del futuro. El cambio técnico constante es la forma cotidiana de vivir el presente, pero en una parte de la sociedad ha calado la esperanza y la creencia de que el control social de las alternativas tecnológicas es posible. De modo que, si la democracia es el proyecto y la posibilidad de la determinación colectiva y libre del futuro, el control social de las decisiones tecnológicas es uno de los territorios donde se decide esa posibilidad.

La proliferación de tecnologías de la comunicación, y su integración constante en los hábitos personales de consumo y relación, incentiva

una tendencia de progresiva reducción de la vida pública a la par que la información digital inunda nuestro mundo. Red libre / Red visible es un proyecto en proceso que combina diferentes situaciones y herramientas, especialmente un *software* que nos permite visualizar la colonización del espacio físico por el continuo flujo de datos de distinta naturaleza transmitidos a través de las redes digitales. Conductos que conectan personas, sentimientos, trabajos... que desde su carácter intangible ha transformado la imagen de la realidad y dotado de nuevos significados a los conceptos de *presencia* y *experiencia* bajo los parámetros de la virtualidad. La representación de un nuevo espacio público, surcado simbólicamente por *datagramas*, donde la realidad física se hibrida por la intermediación de los dispositivos tecnológicos, permitiéndonos tener acceso a la recreación de imágenes urbanas captadas en directo y *augmentadas* en cuanto a que el tránsito fortuito de personas por el lugar elegido activa la visualización gráfica de la información que intercambian los usuarios en la red. El resultado es una escena interactiva de desintegración de parámetros naturales, donde se abre paso al ensayo de experiencias que proponen el cuestionamiento dimensional de la realidad. Reformulando la aseveración de Marshall McLuhan en 1967, ¿podría ya existir la ciudad más allá del espejismo cultural para turistas?

“Ejercicio mnemotécnico” es una instalación que trata de recordar de modo lúdico e irónico, la posibilidad de recuperar la conciencia histórica que España comenzó a perder al inicio de la transición rescatando uno de los momentos más relevantes de la televisión española de los 70 y convirtiéndolo en eje, momento y causa metafórica de la amnesia histórica que sufrimos. Clara Boj y Diego Díaz¹³³ lo exponen en estos términos: “pocos acontecimientos televisivos han marcado tanto el impacto mediático de los medios de comunicación como la memorable actuación ante las cámaras de “Directísimo” del superdotado Uri Geller en 1974. España rebuscó en los cajones de la cómoda relojes parados desde el año catapún y los cubiertos de la cena para obrar sobre ellos el prodigio psicocinético siguiendo las indicaciones en pantalla del propio Uri. Fueron miles y miles los televidentes y televisionarios (entre ellos,

133 BOJ, Clara; DÍAZ, Diego. “Ejercicio Mnemotécnico. Instalación interactiva multiusuario”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.



nuestros padres y abuelos) que aseguraron que las manijas de sus antiguos relojes de cuerda habían cobrado vida con la sola fuerza de la mente del israelita. Había comenzado la leyenda de Uri Geller y la de los milagros televisados por TVE. Si llegamos a creer que Uri Geller dobló las cucharas de los televidentes, quién puede entonces asegurarnos que no manipuló sus relojes para obrar a través de ellos el olvido del pasado, la pérdida de la conciencia histórica a través de la hipnosis colectiva y televisada. Los medios de comunicación encontraron en este momento una nueva forma de manipulación de la información mucho más directa y contundente, la hipnosis. Un método con el cual engañar a la audiencia,

adormecerla, y en definitiva dirigirla. Esta instalación consta de 28 almohadones. En el interior de cada uno de ellos se encuentra un sensor de presión que nos permite saber en que momento alguien se sienta sobre cualquiera de ellos. Cada uno de estos almohadones, repartidos por las sillas de la sala de estudio está conectado a un ordenador central que gestiona el modo en que vemos una imagen. Esta imagen consiste en una mano que sujeta una cucharilla de postre totalmente doblada. A mayor número de personas que utilicen los almohadones la posición de la cuchara cambiará hasta encontrarse totalmente desdoblada, horizontal. Y de este modo habremos terminado con el embrujo”.

Algunas de las cuestiones que constituyen los mayores desafíos para la salud de la democracia contemporánea pasan por detener la esclavitud infantil, subsanar las formas de precariedad laboral, contrarrestar los planes lucrativos del capital globalizado, reducir los niveles de polución, evitar el despilfarro en el uso de los recursos no renovables o acabar con la creciente brecha entre ricos y pobres tanto en el interior de los países como a nivel internacional. Estas realidades, ya para nadie ajenas, perviven en el presente pero su origen se remonta a un tiempo pasado. Entre todas esas realidades, se encuentra un mal profusamente extendido: el acomodamiento de los individuos, que derivó en la merma de participación y la desestructuración de la sociedad civil.

La escena social ha sufrido modificaciones con la aparición y el uso general de las nuevas tecnologías de la comunicación, en el nuevo espacio público existe un buen número de identidades potenciales esperando a cobrar forma, el hecho de que todavía no estén desarrolladas ni movilizadas no significa que no necesiten estar representadas. Se ha demostrado que ya no es necesario ser artista para intervenir en la creación del magma de imágenes que nos circunda, como tampoco lo es para activar iniciativas cargadas de creatividad con las que participar en la esfera pública. De igual manera, un artista no deja de serlo cuando se interesa por el trasfondo de los asuntos de índole social y rebaja deliberadamente su atención a la mera construcción de objetos e iconos estéticos. Existe una creatividad potencialmente perturbadora, para el sistema convencional –cada vez más alejado de la nueva realidad que está conformándose, cuando se ponen en contacto intereses de distinto orden y se canalizan por medio de estrategias artísticas combinadas con la tecnología del momento.

Algunos artistas reúnen en un solo perfil características e implicaciones propias del informador, el analista, el activista o el crítico, haciendo que su trabajo artístico posea intensas implicaciones con las vicisitudes de su tiempo. Con sus propuestas han contribuido, y contribuyen, a la redefinición del rol de artista en la sociedad, demostrando una permanente voluntad de intervención en la escena pública, en tiempo real, sin las imposturas de estilo que tantas veces distraen el foco de atención del espectador. El artista persigue la participación, invitando al público a abandonar el lugar de pasividad al que se había visto relegado, logrando en ocasiones su incomodidad.

Las formas de transferencia de conocimiento están cambiando y la tecnología aplicada a la comunicación tiene una influencia sustancial en los hábitos de la población. Negar la repercusión de su efecto social sobre los creadores sería contravenir la normalidad racional, otra cuestión es valorar la falta de flexibilidad del mercado del arte para asumir los retos de las nuevas formas del arte, inasibles, intangibles, reproductibles y sin un valor económico vinculado a la posesión tradicional de bienes. El potencial por explotar es el del valor de las ideas, más propio de esa sociedad del conocimiento que se anuncia, donde prevalezca el interés por compartir e implementar saberes.

379

Si bien actualmente se mantienen las presiones sobre los medios que informan acerca de asuntos incómodos a las estructuras de poder, lo cierto es que las cosas han cambiado con el tiempo y con el desarrollo de nuevas tecnologías de la comunicación, así como con su aplicación en herramientas dispuestas a la interacción de los usuarios. La energía eléctrica fue el principio de estos cambios, no solo por su aplicación práctica a la vida de las personas sino por los cambios de comportamiento social que ha llevado consigo. McLuhan¹³⁴ indicaba que “puesto que la energía eléctrica es independiente del lugar o de la operación productiva, crea patrones de descentralización y de diversidad (...). Las personas apiñadas alrededor de un fuego o de una vela por la luz o el calor tienen menos oportunidad para dedicarse a pensamientos o actividades independientes, que las personas que disponen de luz eléctrica”. Es

134 McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 2009.

largo el proceso de aprendizaje humano para otorgar al individuo la autonomía necesaria, para lograr la libertad suficiente que rompa con los comportamientos gregarios, pues una cosa son las proclamas de libertad e igualdad de las cartas magnas y otra bien distinta son los límites establecidos por el pensamiento convencional. Nuestros usos y costumbres a lo largo del tiempo nos han definido como una sociedad conformista, poco dada a elevar su queja más allá de la barra de un bar.

El proyecto de Sergio Luna y Yasmina Morán, *Out of focus*, viene a contradecir esta última afirmación, como parte de un proceso de reconquista simbólica de la autonomía personal, que casa con la recientemente recuperada capacidad de respuesta ciudadana ante los abusos de las élites. *Out of focus* establece su eje de acción en la plataforma de realidad virtual *Google Street View*, que se ocupa de realizar una cartografía global en continuo crecimiento, mediante imágenes tomadas periódicamente en los espacios públicos de las urbes. Un propósito que en ocasiones violenta los límites de la privacidad y redefine el sentido del espacio público propiciando una representación ficcional,



hiperrealista, que transforma los lugares en escenografías y los sujetos pasan a ser interpretados objetualmente.

En la página web de *Google Street View* se menciona que “el nuevo *Google Maps* recoge todas las imágenes de cualquier ubicación, desde el espacio hasta a pie de calle, en un único sitio, lo que te permite explorar el mundo desde cualquier ángulo”. El problema es que esa “exploración” topa en ocasiones con límites legales o, cuanto menos, puede generar situaciones incómodas que la compañía ha ido abordando, desde el difuminado de rostros a las matrículas de coches para preservar la privacidad. De entre esas mejoras, se da la opción a los usuarios de solicitar el difuminado de sí mismos, de sus familiares, su automóvil o su casa. Una medida que desea transmitir la idea de libertad y potestad individual, al abrigo del espejismo de la participación¹³⁵.

La acción de Sergio Luna y Yasmina Morán a través de este proyecto consiste en adoptar diferentes personalidades para comunicarse con *Google* y lograr modificar el gran tapiz de *Street View*, desenfocando rostros, vehículos y viviendas, provocando “accidentes” en la metarrealidad representada. Ese es el derecho que asiste a los ciudadanos en el escenario comunicacional como miembros de comunidades identificables, cuyas relaciones en público “hace del anonimato una auténtica institución social (...) Permanecer en el anonimato quiere decir reclamar no ser evaluado por nada que no sea la habilidad para reconocer cuál es el lenguaje de cada situación y adaptarse a él”¹³⁶. El Tribunal de Justicia de la Unión Europea ha reconocido recientemente el “derecho al olvido”, que supone la defensa de la protección de datos frente a principios como la libertad de expresión, y obliga a buscadores como *Google* a suprimir información relativa a terceras personas que así lo soliciten. En el caso de *Street View*, el remapeo se repite cada cierto tiempo y condiciona en todo caso al usuario a repetir la gestión de “desenfoque”, pues nos encontramos con una máquina del tiempo que no solo nos permite el desplazamiento geográfico, sino también temporal.

135 MIESEN, Markus. *La pesadilla de la participación*. Dpr, Barcelona, 2014.

136 DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología. Los libros de la catarata*, Madrid, 2011.

En 1984 William Gibson acuñó el término ciberespacio en su novela *Neuromante*, considerando la ciberciudad como una “alucinación consensual”. “El concepto de ciberciudad propone la imbricación y convergencia de dos relaciones en (y entre) los lugares urbanos: las mediadas por las nuevas tecnologías y las articuladas a través de la presencia humana y el movimiento (...) Podemos considerar la ciberciudad, desde ese enfoque, como una ciudad metáfora en la cual las dimensiones de tiempo y espacio de la ciudad tradicional están siendo modificadas y reconstruidas por el impacto de las nuevas tecnologías, particularmente por Internet”¹³⁷. De este modo el territorio se convierte en un “fluido de imágenes sin relación espacial y temporal entre ellas, ya que se emiten todas al mismo tiempo. En la ciberciudad los límites desaparecen y los espacios urbanos se sumergen en un continuo, mientras el tiempo se reduce a repeticiones compulsivas”¹³⁸.

Out of focus interviene en la representación de lo real con el propósito de introducir elementos de subjetividad que alteren el *patchwork* visual creado por *Google*. Esa imagen totalizadora y su empeño por convertirse en una realidad absoluta se ve interpelada por la creación de historias ficticias que Luna y Morán logran insertar en esa construcción artificial, cuestionando los límites de la percepción, la vulneración de la privacidad y la ineludible estructura de vigilancia en la que los individuos se ven envueltos. La capacidad de intervención se encuentra limitada, por lo que no es fácil ir más allá de los gestos que, aunque no logran cambiar el estado de las cosas, sí nos ofrecen estímulos para la reflexión acerca del funcionamiento del mundo que nos rodea.

Hay muchas formas de vida, muchos modos de estar en el mundo y diferentes maneras de hacer arte. De entre esa diversidad es una constante la indiferencia de la que se han contaminado tantos campos de lo humano, relativizando el sentido profundo de las cosas para navegar por una superficialidad constante. La impostura y la ocurrencia son moneda corriente, aunque toda generalidad tiene sus excepciones.

137 AA. VV. *Paseando por la ciberciudad: tecnología y nuevos espacios urbanos*. UOC, Barcelona, 2006.

138 GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Isidro López-Aparicio forma parte de aquellos que mantienen una actitud personal implicada con lo social, trasladando su corresponsabilidad al terreno de lo artístico. Para algunos el arte es un campo de satisfacciones estéticas y desarrollos ficcionales, para otros la realidad es el argumento de lo creativo.

Isidro López-Aparicio interviene con sus proyectos en contextos sociales políticamente problematizados, como herramienta colaborativa y de denuncia, pero también sobre algunos aspectos cotidianos de las relaciones humanas aquejados de cierta atrofia. “En nuestros días, interrogarse acerca de la moral no requiere excesivas justificaciones complejas. Hombres y mujeres, en gran número, creen que ya no hay moral, que por doquier imperan el cinismo, el egoísmo, la anarquía de valores. Semejante lamentación no constituye una novedad. Desde Rousseau, nada hay más común que la temática centrada en la decadencia de la moral y de la cultura. (...) Ahora bien, al mismo tiempo, la ética es cada vez más plebiscitada y salta con mayor frecuencia a los titulares: muestra época contempla cómo se multiplican los interrogantes éticos, los comités bioéticos, la lucha contra la corrupción, la ética de los negocios, el voluntariado, las acciones humanitarias (...)”¹³⁹. En nuestra sociedad se replica el contrasentido que impulsa los pronunciamientos de preocupación por los valores en los distintos campos de lo social, lo político y lo económico, mientras simultáneamente nuestra cultura se ha visto reforzada por el individualismo del bienestar, el culto al cuerpo, el éxito personal, el placer y la felicidad, desarrollando una nueva retórica moral de acuerdo a los intereses globalmente patrocinados.

“Twisting Reality” es una revisión de trabajos de Isidro López-Aparicio, en los que la fotografía es el soporte vehicular, con un trasfondo en todos ellos de constante interpelación al espectador como sello de identidad del autor. Los usos de lo fotográfico varían en cada proyecto y se adaptan a la necesidad del discurso que el artista desea desarrollar, conduciendo al espectador a un diálogo a través de las imágenes, como es el caso de “Realidad aumentada”. Pequeñas fotografías se muestran a través de lentes de aumento, lanzando un llamamiento que requiere del visitante

139 LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Anagrama, Barcelona, 2003.



una actitud participativa para acceder al visionado de las imágenes, que son en realidad una interrogación incesante acerca de la situación de los países del arco mediterráneo. En sus trabajos el artista varía constantemente de registro, pasando de lo pretecnológico a lo digital y viceversa, dando forma a los distintos niveles de realidad que conviven en el planeta.

Las relaciones norte-sur han definido la geopolítica mundial, pero esa misma lógica de posición y poder derivada del comportamiento estamental sigue presente en la forma en la que interactuamos en nuestra vida cotidiana. “Invertidos. Aprendiendo a relacionarse” es un proyecto pensado inicialmente por López-Aparicio para intervenir de forma activa en las reuniones de Paz en Colombia, que posteriormente se ha llevado a cabo con más de trescientas personas en diferentes ocasiones. Los participantes acaban suspendidos por los pies, a merced de la gravedad, sin otra posibilidad que la de gestionar su contacto físico con el resto de personas con las que comparte esa experiencia, como un ejercicio de aprendizaje en la relación con los otros donde las convenciones del

trato se ven radicalmente alteradas. Con este ponerse del revés el artista aboca a los participantes a una experiencia liberadora, cuya imagen es posteriormente mostrada a la inversa para reivindicar como normal lo que solo logramos bajo circunstancias extraordinarias.

Los procesos son una parte fundamental en el trabajo de Isidro López-Aparicio, pues su reflexión no persigue objetos finales sino experiencias capaces de condensar y comunicar las ideas que maneja. Con “Germinando” lleva a cabo un ejercicio práctico que pone de manifiesto el ciclo sin fin de la vida en la tierra, capaz de transmutarse, de cambiar de forma, para salir adelante. En este caso, simientes que crecen a partir del cadáver de diversos animales, mostrando la vida como el engranaje ambivalente que es.

Con “Realidad filtrada” lleva a cabo un ejercicio de mayor carga estética con el que plantea la necesidad de trascender los planteamientos establecidos y superar los prejuicios sociales y culturales que limitan nuestra libertad. Las cortinas que impiden la visión nítida de la escena en esta serie de imágenes –tomadas en localizaciones de Rusia, China, Finlandia y España- funcionan a modo de banco de niebla que quiere omitir la realidad a los ojos de las masas. La actitud paternalista de los poderosos aplica restricciones en el conocimiento general de los acontecimientos, velando pasajes y omitiendo una parte principal del relato que se ve constreñido a las exigencias e intereses del narrador. Al individuo le cabe la posibilidad de empoderarse, para descorrer con autonomía esa veladura.

Bajo esa misma lógica autoritaria, el proyecto “Artistic photographs Memory of United Arab Emirates” lleva a cabo la tarea de mostrar imágenes robadas de aquellos lugares y circunstancias que los Emiratos Árabes no quieren mostrar al exterior. Convertidas en formato de tarjetas postales, son una herramienta para recordar aquello que la censura institucional del lugar no permite ser registrado ni divulgado. Las fisuras de una sociedad insostenible quedan expuestas, desde la precariedad laboral al consumo desorbitado de energía, el derroche y la ostentación como signos de identidad. La acción del artista es aquí la de un infiltrado que con discreción capta miles de imágenes para poner en cuestión el resplandor de los espejismos.

Pero lo cierto es que para hablar de sobredimensionamiento y mala gestión no es necesario viajar tan lejos, pues es un modelo de funcionamiento que nos ha acompañado en las últimas décadas. Con “Memorias cercanas (realidad oculta)” López-Aparicio nos muestra las tripas de algunos almacenes públicos donde se acumula mobiliario y enseres. Este viaje al pasado es en realidad el retorno a un presente que se resiste a desaparecer. La propuesta abre la reflexión acerca de la sostenibilidad, la reutilización y el reciclaje como hábitos que fueron devaluados pero que en la actualidad recuperan un sentido práctico, a la vez que representa una vuelta a las raíces.

“Esperanza mía desde mi juventud! ¿Dónde estabas para mí y dónde te habías retirado? ¿No me has creado tú distinguiéndome de los animales y haciéndome más sabio que las aves del cielo? (...) Había llegado al fondo del mar, estaba desesperado, había perdido la esperanza de encontrar la verdad”¹⁴⁰.

La búsqueda de la verdad es uno de los empeños en los que la humanidad ha invertido grandes esfuerzos, tratando de desvelar el sentido de tantos interrogantes a través del pensamiento, la literatura, las religiones o la ciencia ficción, aunque el valor simbólico de la verdad ha decaído a expensas del vigente relativismo. Los múltiples intereses que constantemente se entrecruzan hace que una realidad compuesta por valores absolutos sea poco “práctica”, por ello la condición voluble, modelable, relativa, que marca el sentido de la realidad presente, es más acorde a los ritmos de este tiempo de medias verdades y mentiras completas. “Lo peor de las mentiras es que éstas se las arreglan para interferir en (y perjudicar) nuestra tendencia natural a percatarnos del verdadero estado de las cosas. Su objetivo es impedir que nos demos cuenta de lo que está sucediendo en realidad. Al mentirnos, el mentiroso procura engañarnos para que creamos que las cosas son distintas de como son en realidad. Intenta imponernos su voluntad. Su objetivo es inducirnos a aceptar sus patrañas como si de una descripción exacta del mundo se tratase. En la medida en que lo consiga, adquiriremos una visión del mundo cuya única fuente es su imaginación, y que no se

140 SAN AGUSTÍN. *Las confesiones*. Akal, Madrid, 1986.

fundamenta, de manera directa y fiable, en los hechos relevantes”¹⁴¹. El mundo en el que vivimos, en la medida en que nuestra concepción del mismo se asienta en cierto grado de mentira, es un mundo imaginario. Puede haber lugares peores para vivir, pero este mundo imaginario no nos sirve a ninguno de nosotros como residencia permanente.

Por otra parte, “cuanto más feroz es la presión del pensamiento, más resistente es el lenguaje que lo recubre. El lenguaje, por así decirlo, es enemigo del ideal monocromo de verdad. Está saturado de ambigüedad, de simultaneidades polifónicas. Se deleita en la especulación fantástica, es constructor de esperanza y futuridad de los que no hay ninguna prueba. Posiblemente los seres humanos no podrían vivir sin las llamadas “mentiras de la vida”, inventamos modos alternativos de ser, otros mundos, reinventamos el pasado y soñamos hacia delante, pero nos nutrimos en definitiva de ficciones”¹⁴².

La elaboración de los contextos de ficción está determinada en buena medida por la influencia de los campos de interés, en los que la política es quizá uno de los más potentes motores de producción de realidad, poco objetiva e interesada siempre, se afana en dar forma y poner nombre a los sucesos, o bien crea expresamente los propios sucesos, haciendo uso de las herramientas de comunicación masiva para generar una metarrealidad que se solapa a la auténtica, asfixiándola, haciéndola desaparecer bajo una máscara adaptada a sus contornos, mientras dibuja la orografía de un paisaje que no es el nuestro.

En ese sentido, es característico el modo en el que tantos artistas, tras deshacerse del lienzo como soporte, generan un proceso de trabajo en el que muestran y ocultan, aplican su particular máscara para mostrar la imagen que desean, pero a su vez indican al espectador qué existe tras ella, tras la superficie, una gran cantidad de estratos. Con la tecnología muchos resultados artísticos se desmaterializan, como un paisaje azotado por una repentina actividad sísmica, donde la continuidad del horizonte se ve alterada por accidentes geográficos cuyas modificaciones obligan a

141 FRANKFURT, Harry G. *Sobre la verdad*. Paidós, Barcelona, 2007.

142 STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Siruela, Madrid, 2007.

un estudio detenido, al desarrollo de una nueva cartografía del lugar. Esa trastienda, ese hueco ofrecido a la mirada, delata no sólo una particular manera de intervenir y combinar el soporte, sino de interrogarse acerca de aquello que queda oculto tras la superficie, dando satisfacción a un deseo similar al de mirar tras un cristal empañado por el vaho, atento ante la incertidumbre del paisaje por descubrir tras una elevación del terreno, sujeto al estímulo de la sorpresa.

La manera en la que algunos artistas se acercan simbólicamente a la cultura digital, a través de su obra, convierte la percepción de sus trabajos en algo parecido a asomarse a la pantalla de un ordenador, a la vez que exportan los ritmos de representación a los parámetros digitales, extendiendo la idea de conexión de archivos en la construcción de conceptos e imágenes. La idea de espacialidad se abre camino en la forma de construir formalmente la obra, convirtiéndose en un importante campo de experimentación en el que pueden convivir realismo y abstracción.

Cierta singularidad del carácter icónico de lo tecnológico da lugar a un cruce de referencias a través de la imagen fotográfica, los campos de catalogación de color que remiten al impacto luminoso que subyace en el diseño de la publicidad, el dibujo vectorial o el texto y la tipografía usados más como signo que como mensaje. La presencia del texto impreso en nuestra cultura es tan abundante, que el alfabeto pasa a formar parte del paisaje visual que nos rodea, no sólo como significado del lenguaje e instrumento para la comunicación escrita, sino como signo que informa de un determinado tiempo y contexto cultural. El modo en el que el texto ha sido incorporado en las obras de arte nos remite inequívocamente al cifrado que podría identificar una coordenada en el ciberespacio, una referencia vinculante en el entorno virtual de Internet. Así mismo, proliferan las referencias a la teleconfusa cultura juvenil, abocada al artificio y la frustración de un *carpe diem* mal entendido.

En el terreno de lo tecnológico es inevitable interrogarnos acerca del poder fáctico de las grandes plataformas del negocio de la comunicación, la forma en la que se convierten en proveedores de sabiduría convencional e implantan ideas que responden a una lógica cuyo objetivo es modelar una determinada visión de la realidad. Cabría preguntarse, entre otras

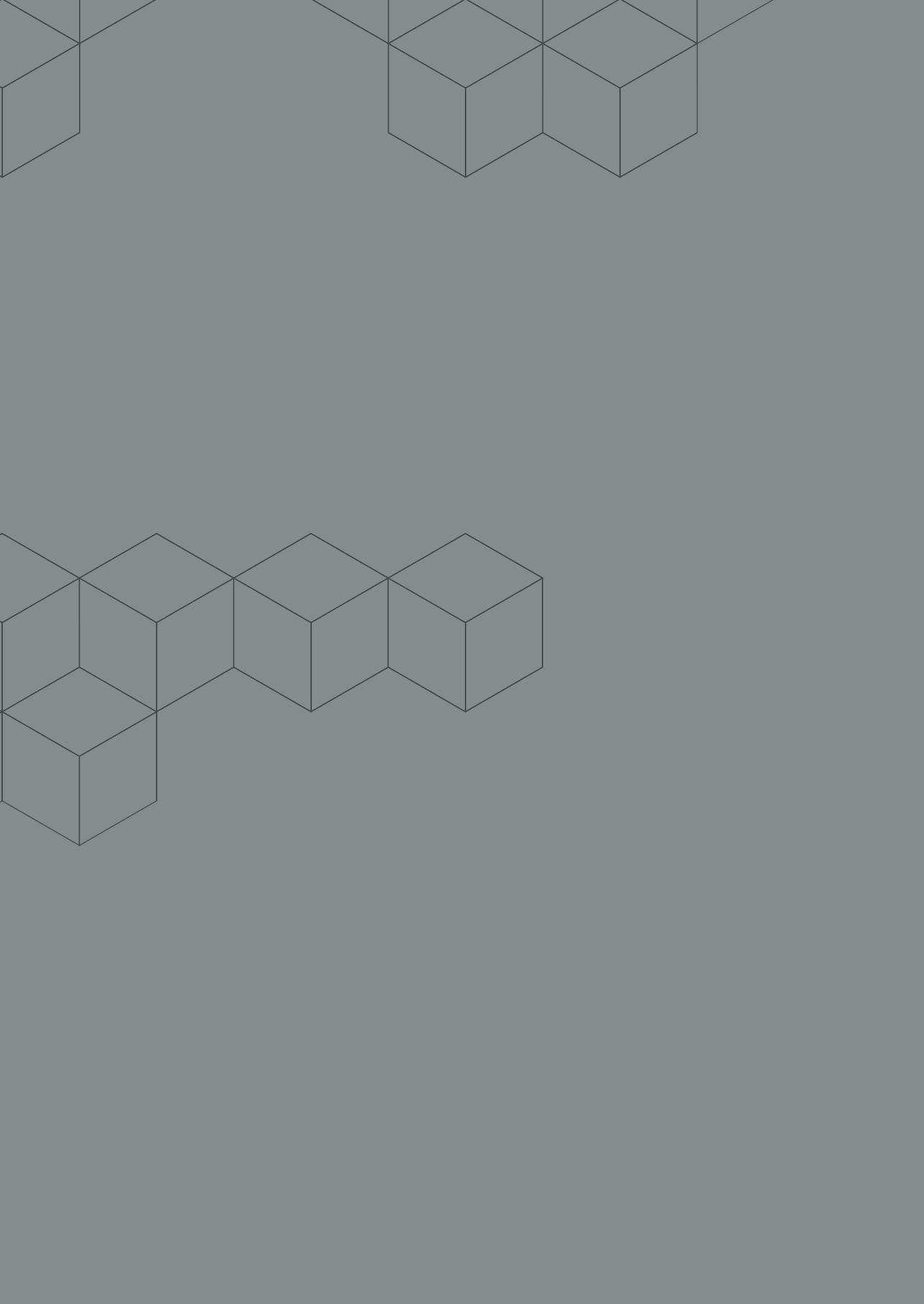
tantas incógnitas de la vida moderna, ¿por qué los traficantes de drogas continúan viviendo con sus madres?¹⁴³

Los modos de vivir, de medir y de valorar el tiempo tienen un componente eminentemente cultural, y a su vez geográfico. Desde una posición eurocéntrica podríamos vernos inducidos a pensar que sólo hay un tiempo posible, el nuestro. Pero lo cierto es que con el desplazamiento a distintos territorios podemos poner en cuestión esa idea. No son iguales los usos del tiempo en las grandes ciudades que en las zonas rurales, como tampoco lo es la aprehensión individual que de él hacemos. No son nuestros roles vitales ni nuestro aspecto el mismo que el de las generaciones precedentes en una edad similar a la de cualquiera de nosotros. El culto que nuestra sociedad rinde a la velocidad y a la instantaneidad convive con la devoción a lo juvenil, tratando de extender al máximo en el tiempo de vida adulta la emoción adolescente.

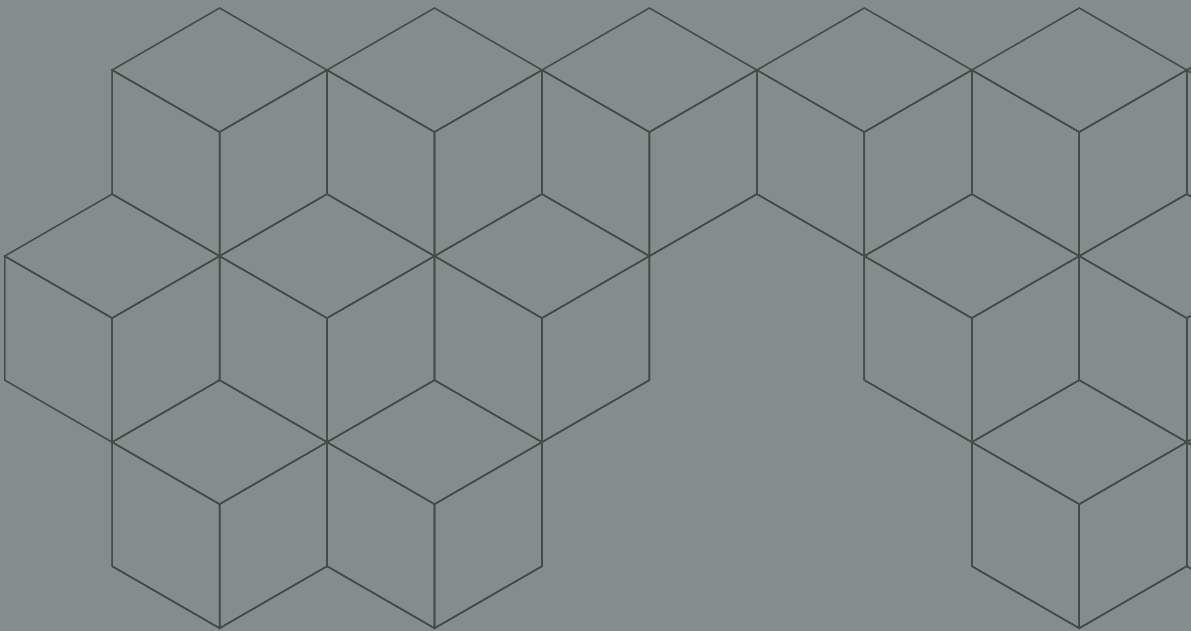
A partir de una reflexión de François Ascher¹⁴⁴, en *Los nuevos principios del urbanismo*, apreciamos la forma en la que la tecnología ha modificado globalmente la vida de las personas, reflejada en la creciente autonomía frente a los límites espaciales y temporales, las posibilidades de acción e interacción a distancia espacial y temporal son tan numerosas que se llega a tener la impresión de estar en varios sitios y momentos a la vez. Una sensación de ubicuidad y de multitemporalidad que acompaña al doble proceso de “deslocalización” y “desinstantaneización”.

143 LEVITT, Steven D.; DUBNER, Stephen J.. *Freakonomics*. Ediciones B, Barcelona, 2007.

144 ASCHER, François. *Los nuevos principios del urbanismo*. Alianza, Madrid, 2004.



CONCLUSIONES



La tipología de propuestas artísticas que centran el interés de este estudio tienen en común la voluntad de influir en la toma de consciencia individual, que permita a las personas alcanzar cotas de libertad y autonomía suficientes para poder administrar sus decisiones al margen de las presiones del sistema. Sin duda la pretensión no es sencilla y, a la vez, resulta difícilmente evaluable en cuanto a los niveles de éxito o impacto positivo. Sin embargo, si la presión constante de la publicidad sobre la población es capaz de definir el estilo de vida del mundo, ¿por qué no habrían de ser socialmente útiles los ejercicios de “riego por goteo” a través de la educación, el arte y la cultura? Evidentemente ha faltado en las últimas décadas la apuesta decidida de los gobiernos para el desarrollo de estrategias educativas que contribuyan al crecimiento integral de las personas, que dejen de interpretar la educación en términos de aprendizaje acumulativo de datos e incorporen un aspecto más humanista, menos cuantitativo y más cualitativo a la formación. Por esa vía es posible que se logren objetivos que permitan a las personas un mayor control en la administración de sus vidas, partiendo de poner a su disposición herramientas de conocimiento que aporten autonomía y disuelvan los principios e ideas hegemónicas que tradicionalmente

ahogan la riqueza y diversidad de capacidades personales de las que puede nutrirse la sociedad. También en términos más utilitaristas, lograr sociedades innovadoras basadas en el conocimiento requiere el impulso de las capacidades particulares y su sinergia con los estímulos colectivos, convirtiéndose a su vez en una fuente principal de bienestar personal y desarrollo económico. Seguramente una sociedad más empática y respetuosa requerirá menos de la fuerza imperativa de la ley y más de la capacidad dispositiva que emana del entendimiento entre las personas. Para ello se requiere la puesta en práctica de estrategias educativas, artísticas y culturales que actúen de mediadoras en una progresiva y necesaria transformación social.

Personalmente parto del convencimiento de la utilidad constructiva de estas herramientas culturales para cooperar en la evolución de la escena social, por ello he trabajado y sigo trabajando en proyectos artísticos y culturales definidos por ese perfil. Especialmente considero que el espacio público es el lugar adecuado para lanzar a la ciudadanía ciertos retos, pues son propuestas que se insertan de un modo normalizado en la cotidianidad, huyendo del pedestal y de las balizas de seguridad, haciendo accesible el contacto del público con expresiones artísticas cargadas de intención, que generan un flujo de pensamiento a contracorriente. Todas las personas no somos iguales, ni tenemos los mismos gustos ni las mismas necesidades, sin embargo la globalización ha extendido formatos estandarizados que tratan de crear generalidades, desplazando a otros sectores de la sociedad a situaciones condicionadas.

El debate acerca de las carencias y de los múltiples aspectos mejorables en el entorno profesional del arte contemporáneo suele poner el acento, entre otros asuntos, en la presión tributaria y en la falta de estímulos fiscales en materia cultural. Es muy posible que la falta de una mayor regulación del mecenazgo cultural reste interés al sector privado por invertir recursos en el apoyo de la creación. También es posible que exista una laguna educacional tan importante, tan honda ya, que no permita encontrar en las clases dirigentes la motivación suficiente para dar soporte a la representación colectiva de libertad que supone la creación artística. Porque, lógicamente, para que el arte contemporáneo sea la expresión libre de su autor se requieren unos mínimos que empiezan por el respeto a la dignidad individual. Pero alcanzar unos mínimos de

dignidad en el terreno de la creación contemporánea, no solo en las artes visuales, ha sido y es complicado: las conquistas sociales logradas en los últimos treinta años en este país no han tenido la misma aplicación en todos los campos laborales. La precariedad sigue siendo la característica que mejor define la situación de quienes han optado por dedicarse al desarrollo de lo artístico.

Hace ya mucho, demasiado, que el público general dejó de entender el arte contemporáneo y, por lo tanto, que el interés del público por esta materia fue decreciendo. A nadie le gusta sentirse como un ignorante, por lo que ante la posibilidad de vivir una situación fuera de nuestro control, transitando el pantanoso terreno de la subjetividad, muchas personas prefieren guarecerse en las certidumbres de lo conocido. Puede que sea esa una de las claves del éxito de lo deportivo por encima de otras manifestaciones de la actividad humana. En el deporte los términos están siempre mucho más claros: el primero en llegar a la meta gana, cuando el balón entra en la portería se anota un gol, cuando atraviesa la canasta se suman los tantos correspondientes, etc. Y todas esas dudas acerca de si el árbitro ha pitado o no una falta, por poner un ejemplo, sirven para engrasar los resortes que mueven el gran negocio del entretenimiento en el que participan profusamente los medios de comunicación. Hay cadenas de televisión, emisoras de radio y prensa escrita dedicadas exclusivamente a la materia deportiva. Además de que cada medio de información general cuenta con un espacio importante dedicado al deporte, por no decir que ese espacio se dedica principalmente al fútbol. Se cuenta con periodistas especializados que conocen la vida y milagros de cada jugador, entrenador o presidente de cada equipo. Las insulsas declaraciones que realizan cada día al acudir a un entrenamiento son motivo de retransmisión, de debate, de opinión. A la contra, el arte contemporáneo invita al espectador a la reflexión y al análisis, exige un esfuerzo, mientras que el espectáculo deportivo no aspira a edificar, aunque circunstancialmente pueda lograrlo.

¿Por qué es tan escaso el espacio que los medios de comunicación dedican a la cultura y por qué no cuentan, por lo general, con periodistas especializados para abordar esas informaciones? Seguramente porque instalados en la lógica del mercado, de la oferta y la demanda, han decidido que no es lo bastante rentable, o no tanto como otras informaciones.

Finalmente no sabemos si fue antes el descenso de interés por parte del público sobre la actividad artística y cultural o si ese decrecimiento viene condicionado por la falta de comunicación y representación pública ante los espectadores. Se entiende que los medios de comunicación de carácter privado son empresas que tienen la finalidad de explotar un determinado mercado, con un objetivo prioritariamente lucrativo pero, ¿por qué las televisiones públicas –estatales, autonómicas y municipales– no cumplen su función de servicio público? ¿Por qué la cultura ha pasado a convertirse en una especie de “asignatura maría” para la sociedad? El fracaso escolar es un problema grave en España, en comparación con el contexto europeo, y las estadísticas indican que la Comunidad Valenciana se encuentra tristemente en los puestos de cabeza de esa poco honrosa lista.

Cuando las sociedades rebajan su nivel educativo, las personas son poseedoras de menos conocimientos pero, además, se empobrecen sus recursos mentales y sus capacidades para interpretar la realidad y poder desarrollar sus opciones vitales. Nos merecemos una clase política más preocupada por el bien común que por sus intereses particulares o de grupo, con el fuste suficiente para no temer que la población, que los votantes, adquieran un mayor nivel cultural. Frecuentemente la mediocridad conduce a perpetuar la España de pandereta, pues en ella los individuos no son más que seres que imploran la gracia del poderoso, en vez de exigirles la correcta gestión de los recursos público. Es cuestión de matices, pero matices que lo cambian todo y que, según el enfoque, la sociedad civil pasa de empoderada a suplicante. Para eso hace falta educación y cultura, pues con ellas se combate el miedo a la libertad y la incertidumbre que como individuos nos puede llegar a paralizar. Ese es el reto, pero las fuerzas que luchan en contra son muchas, porque muchos son los intereses en juego.

El arte contemporáneo hace tiempo que renunció a la belleza como objetivo, a veces tanto que llegó a despreciar las expresiones artísticas más vinculadas con la estética. En esa misión conceptual, social y política del arte se han llegado a encriptar muchos de los significados, construyéndose discursos a menudo ininteligibles para buena parte del público interesado. También se ha desatendido la pedagogía, incluso en los casos en los que el arte salta al espacio público, desaprovechándose

la oportunidad de comunicar con la sociedad nuevos mensajes a través del canal que representa el arte público. Las grandes inversiones de dinero para arte en el espacio público se han caracterizado por la arbitrariedad en la realización de los encargos a unos artistas y no a otros, habitualmente sin el asesoramiento de expertos, atendiendo prioridades ajenas al hecho artístico y a la función social de la cultura. De esas experiencias resultan esculturas públicas que han sido interpretadas como elementos de ornamentación de la ciudad, como si el espacio urbano no soportara ya una carga suficiente de elementos. Cuando se opta por el “arte de rotonda” se está emitiendo una señal confusa a la población, que no contribuye a elaborar una imagen positiva del arte contemporáneo, con lo que se pierde la oportunidad de tender puentes de acceso y participación para las personas que viven próximos al lugar intervenido o lo transitan. El arte en el espacio público tiene la posibilidad de salir al encuentro de un enorme público potencial que, sin necesidad de visitar un museo o cambiar sus hábitos, entrará en contacto con creaciones que le debieran brindar la opción de participar en una experiencia que no puede limitarse al estatismo decimonónico del monumento tradicional. Más si cabe cuando los motivos o formas representadas en los mismos ni tan siquiera van a gozar del respeto popular logrado por los modelos clásicos heredados de la historia, que coexisten en el espacio público de las ciudades, ennegrecidos, eso sí, por el continuo tránsito de vehículos a motor.

397

Tras todo lo expuesto en este trabajo, es difícil cerrar la investigación con unas conclusiones resolutorias, pues estamos ante un panorama artístico vivo y convulso. Ante la vigencia del tema, más bien nos parece pertinente concluir con unas reflexiones abiertas, que sigan enunciando los muchos caminos aún por explorar y los interrogantes que inevitablemente se enuncian ya en el presente como anticipo de algunas de las derivas que en el futuro probablemente cobrarán una forma propia.

El arte de competir con la palabra y vencer, tan antiguo como la vida urbana, vivió uno de sus mejores momentos en la Francia del siglo XVIII. Las palabras aún no eran papel mojado, servían para decir y callar, para atacar o defenderse, eran un bien común, no vedado al pueblo. La realidad o, más bien, la narración de la realidad se realiza ahora a través de imágenes. Ya no es suficiente el relato de los acontecimientos,

se requiere la certificación visual de lo ocurrido, como si la imagen no estuviera sujeta a códigos de manipulación. En esa “nueva” forma de comunicación, durante las últimas décadas, el pueblo ha visto dificultada su participación en la construcción del relato de su tiempo. Con la llegada de las nuevas tecnologías de la comunicación se ha abierto una puerta, millones de ellas, que democratiza y a la vez banaliza la configuración del friso de la historia.

Está muy próximo el tiempo en que el azul turquesa de la fachada del Binion’s Horseshor, en Las Vegas, se convertirá en objeto de una sensación estética más próxima aún que la que procura la superficie coloreada de una pintura de Tintoretto. Sus formas oblongas, su corsé de acero y vidrio, sustituirán en el ánimo estético de nuestros sucesores a los trípticos góticos y a los dorados barrocos del pasado¹. Posiblemente todos los casinos sufrirán la misma mutación estética y visitaremos Las Vegas como visitamos El Prado, el Louvre o la Nacional Gallery, con el mismo respeto exagerado por el genio de nuestros ancestros. Esa momificación museística de la exacerbada realidad espectacular ha comenzado ya. Para el curioso que deambula con la familia a lo largo del Strip, la experiencia sensorial más común equivale a la de una alucinación súbita aunque persistente y en permanente renovación. En su estupefacción instantánea, no tiene ningún medio disponible para distinguir lo real de lo ficticio ya que lo más ordinario es, en ese universo, lo más improbable.

De momento, lo que reina en el ámbito de la creación, y particularmente en el arte contemporáneo, es la confusión. La evolución de la tecnología ha democratizado, muy rápidamente, lo que podríamos llamar la “civilización de la imagen”². La accesibilidad del público para disponer de medios de creación y producción de imágenes y el uso de *Internet* como forma de difusión de las mismas, a escala planetaria, nos obliga a hablar no sólo de globalización de las imágenes sino también de normalización y uniformación. Las herramientas puestas a disposición

1 BÉGOUT, Bruce. Zerópolis. Anagrama, Barcelona, 2007.

2 CAUJOLLE, Christian; Fontcuberta, Joan; Stern, Radu. La ubicuidad de la imagen. Departament de Cultura i Mitjans de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008.

del público han cambiado también las capacidades de mediación de la propia sociedad, derribando numerosas barreras. La producción visual no va ya obligatoriamente aparejada a cometidos informativos, publicitarios o artísticos. Cualquiera puede crear y distribuir imágenes, contribuyendo a conformar un archivo virtual cada vez más abultado. Este aspecto de nueva participación masiva no es, en sí mismo, bueno ni malo en lo que respecta a la calidad o el interés de los resultados pero sí es, incuestionablemente, significativo de una nueva situación en la que los artistas contemporáneos, a mi parecer, no han sabido todavía –en general- resituarse. Muchos profesionales han reaccionado de un modo corporativista, intentando encadenar un mercado que ya no controlan, mientras que los espacios de formación se refugian en el tecnicismo retrógrado como única tabla de la que asirse, en un mar de desorientación. Aquello que hacía de los productos artísticos un bien único, que obtenía elevadas pujas en las subastas de arte, ha quedado relegado al pasado, por más que seguirá ocurriendo en el futuro pero sobre creaciones que podríamos considerar “de otro tiempo”.

La pérdida de significado social del objeto singular, tangible, hace que ya no sea necesario ni descargar ilegalmente música de *Internet*, se puede escuchar directamente en la red sin incurrir en un acto punible ni atentar contra la propiedad intelectual. Para qué poseer bienes que nos atan, que ocupan un espacio, cuando su valor está en la satisfacción intangible de su disfrute. En el tiempo de la reproductibilidad y de la superabundancia de imágenes, ¿qué sentido tiene el deseo humano de posesión? Esto colisiona, incómodamente, con la estructura establecida en el mercado del arte, que basa su existencia propia en el tráfico de mercancías únicas y que, como forma de poner puertas al campo, en el terreno de las creaciones reproductibles, se ha acogido al concepto de serie numerada y limitada, demostrando no entender realmente nada de lo que le viene por delante y empezando a cavar su propia fosa –en lo que a creación contemporánea se refiere. La distinción entre el original y la copia se ha difuminado en la era digital³, pues es posible la producción de obras de arte “idénticas” a bajos costes.

3 SMIERS, Joost; SCHIJNDEL, Marieke. *Imagine... No copyright*. Gedisa, Barcelona, 2008.

Los artistas, en ese difícil papel que les toca jugar, se debaten entre ser parte de su tiempo y/o integrarse en los engranajes del sistema tradicional del mercado del arte. La desconexión que se aprecia entre los lenguajes del arte contemporáneo y el público no pueden ya ocultarse⁴. De la sorpresa, la incomodidad o la incomprensión de hace unas décadas, el público ha pasado a la indiferencia. El arte contemporáneo se ha convertido, a los ojos de la gran mayoría, en algo “transparente” –en contra de la voluntad innata del artista por cobrar forma en la escena social. Analizar esa situación no es sencillo, intervienen muchos factores.

Ser artista es algo que ha pasado a enseñarse de un modo reglado, en universidades entendidas como empresas, con una profusión poco realista y en un número muy superior a lo que el mercado y la propia escena cultural –entendida al uso- pueden asimilar y digerir. A la vez han proliferado galerías privadas y espacios públicos dedicados al arte contemporáneo, como una gran máquina de picar carne. Los principios y los fines se han enturbiado hasta el punto de entrar en una dinámica irreal e insostenible, donde se prima el incesante “evento” inaugural sobre el trabajo de fondo y las bases que habrían de darle sentido a la actividad artística como parte del hecho cultural. Una locomotora que necesita mucha madera y que en esa locura por alimentarla, para que no pierda velocidad, uno acaba quemando –más madera!- hasta el bello mueble aparador que heredó de su abuela.

En un momento como este, en el que tras el agotamiento de un modelo económico basado en el hiperconsumo –mediante la explotación de recursos y generando una ingente cantidad de residuos que ponen en peligro el equilibrio ambiental- corresponde adoptar como individuos y como sociedad otras actitudes a la hora de enfrentar el desarrollo personal y colectivo. No se trata ya de un fin de ciclo, sino del final de una era ligada a la posesión y a la exaltación exponencial de la materialidad en todos sus ámbitos. No seré yo quien diga que la cosa es sencilla, no lo es, pero ha llegado el momento de iniciar un verdadero cambio.

La agresiva incursión de la publicidad en la construcción de los hábitos de comunicación pública ya es, de por sí, un duro rival para el arte

4 <http://jornadesartcontemporani.blogspot.com/>

contemporáneo, pues en cuestión de segundos un *spot* es capaz de desencadenar todo un relato que puede hacer reír o llegar a conmover al espectador. A su vez, ese tipo de mensaje, genera una pereza mental en el público, que se acostumbra a recibir estímulos perfectamente dirigidos a activar determinadas áreas emocionales pero, a la larga, perjudica su autonomía y también su capacidad para acceder a informaciones menos desmenuzadas. El arte contemporáneo y sus, en ocasiones, encriptados códigos, encuentra ahí un obstáculo del que sólo podemos acusar parcialmente a los artistas. La educación es, como sabemos, una asignatura pendiente en España. Algo falla en el sistema. Confiamos en que quienes ostentan responsabilidades en ese área sepan aplicar soluciones más imaginativas, pues no siempre es cuestión de dinero. Pero a la vez que decae el interés de los jóvenes por el conocimiento –por el descrédito que arrastra la política del esfuerzo personal frente a los modelos del éxito televisivo instantáneo- florecen activas iniciativas a través de la red, que eliminan los procesos y canales establecidos por la costumbre en el campo de la creación, posibilitando el acceso a muchos que antes no tenían ninguna opción.

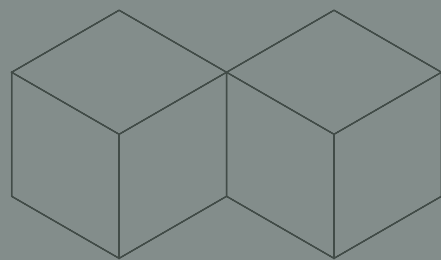
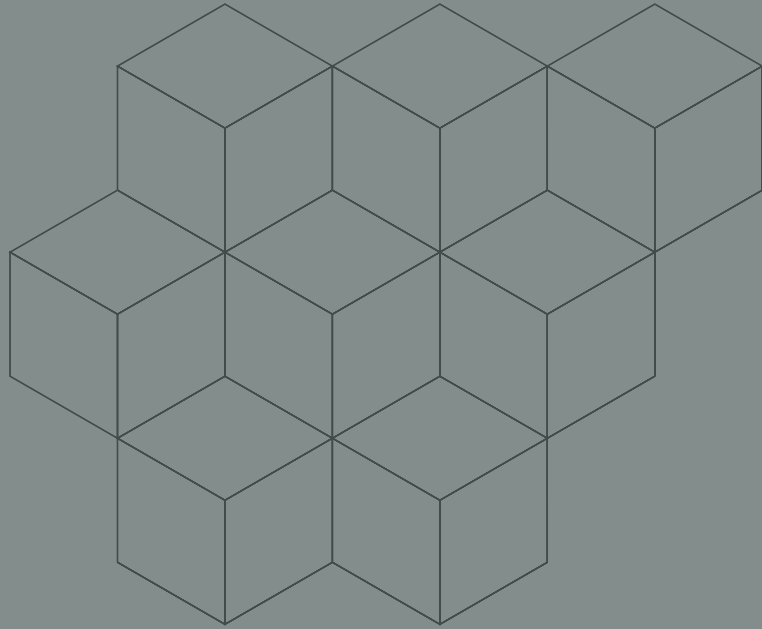
La base de esta investigación ha sido el intento de realizar un acercamiento a un determinado panorama de la creación contemporánea, destacando algunos trabajos artísticos, algunos modos de trabajo y de pensamiento ligados a una acepción del arte, de la cultura y de la sociedad en los que esos tres campos permanecen en constante relación o parentesco. Un trabajo de estas características presenta siempre la dificultad de realizar una selección de artistas, proyectos y experiencias que implica, en consecuencia, excluir involuntariamente a muchos más de los referidos en él.

Como parte de esa radiografía, cargada inevitablemente de subjetividad, se ha prestado atención en sus apartados al modo en el que los y las artistas se enfrentan a la realidad de su tiempo. La forma en la que participan de una determinada manera de hacer las cosas, de entender el arte hoy, de ser conscientes de sus posibilidades de comunicación con el público, de pretender o no esa relación, de utilizar las herramientas que la tecnología pone a su disposición y aplicarlas como lo hacen en otros ámbitos de su vida. Porque si es peligroso dejarse devorar por la frenética velocidad de los acontecimientos insustanciales del tiempo presente, no

lo es menos inhibirse del momento que a uno le toca vivir. Sin duda hay mucho por hacer pero, primero, conviene pararse a pensar, a contrastar ideas, a escuchar otras opiniones, a localizar otros caminos, a mirar con otros ojos.

La vida ha cambiado, el mundo se ha globalizado, la tecnología es ya una parte indistinguible de nuestra cotidianidad, las posibilidades de comunicación e interconexión entre las personas ha alterado por completo la idea de la geografía terrestre, la velocidad ha modificado la percepción del espacio y del tiempo... Con todo eso, ¿pretendemos que todo siga como hace un siglo, que permanezca la validez de los mismos códigos? El conocido publicista Joaquín Lorente expresa en su libro *Piensa, es gratis*, que la libertad crea expansión y las limitaciones larvan mezquindad. “Para bien o para mal, el entorno siempre condiciona, e incluso a veces puede llegar a alterar de forma sustancial nuestra vida. (...) Hay entornos que estimulan y otros que frenan; unos en los que mucha gente sueña por ser, y otros donde se duermen en lo que han sido; unos que apuestan por lo nuevo y otros que se encadenan a lo trillado. En unos domina la libertad y en otros la limitación. (...) Nuestros frutos siempre vienen condicionados por el lugar donde germinan nuestros pensamientos”.

Nuestro trabajo en el ámbito de la cultura debería encaminarse a contribuir a esa siembra lenta, pero necesaria.





BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Art and the Public Sphere*. The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. I Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 1998.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. II Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 1999.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. III Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2001.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. IV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2002.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. V Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

AA.VV. *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XVI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2014.
- AA.VV. *Art públic / Universitat pública. XVII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2015.
- AA.VV. *Arte después de la modernidad*. Akal , Madrid, 2001.
- AA.VV. *Arte: la imaginación política radical*. Brumaria nº 5, Madrid, 2005.
- AA.VV. *Arte público*. Diputación de Huesca, Huesca, 2000.
- AA.VV. *Arte público*. Exit Express nº 11. Olivares y asociados, Madrid, 2005.
- AA.VV. *Arte y ciudad. Estéticas urbanas. Espacio públicos. ¿Políticas para el arte público?* Patronato de Arte Contemporáneo, México, 2003.
- AA.VV. *Arte y espacio público. II Simposio de arte en la calle*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1995.
- AA.VV. *Arte y naturaleza*. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.
- AA.VV. *Ciudades / Cities*. Exit Imagen y Cultura nº 17. Olivares y asociados, Madrid, 2005.
- AA.VV. *Ciutat assetjada*. Universitat de València, Valencia, 1999.
- AA.VV. *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

- AA.VV. *Costa ibérica. Hacia la ciudad del ocio*. Actar, Barcelona, 2000.
- AA.VV. *Crisis y reinención de la ciudad contemporánea*. Revista Archipiélago nº 62. Archipiélago, Barcelona, 2004.
- AA.VV. *Decrecimientos. Sobre lo que hay que cambiar en la vida cotidiana*. Catarata, Madrid, 2010.
- AA.VV. *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.
- AA.VV. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. MACBA, Barcelona, 2004.
- AA.VV. *Desde la ciudad*. Diputación de Huesca, Huesca, 1998.
- AA.VV. *Domini públic. Centre d'Art Santa Mónica*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
- AA.VV. *El paisaje*. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.
- AA.VV. *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, Valencia, 2006.
- AA.VV. *Hans Haacke. Obra social*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.
- AA.VV. *Idensitat. Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Injuve, Madrid, 2003.
- AA.VV. *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2007.
- AA.VV. *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2012.
- AA.VV. *Krzysztof Wodiczko*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- AA.VV. *La arquitectura de la no-ciudad*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004.
- AA.VV. *Lo social y lo virtual. Nuevas formas de control y transformación social*. UOC, Barcelona, 2006.
- AA.VV. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000.
- AA.VV. "¿Maestr@s?". En *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.
- AA.VV. *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Virus, Barcelona, 2001.

- AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- AA.VV. *Muntadas. On translation*. MACBA - Actar, Barcelona, 2002.
- AA.VV. *Muntadas. On translation: I Giardini*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, 2005.
- AA.VV. *Paseando por la cibercidad: tecnología y nuevos espacios urbanos*. UOC, Barcelona, 2006.
- AA.VV. *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.
- AA.VV. *Proyecto Calle. I Convocatoria de arte público de Peralta*. Ayuntamiento de Peralta, Navarra, 2002.
- AA.VV. *Proyecto Calle. II Convocatoria de arte público de Peralta*. Ayuntamiento de Peralta, Navarra, 2005.
- AA.VV. *Proyectos y comunicaciones. Intervenciones urbanas*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Guipúzcoa, 1995.
- AA.VV. *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca - Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, Salamanca, 1998.
- AA.VV. *Situacionistas*. MACBA - Actar, Barcelona, 1996.
- AA.VV. *Toponimias. Ocho ideas del espacio*. Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1994.
- AA.VV. *Última. Creació contemporània jove*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2013.
- ACCONCI, Vito. *Vito Hannibal Acconci Studio*. MACBA, Barcelona, 2004.
- A.F.R.I.K.A.; Grupo Autónomo; BLISSETT, Luther y BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus editorial, Barcelona, 2000.
- ALBA RICO, Santiago. “El simulacro y su doble: la amenaza de los cuerpos crudos”. En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, Valencia, 2006.
- ALBEROLA ESCRIBUELA, Imma. “Universitat pública”. En: *Art públic / Universitat pública. I Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 1998.
- ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Blume, Barcelona, 1981.

ALONSO RODRÍGUEZ, José Antonio. "Globalización, pobreza y gobernabilidad internacional". En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

ANGELINI, Milagros. "Rebelión en las aulas". En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

ARAUJO, Joaquín. *La muerte silenciosa. España hacia el desastre ecológico*. Temas de hoy, Madrid, 1990.

ARIAS SIERRA, P. *Periferias y nueva ciudad. El problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

ARMAJANI, Siah. *Espacios de lectura*. MACBA, Barcelona, 1995.

ARREGUI, Ana. "Pluriempleo". En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.

ASCHER, François. *Los nuevos principios del urbanismo*. Alianza, Madrid, 2004.

AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Paidós, Barcelona, 1996.

411

AUGÉ, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Gedisa, Barcelona, 2001.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1993.

BALZAC, Honoré. *La obra maestra desconocida*. Mondadori, Barcelona, 2013.

BARTOLOMÉ PINA, Margarita. "Educar en sociedades multiculturales. Entre la incertidumbre y la esperanza". En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Anagrama, Barcelona 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI, Madrid, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Arcadia, Barcelona, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Paidós, Barcelona, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Siglo XXI, México, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Europa. Una aventura inacabada*. Losada, Madrid, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad con temporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Paidós, Barcelona, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona, Paidós, 2005.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Siglo XXI, Madrid, 2006.

BEGEGA, José. "Universidad para ratones". En *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

BÉGOUT, Bruce. *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona, 2007.

BELLOT, Pablo. "Montonera o barricada cognitiva. El postzarandeo como orden archivístico". En *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

BENJUMEA, Miguel Ángel. "EU-07 Elecciones universitarias". En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

BENJUMEA, Miguel Ángel. "Hijos de la precariedad". En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

BENJUMEA, Miguel Ángel. "Miedos. Thinking outside the box". En: *Art públic / Universitat pública. XII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.

BENN, Gottfried. *Doble vida*. Pre-Textos, Valencia, 2003.

BERMEJO, Karmelo. “Tipologías de trampas de pasos de cebra”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006

BITTNER, Gudrun. “El green (Farmaciola)”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

BITTNER, Gudrun. “Mundo alucinación”. En: *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2007.

BLÁZQUEZ, Antonio. “Hojos/as”. En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa, Barcelona, 2004.

BOJ, Clara; DÍAZ, Diego. “Ejercicio Mnemotécnico. Instalación interactiva multiusuario”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

BONNET DE LEÓN, Alejandro. “En tránsito”. En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

BONNET DE LEÓN, Alejandro. “In memoriam”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

BONNET DE LEÓN, Alejandro. “L’horta”. En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.

BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. *Espacio público: ciudad y ciudadanía*. Electra, Barcelona, 2003.

BOSTEZO, Asociación Cultural. “S-109 (Lugar pintoresco)”. En *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.

BOULLOSA, Pilar. “Cura sanita”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Siglo XXI, Madrid, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.

BRAVO BUENO, David. *Copia este libro*. DMEM, Licencia Creative Commons, España, 2005.

BREA, José Luis. “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. Revista *Arte, Proyectos e Ideas*, nº 4, tomo I. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1996.

BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven; VENTURI, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

BRUCKNER, Pascal. *La euforia perpetua. Sobre el deber de ser feliz*. Tusquets, Barcelona, 2001.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007.

CABO ÁLVAREZ, Mónica. “Basura y género. Reinterpretación de la señalética utilizada en los servicios públicos”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

CACCIARI, Paolo. *Decrecimiento o barbarie. Para una salida no violenta del capitalismo*. Icaria, Barcelona, 2010

CALVINO, Italo. *Nuestros antepasados: El vizconde demediado. El barón rampante. El caballero inexistente*. Siruela, Madrid, 1989.

CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Cátedra, Madrid, 2004.

CASTELLS, Manuel. *Comunicación y poder*. Alianza, Madrid, 2009.

CEREZUELA, Juan Antonio. “Secret Box: confiesa un secreto”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

CHUECA SANCHO, Ángel G. “Migrantes en España: entre mitos y derechos”. En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del tercer paisaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

COMELLES, Eduard. “Alteració del paisatge sonor 1.0”. En: *Art públic / Universitat pública. XVI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2014.

CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal, Madrid, 1996.

CORZO, Maricely. “Copia este libro”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

CROUCH, Colin. *Posdemocracia*. Taurus, Madrid, 2004.

CROW, Thomas. "Arte para lugares específicos: el fuerte y el débil". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

CUESTA, Alexa. "Manifiesto Kilo-metro". En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

DAHRENDORF, Ralf. *En busca de un nuevo orden. Una política de la libertad para el siglo XXI*. Paidós, Barcelona, 2005.

DAVIS, Mike. *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Virus, Barcelona, 2001.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia, 2005.

DE LUCAS MARTÍN, Javier. "El desorden en movimiento". En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología. Los libros de la catarata*, Madrid, 2011.

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Hacia una antropología de las calles*. Anagrama, Barcelona, 2007.

DEUTSCHE, Rosalyn. "Agorafobia". En: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

DÍEZ, Sara; GONZÁLEZ, Rubén. "Vironmodul". En: *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2012.

DIOSDADO, Daniel. "Tiempo perdido". En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

DUQUE, Antonio. "Mayak". En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

DUQUE, Antonio. "Uso101". En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Akal, Madrid, 2001.

DUQUE, Félix. *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?* Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

EGUIZÁBAL, Raúl. *El estado del malestar. Capitalismo tecnológico y poder sentimental*. Península, Barcelona, 2011.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *La gran migración*. Anagrama, Barcelona, 1992.

ERASO, Miren. "On traslation. Entrevista a Antoni Muntadas". *Zehar*, nº 34, Guipúzcoa, 1997.

ESCALONA ORCAO, Ana Isabel. "Las dinámicas migratorias: breve panorámica". En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

ESCIF. "Conversación romántica en formato wildstlye. El día en que X, Y y Z se sentaron a hablar de la calle como espacio de creación". En: *Última. Creació contemporània jove*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2013.

ESPÍ GASCÓ, Gema. "Hielo reciclado". En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007

FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca. "El viaje entre ciudades reales e imaginadas del discurso intervencionista". En: *Intracity. Arte público y mediación social*. Xarxa Joves.net, Valencia, 2007.

FERRANDO, Helena. "Acción y efecto de desplazar". En: *Art públic / Universitat pública. XIV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2012.

FERRANDO GIRAUT, David. "Puntos de interés arqueológico para futuros olvidados". En: *Intracity. Art públic i mediació social*. Xarxa Joves.net, Torrent, 2007.

FRANKFURT, Harry G. *On bullshit. Sobre la manipulación de la verdad*. Paidós, Barcelona, 2006.

FRANKFURT, Harry G. *Sobre la verdad*. Paidós, Barcelona, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, Madrid, 2000.

GAGGI, Máximo; NARDUZZI, Edoardo. *El fin de la clase media y el nacimiento de la sociedad de bajo coste*. Lengua de trapo, Madrid, 2006.

GAJA, Fernando. "De la metrópolis industrial moderna a la región urbana informacional difusa". En: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

GALÁN, Mercé. “Equilibrios inestables”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

GALÁN, Mercé. “Queer Space”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Barcelona, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Desórdenes: chatarra e informalidad”. En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa, Barcelona, 2004.

GARCÍA ESPIL, Enrique. *Hacer ciudad. La construcción de la metrópolis*. Nobuko, Buenos Aires, 2006.

GARCÍA FERRANDO, Manuel (coord.). *Pensar nuestra sociedad global*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2005.

GARCÍA NOBLEJAS, Juan José. *Medios de conspiración social*. EUNSA, Pamplona, 1997.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

GARROTE, Joaquina. “System Park (o sistema de aparcamiento)”. En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004

GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Reverté, Barcelona, 2006.

GIMENO, Carlos. “Tiende una mano”. En: *Art públic / Universitat pública. II Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 1999.

GIMENO, Silvia; RAMOS, Silvia. “Barricada”. En: *Art públic / Universitat pública. V Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2003.

GONZÁLEZ, María Jesús; GÓMEZ, Patricia. “Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado)”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Pre-textos, Valencia, 2005.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000.

GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Pre-Textos, Valencia, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

HASTNER, Jeffrey. *Land art y arte medioambiental*. Phaidon Press Limited, Londres, 2005.

HONORÉ, Carl. *Elogio de la lentitud. Un movimiento de alcance mundial cuestiona el culto a la velocidad*. RBA, Barcelona, 2008.

HOUELLEBECQ, Michel. *Las partículas elementales*. Anagrama, Barcelona, 1999.

JACOB, Mary Jane. "Extramuros". En: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000.

JAMES, William. "Barrio invisible". En: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991.

JORDÁ JACARILLA, Marcela. "(Re) Acciones especulativas". En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Gedisa, Barcelona, 2002.

JUAN, Lucía. "Esdeveniments activistes". En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

KLEIN, Naomi. *Vallas y ventanas. Despachos desde las trincheras del debate sobre la globalización*. Paidós, Barcelona, 2002.

KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva Cork*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". En: *La posmodernidad*. Kairos, Barcelona, 2002.

KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

LACOMBA, Joan. "¿Son las migraciones un factor de desarrollo?". En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

LANCHOS, Alberto. "Los girasoles". En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

LANSSELLE, Charlotte. "Las ciudades invisibles". En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

LASLO, Ervin. *Tú puedes cambiar el mundo. Manual del ciudadano global para lograr un planeta sostenible y sin violencia*. Nowtilus, Madrid, 2004.

LEVITT, Steven D.; DUBNER, Stephen J. *Freakonomics*. Ediciones B, Barcelona, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Anagrama, Barcelona, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Anagrama, Barcelona, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Anagrama, Barcelona, 2003.

LIPPARD, Lucy R. *The dematerialization of the art object*. Studio Vista, Londres, 1973.

LOMBARDO, Rodrigo. "Homemade Energy System". En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

LÓPEZ, Martín; RODRÍGUEZ DE GUZMÁN, Lorenzo. "Extensibles". En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

LÓPEZ CUENCA, Rogelio. "Crítica del arte público a mediados del año 2005. Unos cuantos ejemplos". En: *Art públic / Universitat pública. VIII Muestra de arte público para jóvenes creadores*. Universitat de Valencia, Valencia, 2006.

LUCA, Erri de. *Adelfa, arco iris*. Akal, Madrid, 2000.

LUCAS SIMÓN, Francisco. “Manifiesta-t”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

LUCAS SIMÓN, Francisco. “Temporal”. En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

LUCAS SIMÓN, Francisco. “Ulises Travel”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

LUGO, Pablo Ángel. “Bodegón”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

LYON, David. *Postmodernidad*. Alianza, Madrid, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Cátedra, Madrid, 1984.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

MACHADO, Matías. “Proyecto estudios”. En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

MADERUELO, Javier. “Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público”. En: *Arte y espacio público. II Simposio de arte en la calle*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 – 1989*. Akal, Madrid, 2008.

MAKSYMOWICZ, Virginia. “Throuhg the Back Door: Alternative Approaches to Public Art”. En: *Art and the Public Sphere*. The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 1986.

MARTÍN ANDRÉS, Juan José. “Flyers”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna. Fundamentos*, Madrid, 2001.

McCOMBS, Maxwell. *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Paidós, Barcelona, 2006.

McDOWEL, Linda. *Género, identidad y lugar*. Cátedra, Madrid, 2000.

McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 2009

McLUHAN, Marshall. *La galaxia Guttenberg*. Planeta, Barcelona, 1985.

MELIÁ DE ALBA, Víctor. "Tú vigilas. Proyecto para una web de vigilancia". En: *Art públic / Universitat pública. XII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2010.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Montesinos, Barcelona, 2003.

MIESSEN, Markus. *La pesadilla de la participación*. Dpr, Barcelona, 2014.

MITCHELL, William J. *E-topía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

MOLINA, Miguel. "Crónica de las intervenciones y disentimientos de las últimas décadas en Valencia". Revista Papers d'Art, 4º trim., nº 81. Fundació Espais, Diputació de Girona, 2001.

MONLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Diputación de Valencia, Valencia, 1999.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós, Barcelona, 1999.

MOURE, Gloria. *Configuraciones urbanas*. Polígrafa, Barcelona, 1994.

MOYA, Miguel Ángel; SANZ, Sara. "Un mundo feliz". En: *Art públic / Universitat pública. XIII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2011.

MUÑOZ, Blanca. *La cultura global. Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. Pearson, Madrid, 2005.

MUÑOZ, Xavi. "Públic art". En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

MURCIA, Blanca; MURCIA, David. "Nueva construcción en la avenida de los Naranjos: oficinas para el reclutamiento, planificación y viabilidad.

Instalaciones dedicadas a la preparación y formación de los futuros colonizadores”. En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

NAVARRETE, Ana. “No a la ocupación de Irak”. En: *Art públic / Universitat pública. VI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2004.

NIMÚ. “Plàstic”. En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

NOTEQUEDESFUERA. “Con-tacto”. En: *Art públic / Universitat pública. IX Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2007.

ORIHUELA, Antonio. *La voz común*. Tierradenadie, Madrid, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Espasa Calpe, Madrid, 2005.

PARCERISA BUNDÓ, Joseph; RUBERT DE VENTÓS, María. *La ciudad no es una hoja en blanco*. Arq, Santiago de Chile, 2000.

PARRAMON, Ramón. *Territorios ocupados*. Centre d’art Santa Mónica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2001.

PASTOR, Marina. “Love-letter-for-you.txt.vbs”. En: *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de València, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

PERÁN, Martí. “Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público”. En: *Rirkrit Tiravanija. Demonstrate*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001.

PEREIRA, Almudena; ROMERO, Nacho. “Mujeres de hoy. Impact cover”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

RAEL, Miguel. “Follow the yellow star road!”. En: *Art públic / Universitat pública. VIII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. MACBA/UAB, Barcelona, 2005.

RENAU, Josep. *Arte contra las élites*. Debates, Madrid, 2002.

REMY, Jean; VOYÉ, Liliana. *La ciudad. ¿Hacia una nueva definición?* Basaría, Vitoria-Gasteiz, 2006.

RIBALTA, Jorge. “Notas acerca del arte público y el museo”. En: *Ciudades invisibles*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

RIFKIN, Jeremy. *La economía del hidrógeno. La creación de la red energética mundial y la redistribución del poder en la tierra*. Paidós, Barcelona, 2006.

RITZER, George. *La globalización de la nada*. Popular, Madrid, 2006.

RITZER, George. *La mcdonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalidad en la vida cotidiana*. Popular, Madrid, 2006.

RODRÍGUEZ, Emmanuel. *El gobierno imposible, trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*. Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

RUIZ MONTESINOS, Antonio. “Impartir-compartir”. En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.

SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Mondadori, Barcelona, 2007.

SALMON, Christian. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Península, Barcelona, 2008.

SAMUELSON, Paul A.; NORDHAUS, William D. *Economía*. McGraw-Hill. Madrid, 1992.

SAN AGUSTÍN. *Las confesiones*. Akal, Madrid, 1986.

SÁNCHEZ LARRAÍN, Nicolás. “Buenos días, señor Courbet”. En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

SANTOS, Milton. *De la totalidad al lugar*. Oikos-Tau, Barcelona, 1996.

SAVATER, Fernando. *El valor de educar*. Ariel, Barcelona, 2006.

SENNETT, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006.

SHIROMA, Aldo. “Semba tsuru o el cuento de las mil grullas”. En: *Art públic / Universitat pública. XI Mostra d’art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2009.

SLOTEDIJK, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Pre-Textos, Valencia, 2002.

SMIERS, Joost; VAN SCHIJNDEL, Marieke. *Imagine... no copyright*. Gedisa, Barcelona, 2008.

- SMITHSON, Robert. "Entropía y los nuevos monumentos". En: *Robert Smithson. El paisaje entrópico*. IVAM, Valencia, 1993.
- SOLÀ-MORALRES, Ignasi. *Territorios*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- SORKIN, Michael. "Nos vemos en Disneylandia". En: *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SORKIN, Michael. *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Siruela, Madrid, 2007.
- SUDJIC, Deyan. *El lenguaje de las cosas*. Turner, Madrid, 2009.
- SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Ariel, Barcelona, 2007.
- SZÉCSI, Alberto E. *Reciclado de ciudades. Nuevas herramientas de planificación y diseño urbano para intervenir en ciudades existentes*. Nobuko, Buenos Aires, 2006.
- TAKKAL, Aixa; RUBIO, Alberto. "179,36 m2 de ciudad". En *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.
- TENA MORRAJA, José Manuel. "M y N". En: *Art públic / Universitat pública. IV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2002.
- TELLA, Guillermo. *Un crack en la ciudad. Rupturas y discontinuidades en la trama urbana de Buenos Aires*. Nobuko, Buenos Aires, 2007.
- THOREAU, Henry D. *Desobediencia civil y otros escritos*. Alianza, Madrid, 2005.
- TOBOSO GALINDO, Juan Luis. "Unidad de conexión (Departamento de malestar social)". En: *Art públic / Universitat pública. IV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *El nuevo desorden mundial*. Península, Barcelona, 2008.
- TRUJILLO, David. "Spyware 2.0". En: *Art públic / Universitat pública. VII Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2005.
- VALERO, Paula. "Cuadernos de resistencia". En: *Art públic / Universitat pública. XV Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2013.

VERDÚ, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama, Barcelona, 2003.

VERDÚ, Vicente. *El planeta americano*. Anagrama, Barcelona, 1996.

VERDÚ, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del Siglo XXI*. Mondadori, Barcelona, 2005.

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid, Cátedra, 1999.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Cátedra, Madrid, 1989.

VÓRTICE, Equipo. "Las tres heridas". En: *Art públic / Universitat pública. III Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2001.

WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad*. Akal, Madrid, 2001.

WOLF, Janet. *La producción social del arte*. Istmo, Madrid, 1997.

ZAMBRANO, José. "Varón Express. El detergente para hombres de hoy". En: *Art públic / Universitat pública. X Mostra d'art públic per a joves creadors*. Universitat de València, Valencia, 2008.

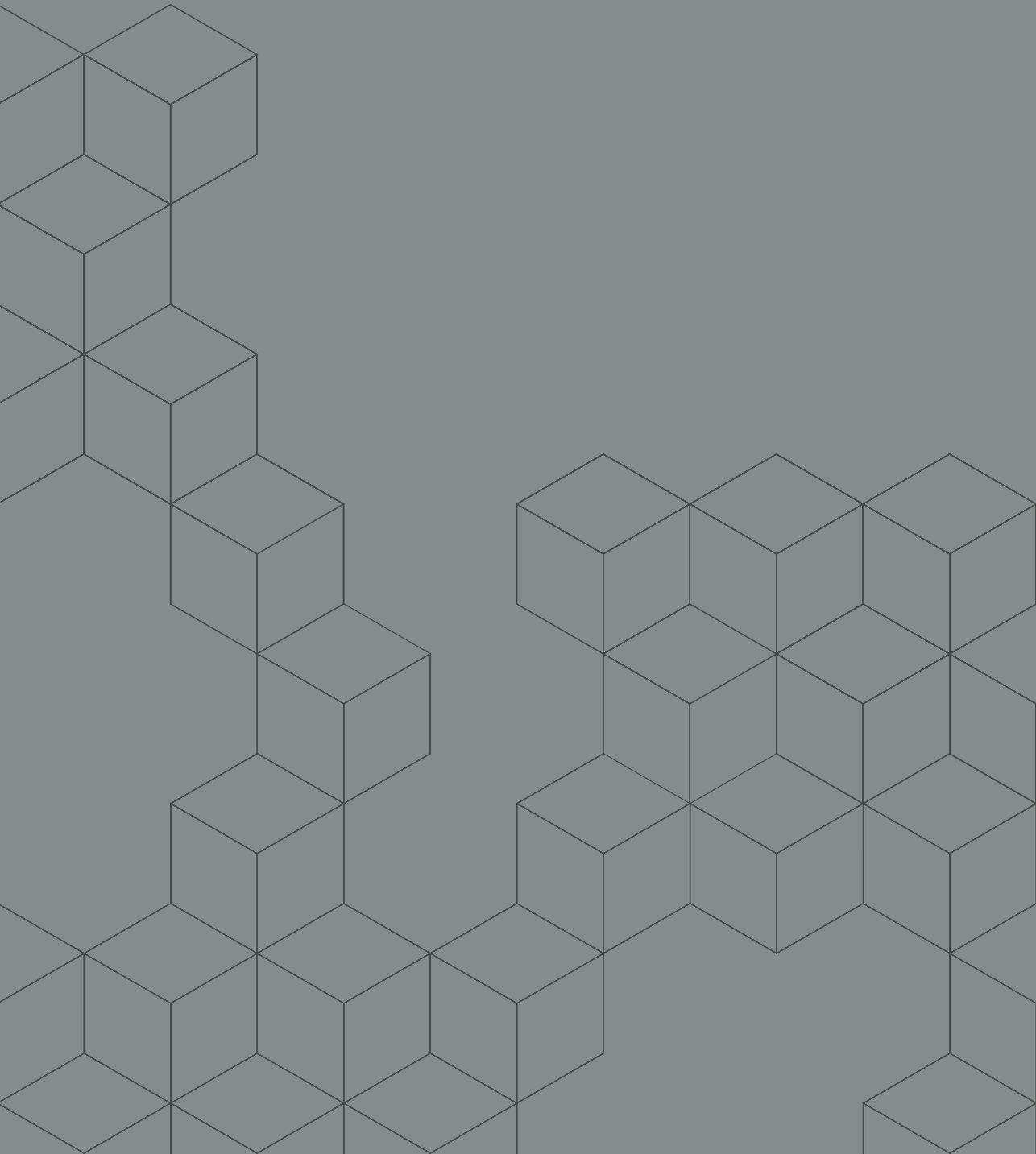
ZIZEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Sequitur, Madrid, 2008.

Sitios Web citados:

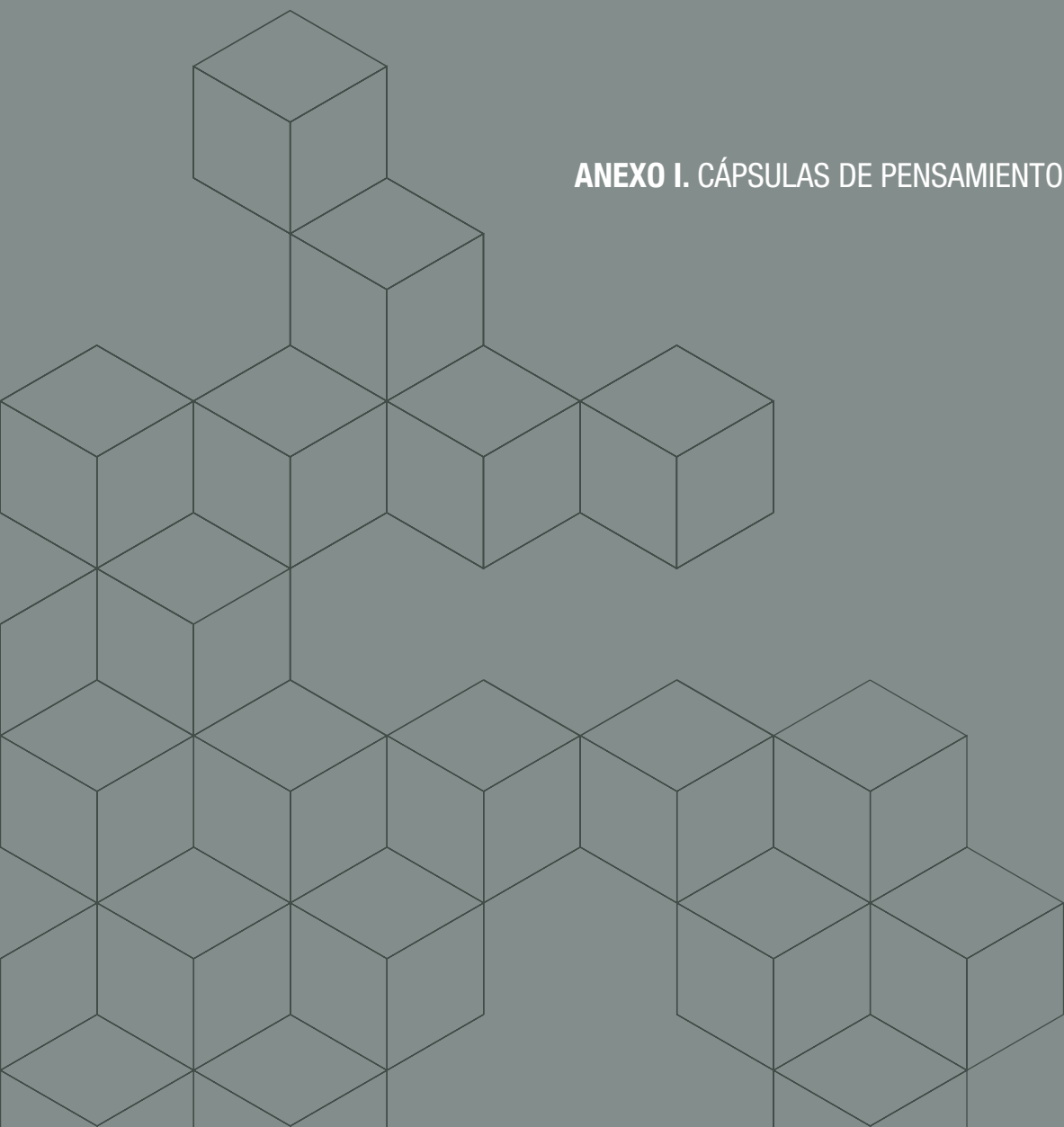
- Manifiesta-t:
<http://www.manifiesta-t.com>
- Esdeveniments activistes:
<http://www.esdevenimentsactivistes.org>
- Cuadernos de resistencia:
<http://www.cuadernosderesistencia.blogspot.com>
- Tú vigilas. Proyecto para una web de vigilancia:
<http://www.tuvigilas.net>
- EU-07 Elecciones universitarias:
<http://www.eleccionesuniversitarias.es>
- Pluriempleo:
http://www.proyecto_pluriempleo.blogspot.com

- Hijos de la precariedad:
<http://www.hijosdelaprecariedad.blogspot.com>
- Envases del miedo:
<http://www.envasesdelmiedo.blogspot.com>
- Vironmodul:
<http://www.vironmodul.blogspot.com>
- Edu Comelles:
<http://www.educomelles.com/projects18.html>
- Objetivos de Desarrollo del Milenio:
<http://www.un.org/spanish/millenniumgoals/>
- Universidad para ratones:
<http://universidadpararatones.blogspot.com/>
http://www.myspace.com/universidad_para_ratones
<http://www.fotolog.com/unipararatones>
http://www.flickr.com/photos/universidad_para_ratones/
- Secret Box: confiesa un secreto:
<http://www.videosecretbox.blogspot.com>
- Tiempo perdido:
<http://www.tiempoperdido.tk>
- Idensitat:
<http://www.idensitat.net/es/>
- Scarpia:
<http://scarpia.es/2015/>
- Intransit:
<http://www.intransit.es/noticias/>
- El perro:
<http://www.elcultural.com/revista/arte/El-perro/80>
- SeDI, Universitat de València:
<http://www.uv.es/sedi>
- La weberia & cia:
<http://www.laweberia.es/&cia/>
- AVAM, Artistas Visuales Asociados de Madrid:
<http://www.avam.net>
- UAAV, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales:
<http://www.uaav.info>
- AVCA, Asociación Valenciana de Críticos de Arte:
<http://www.avca-critica.org>
- AVVAC, Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló:
<http://www.avvac.net>

- El accidente de metro de Valencia, historia de una tragedia silenciada:
http://www.lasexta.com/programas/salvados/noticias/accidente-metro-valencia-historia-tragedia-silenciada_2013042500132.html
- Salvados:
<http://www.elterrat.com/?ft=4233#.Vf73Oq7j7KI>
- Los ex trabajadores de RTVV piden perdón a las víctimas del metro de Valencia:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/03/valencia/1367609182.html>
- Asociación Víctimas del Metro 3 de julio:
<http://asociacionvictimasmetro.blogspot.com.es/>
- MAKMA, Proyecto 3 de Julio. Bases:
<http://www.makma.net/proyecto-3-de-julio-bases/>
- VEI último día tres:
<http://www.importanciacapital.com/?p=1761>



ANEXO I. CÁPSULAS DE PENSAMIENTO



En este anexo se reúnen veintinueve textos, que son el resultado de numerosas colaboraciones que he estimulado durante estos años con artistas y especialistas, como complemento teórico y experiencial que se ha añadido a los proyectos que he comisariado en el ámbito del espacio público –detallados en la segunda parte de este estudio- que han sido publicados de forma aislada e independiente en los catálogos editados anualmente en cada uno de los casos. Se presenta aquí como una compilación que entiendo que tiene un valor singular y que puede ser de utilidad para aquellas personas interesadas en la investigación de este ámbito de conocimiento.

I.1 Mau Monleón

Arte público/espacio público

Si bien entendemos comúnmente por *arte público* todo aquél que se desarrolla en lugares de acceso público (y en este sentido las calles o las plazas de las ciudades continúan siendo los espacios que, por su accesibilidad, afluencia y diversidad de personas que los transitan, mejor ejemplifican esa ubicación de “lo público”), ésta sería tan sólo una condición *sine qua non*, ligada al debate en torno a la intercambiabilidad de los límites público-privado.

Este debate es quizás el más interesante en un momento en que se diluyen los límites entre lo público y lo privado, sobre todo a raíz de la incursión de las nuevas tecnologías en el hogar y en las estructuras de la ciudad (la televisión e Internet; las cámaras de video-vigilancia y los medios de masas, etc.).

La idea de un *arte público* adquiere hoy una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, que supone la comprensión de la ciudad como un entramado complejo: un contexto sociopolítico con carácter específico que depende de la comunicación, la educación y otros ámbitos de la cultura. Desde este punto de vista, y apoyándonos en la

tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas, el concepto de espacio público se puede definir como una esfera social específica, y, de manera ideal, como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política¹.

De ahí que se torne relevante escrutar cuál es el grado de compromiso manifiesto hacia este contexto, tanto por parte del artista como de la institución desde donde se formulan y aceptan las propuestas, y, por ende, observar desde qué concepción global y local de las ciudades y sus esferas públicas se fomenta, gestiona y finalmente se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos.

Podemos constatar, desde los años sesenta, una concepción hegemónica del *arte público* donde éste ha fracasado fundamentalmente en su inserción social. Me refiero sobre todo a las *esculturas del 1 por ciento*²

- 1 Lo que Jürgen Habermas llama “esfera pública burguesa” representaría idealmente un lugar inclusivo de debate y formación de opiniones que trasciende todo tipo de intereses privados, económicos, políticos e incluso de control del estado. Habermas sitúa el advenimiento de esta esfera pública en coincidencia con el desarrollo del capitalismo en la Europa Occidental y describe su apogeo en el espacio político burgués alcanzado en el siglo XVIII. En contraposición a este modelo, nos encontraríamos hoy dominados por los medios de comunicación de masas bajo un estado benefactor que promueve el espectáculo y la formación de un público pasivo y consumista, que debería ser combatido con la vigilancia, el compromiso y la intervención. Ver HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, Polity, 1989. Para un análisis de la obra de Habermas en relación a nuestra sociedad de masas ver DAHLGRE, Peter. “El espacio público y los medios. ¿Una nueva era?”. En: AA.VV. *Espacios públicos en imágenes*. Gedisa, Barcelona, 1997. Págs. 245-268.
- 2 Las políticas del 1 por ciento tienen un carácter fundamentalmente proteccionista, orientadas hacia el empleo de artistas así como a la restauración de obras acometidas o financiadas por el Estado a partir de los años sesenta. Desde su perspectiva de integración del arte en el entorno han otorgado un papel predominante a la arquitectura, permaneciendo el arte como subsidiario de ésta. No es muy diferente la concepción de los años ochenta, que aunque se plantea ya la inversión en obras de arte contemporáneo de prestigio, permite que la arquitectura continúe instrumentalizando el resto de actividades, como es el caso de las esculturas en las áreas de museos o en los programas de rehabilitación y monumentalización de barrios y zonas periféricas. Sobre el tema de las políticas de inversión y patrocinio del arte público ver MANZANARES SOBRINO, María Luisa. “Patrocinadores y políticas inversoras en los encargos de arte público”. En: *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Electa, Madrid, 1999. Pág. 17-21. Para una perspectiva más amplia

-llamadas *Plop Sculpture* en EE.UU- que dependen de este porcentaje en la totalidad de un proyecto arquitectónico o urbanístico, y que representan el máximo exponente de una burocracia estética que general indiferencia. (A menudo ni siquiera intervienen artistas, sino que estos encargos son realizados por los mismos arquitectos e ingenieros, como en el caso de autopistas o complejos urbanísticos). También las tardías conmemoraciones; los encargos realizados por los ayuntamientos y gobiernos locales; o las donaciones de clubes privados, han supuesto una decisiva incursión en los espacios públicos, con su exaltación de valores desde este poder hegemónico.

Pero quizás la fórmula más contemporánea de una burocracia estética llevada a cabo con fines políticos ha sido la de concebir la totalidad de la ciudad como un museo al aire libre -en concordancia con nuestra cultura del ocio y del espectáculo. La idea de modernidad está inextricablemente ligada a la idea de museo³ y, siendo que la industria cultural es un valor en alza, no es de extrañar que el museo se abra al espacio público, compitiendo en la transformación de los procesos urbanos en su concepción de una ciudad genérica⁴ (sin identidad propia y vinculada a un continuo proceso de modernización).

acerca de los diferentes modelos de financiación del arte contemporáneo, ver AA.VV. *Servicio Público, Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca y Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, Salamanca, 1998.

- 3 La idea de museo moderno se fundamenta en la originalidad, autoría y catalogación de obras que se aglutinan y exhiben en un espacio neutro creado expresamente para su contemplación. Transpolando esta idea se ha concebido la ciudad moderna, impensable sin su colección de esculturas al aire libre de autores como Moore, Picasso, Dubuffet, Miró, etc. Pero la ciudad no es un espacio neutro y a menudo se torna problemática la recepción de estas obras, que no han sido concebidas expresamente para ella. Una crítica a la concepción del museo al aire libre de las ciudades modernas, destacando el peligro de instrumentalización del arte por los poderes políticos, puede verse en RIBALTA, Jorge. "Notas acerca del arte público y el museo". En: *Ciudades Invisibles*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998. Págs. 160-169.
- 4 El concepto de ciudad genérica frente al de ciudad de la diferencia ha sido propuesto por Rem Koolhaas para describir ese proceso de modernización sin fin de espacio público que se produce a escala global y que se caracteriza por la pérdida de identidad y de historia, y exaltación del presente, lo aséptico y transparente. Este concepto aparece citado en el artículo de Jorge Ribalta, op.cit. Pág. 168.

¿Pero por qué censurar este proceso de transformación, ahora que por fin el arte sale a la calle junto a la *ciudad de las ciencias*⁵ y se libera de los confinamientos de un espacio obsoleto? No se trata de negar esta posibilidad para el *arte público*, ni de descalificar todo modelo configurado finalmente como museo, sino de observar críticamente una realidad que se pone a prueba: si el arte ha de ser público, si ha de pertenecer a esa esfera social específica de la que hablábamos, no puede ni debe jamás entenderse como exceso privado. Además, si algo aprendimos del incipiente conceptual Marcel Duchamp es que el arte no puede obviar su contexto, ya que es éste el que le otorga todo su significado; de esta forma, el arte público no puede tampoco olvidar la arquitectura, el urbanismo, la cultura y, en definitiva, la idiosincrasia de la audiencia a la que se dirige.

Desde este punto de vista, podemos decir que han sido ciertos artistas los que, desde la tradición de la vanguardia crítica y socialmente comprometida⁶, han reactivado el debate en torno al *arte público*, extendiendo su alcance y su comprensión al de las transformaciones sufridas por las propias ciudades y al funcionamiento de las democracias en nuestro sistema capitalista.

Durante las últimas cuatro décadas, el programa fundamental de estos artistas ha consistido en subrayar su distanciamiento crítico con respecto a

-
- 5 Hago alusión directa a la Ciudad de las Ciencias y de las Artes, en proceso de construcción en nuestra ciudad de Valencia, pero también a un concepto general y megalómano de la ciudad que fuerza su modernización a través de grandes construcciones a finales del siglo XX.
 - 6 La tradición del arte público en su vertiente crítica puede relacionarse con el muralismo mejicano y, más directamente, con el fotomontaje de John Heartfield en contra del nazismo. Los antecedentes se encuentran a lo largo de todo el siglo XX, desde la vanguardia histórica (1910-1940), con intervenciones públicas contra el arte y sus instituciones, y en la vanguardia socialmente comprometida (1920-1940), cuya acción es afirmativa y crítica en el campo del diseño, las publicaciones de masa, la educación, etc. Ya en los años sesenta y setenta es significativa la aportación de movimientos y artistas como el Pop Art o La Internacional Situacionista, con su crítica al consumismo capitalista y el reconocimiento del contexto sociopolítico de las ciudades. Para una breve pero acertada contextualización de esta vertiente crítica ver el artículo de WODICZKO, Krzysztof. “La vanguardia como arte público: el futuro de la tradición”. En: *Krzysztof Wodiczko. Instruments, projections, vehicles*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992. Págs. 371-373.

la autonomía del arte, comprometiéndose en los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y proponiendo una transformación crítica de la cultura desde dentro, inmersa en el debate público desde la propia ciudadanía (para ello se apropian de los medios de comunicación, exploran el entorno, la educación, el espectáculo, la propia institución del museo, etc.).

Artistas como Siah Armajani, con sus *espacios de lectura*⁷, han desmitificado el culto al creador a favor de un sentido cívico de la escultura, donde ésta se define fundamentalmente como *disponible, útil y común*⁸. Cercano a los presupuestos del diseño, pero también de la poesía y la filosofía, Armajani opta por conferir a sus espacios una función determinada, y es la exploración de una situación socialmente específica lo que le permite centrarse en un materialismo crítico impregnado por el mundo de vida y sus necesidades más fundamentales.

El reconocimiento de este contexto como social y políticamente determinante ha guiado asimismo la obra de artistas como Vito Acconci, Lawrence Weiner, Dan Graham, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Dennis Adams, o Antonio Muntadas, haciendo que el contenido de su trabajo se torne significativo y relevante para un público local, y otorgando a su audiencia un papel imprescindible. Muchos de ellos han trabajado conjuntamente con arquitectos y urbanistas, y han producido un trabajo interdisciplinar, a menudo cercano a la sociología, la etnografía, etc.

Fomentar la participación de la audiencia ha sido un factor determinante en la comprensión de la obra de arte pública, como lo demuestra el *Harburg Monument Against Fascism* (1989) de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz: un monolito que va desapareciendo por su base a medida que el espectador contribuyeron su firma en contra del fascismo -hoy permanece únicamente una placa en el suelo que recuerda su antigua ubicación.

7 Se trata de un especial diseño de objetos y espacios útiles, cercanos al mobiliario urbano para parques y jardines, a los que Armajani otorga la cualidad de espacios para la lectura. Ver el reciente catálogo de la exposición: AA.VV. *Siah Armajani*. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio de Cristal, Madrid, 1999. Ver también AA.VV. *Espacios de lectura*. Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1995.

8 ARMAJANI, Siah. "Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana", en op.cit. Pág. 35.

La idea de contra-monumento⁹ contenida en esta y otras experiencias supone un verdadero paradigma para muchos artistas que retoman la tradición de la escultura desde una posición alternativa. El carácter contingente de todo significado y memoria se contraponen aquí a los valores tradicionales del monumento: permanencia y conmemoración son sustituidos por obras efímeras y participativas, que más que competir con la superabundancia de signos de las ciudades, se proponen desvelar sus estructuras profundas, revitalizando la memoria colectiva.

Para canalizar este y otro tipo de propuestas, es necesario que exista una comprensión de la cultura como servicio público, al mismo tiempo que como patrimonio; estas *ideas de arte público*, más allá de su potencial estético, exigen y adquieren la responsabilidad de repensar nuestras ciudades, nuestro tejido social, nuestras necesidades más básicas.

Desde el ámbito institucional, una de las propuestas internacionales más interesantes de estas tres últimas décadas ha sido la convocatoria de *Skulptur, Projekte in Münster Skulptur*¹⁰, que ha tenido lugar por última vez en 1997. Con una financiación de obras de *arte público* que revitalizan el sentido de la pequeña ciudad de Münster cada diez años, casi un centenar de artistas ha tenido la oportunidad de realizar un proyecto específico para este evento, que en cada ocasión se salda con la adquisición de alguna de las obras para su colección permanente.

9 Otra forma de contra-monumento es, por ejemplo, la presentación de la forma en negativo de la obra, con su incrustación en el terreno de forma permanente. Sobre la relación entre los procesos de desaparición de la escultura y el contra-monumento se puede consultar mi texto “Escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad”. En: MONLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. col. Formas Plásticas, Diputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. Págs. 135-158.

10 *Skulptur. Projekte in Münster* fue iniciada en 1977 por Klaus Bussmann, y fue desde su origen una colaboración entre la ciudad de Münster y las entidades responsables del Westfälischen Landesmuseum. El principio de selección en torno a proyectos artísticos específicos fue la base de la exposición concebida por Kasper König y Klaus Bussmann en 1987, y ha sido también el criterio de selección de su tercera edición, dirigida en 1997 por Florian Marzner. Ver el texto de GRARSKAMP, Walter. “Kunst und Stadt”. *Skulptur. Projekte in Münster 1997*. Ostfildern-Ruit, Verlag BERD Hatje, 1997. Págs. 7-41.

Algo que describe muy bien Walter Grarskamp en su búsqueda de criterios para definir el espacio público es la necesidad de concebir este espacio como “un estado: un de la condensación y del cruce de funciones, cuya máxima intensidad se sitúa en el centro de la ciudad”¹¹. Como estado, este centro no sólo depende de sus formas de territorialización sino también del factor tiempo; de un calendario específico donde se incluye la fiesta y el juego, con su consecuente cambio de fisonomía de la ciudad. Por lo tanto, el criterio definitivo para definir su condición de espacio público vendría determinado por la posibilidad de superponer, trasladar y condensar diferentes formas de uso de este espacio, combinando su frecuencia de uso, accesibilidad, mezcla de funciones, visibilidad y despliegue de medios.

Según el propio Grarskamp, si el espacio público ha de ser algo más que un escaparate, requiere de una continua entrada de energía social en todas sus formas -política, comercial, social, teatral, artística, etc. El uso y el aprovechamiento sería precisamente la cuarta dimensión de ese espacio público.

Son pocas las experiencias institucionales que, como ésta, nos recuerdan que el arte es también un servicio público, además de una industria y un objeto de colección o museificable. Y si ciertamente estamos dispuestos a establecer un debate crítico y activo en torno al sentido de nuestras ciudades; si aceptamos -con Armajani- que no existen modelos para el arte en los espacios públicos, estamos empezando a tomar conciencia de la necesidad de generar un nuevo espacio público.

11 Walter Grarskamp es autor del texto en la última convocatoria de Skulptur. Projekte in Münster, en op.cit. Pág. 11.

I.2 M^a Teresa Beguiristáin

Imágenes de lo público: notas para la intromisión #1

Una de las eternas funciones del arte, aun del arte por encargo, es y ha sido, además de la de adular a quien lo encarga, muchas veces, la de incomodar inmiscuyéndose en los deseos y las fobias más íntimas del espectador al que se dirige.

Hay periodos en los que esto es más evidente que en otros, y la contemporaneidad que nos ha tocado es uno de estos últimos. El teatro salta del escenario al patio de butacas para pasmo y terror del espectador, que no desea dejar de serlo, involucrándole en la acción. El artista plástico se vuelve performer y se dirige directamente al espectador para mostrarle sin pudor todas sus miserias. La música ya no está dispuesta a quedarse en un recinto esperando a que alguien venga a escucharla, sino que está en todas partes. La arquitectura se vuelve superespacio conformado en volúmenes impensables hasta convertir al hombre en un ser de ego disminuido. Y el cómic adquiere tridimensionalidad en “tierras míticas”. El arte simplemente salta a la calle y al ascensor, a los urinarios y los grandes almacenes, hasta llegar a incomodar a un oyente sin opción que sólo desea finalmente el vacío y el silencio. Todo en el arte y el mundo del ocio y el espectáculo, que cada vez se le aproxima más, es desmesura, y toda

desmesura incomoda y se entromete en nuestra privacidad. Es el último asalto del arte antes de su triunfo final. La estetización del orbe.

Pero en esta maraña de abundancia plástico-auditiva siempre hay reducidos específicos para ese arte que se vuelve público sólo porque aspira a llegar no ya al “público”, sino al viandante, ese individuo que todavía es capaz de sorprenderse al encontrar, allí donde no lo espera, un despliegue de objetos artísticos. Un grato encuentro que sabrá discriminar como valioso. Pues valioso es el confrontar a los jóvenes artistas con el amplio espacio exterior y la inespecificidad de los observadores. Todos sabemos que las obras se contaminan perceptualmente de su entorno cuando no se encuentran aisladas en el interior de una sala de exposiciones. Acostumbrados como estamos a que nos aislen el objeto para su mejor percepción, ésta es una buena oportunidad para ejercitar nuestra capacidad discriminativa aprendiendo a enfocar nuestra mirada en aquello que nos interesa en medio de la maraña perceptual que son las ciudades de hoy. Pues lo que tiene el arte público, el arte desplegado en el espacio común, es que puedes pasar junto a él sin percatarte de su presencia. Ese es el reto para los artistas, sus objetos deben ser capaces de atraer la mirada de quien no está predispuesto a dirigir la atención en aquella precisa dirección, porque no espera encontrar allí nada que le concierna. Hoy, cuando los límites entre lo público y lo privado están tan difusos, estas confrontaciones tienen el añadido valor de la actualidad.

Dejemos que el arte invada no sólo nuestras casas sino nuestras calles y nuestros campos y jardines. Dejemos que el arte se inmiscuya en nuestra vida y quizá podamos afirmar, con Addison o con Clive Bell, que el arte es un magnífico educador y que en el arte reside la salvación de nuestro mundo.

I.3 Rocío Villalonga

Imágenes de lo público: notas para la intromisión #2

“¿Qué formas de crítica pueden desarrollarse desde la escultura a la intervención en el espacio público, dando voz a la transgresión, a la oposición y al disenso, cuando se ha perdido la experiencia colectiva?”¹²

Las palabras de Buchloh ponen bajo cuestionamiento la función que el arte desempeña y con sobrado motivo, haciéndonos hincapié en la pérdida de la experiencia colectiva. Estas palabras, con una visión claramente apocalíptica, nos dan pie a analizar la realidad artística, ya que en nuestro siglo, con los medios de consumo de masas y la hiperestetización de la vida como efecto de la tecnología, se produce un denso solapamiento e incluso confusión entre lo público y lo privado.

La globalización y universalización del consumo en las sociedades capitalistas convierte al arte y su mercantilización en punto de referencia. Instituciones, museos, ferias, etc. proporcionan un consumo público -no privado- del arte y de la experiencia artística con un entramado de es-

12 BUCHLOH, Benjamin. “Ripensare la scultura. Il pubblico e la povertà dell’esperienza”. En: *Flash Art*, nº 202. Milán, marzo 1997. Pág. 63.

estructuras comunicativas y mercantiles, propias de la cultura de masas. No obstante, existen otros canales no inmersos en valores de carácter mercantil, que actúan y deben actuar como difusores y promotores culturales. Nos referimos concretamente a la Universidad, como promotora del conocimiento y, en parte, responsable de formar a personas íntegramente también desde lo humano y no exclusivamente dentro del ámbito de la competitividad e individualismo propios de nuestra sociedad. Así pues, la Universidad, con iniciativas como la que en este catálogo se muestra, se convierte en un buen canal mediático entre el arte y el público, fomentando la experiencia colectiva a la que Buchloh hacía referencia. Aquí encontramos la clave, donde el sentido apocalíptico de las palabras de Buchloh comienza a diluirse.

Podemos entrar a valorar esta experiencia artística en el ámbito universitario como algo singular. El arte en nuestras ciudades queda digerido por la cultura de masas. Lo que podría significar un importante elemento en la extensión social y educativa del arte deriva en numerosas ocasiones en una mundanización y agitación propagandística, muy alejada de su verdadero cometido, humanizante y transformador. No obstante, la Universidad provoca la convivencia real del individuo inmerso en su seno, propiciando así la capacidad de diálogo e intercambio de experiencias, de un modo más natural y fluido. Así el individuo que integra el ámbito universitario tiene una experiencia de carácter artístico a un nivel individual, para, tras un proceso natural de carácter social, trascender a la comunidad a través de las relaciones que entre ellos se establecen. No obstante, fuera del ámbito universitario esto difiere, ya que por lo general la experiencia artística siempre queda en una experiencia personal o como mucho compartida entre unos cuantos allegados. Como bien dice J. Luis Álvarez:

“...difícilmente puede existir convivencia democrática y sociedad avanzada sin una preferente atención a la cultura que haga que la sociedad entera llegue a ser una sociedad culta, que se proponga como objetivos primarios la convivencia y el avance o progreso”¹³.

Pues bien, iniciativas de esta índole son las que pueden colaborar a alcanzar esa sociedad (quizá utópica) a la cual hace alusión Álvarez.

13 ÁLVAREZ, José Luis. *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*. Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

La Convocatoria de Art Público favorece una vía para generar grupos flexibles de trabajo, en el cual intervienen jóvenes artistas, que gracias a su compromiso hacen factible la experiencia de abordar globalmente los espacios de la Universidad y transformarlos en lugares para la experiencia artística, colaborando a la comunicación y la pedagogía de la acción universitaria y así capacitando el establecer una intercomunicación con y entre el público. La pluralidad de propuestas que en este catálogo podemos observar se debe a los lenguajes contemporáneos del arte, interdisciplinarios y de hibridación, integrándose de este modo en la actualidad artística más inmediata.

I.4 Pepe Romero

Imágenes de lo público: notas para la intromisión #3

El arte público, uno de los temas de mayor actualidad y motivo de numerosas ponencias y seminarios, parece ser un ámbito impreciso en el que cabe desde la mera ubicación de una obra plástica en un espacio público, para embellecerlo, hasta aquellas propuestas relacionadas con la experiencia estética colectiva en las que se alude tanto al tradicional binomio arte-vida como a lo político-social. Evidentemente en el primer caso hablamos de un arte tradicional y de una experiencia estética cosmética y en el segundo de un “concepto ampliado” del arte, cuando no de auténtica agitación.

Siah Armajani, un artista cuya obra se compone en su mayor parte de proyectos apriorísticos en los que alude a conocidos anarquistas y en los que mantiene, no obstante, al público en su rol tradicional de consumidor pasivo de las obras creadas por el artista-genio, que en este caso son megalomaniacas estructuras y construcciones totalmente alejadas de las tesis utópicas de transformación defendidas por los personajes a los que van dedicadas, ha escrito un texto interesante y clarificador sobre arte público aunque responda tan sólo parcialmente de su praxis profesional, de él cito textualmente:

¿Qué es arte público?

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás.

No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás.

La palabra “arte” en arte público no significa grandes obras en grandes espacios. ¡A lo mejor significa la ausencia de arte!

No es una creación artística aislada, sino una producción social y cultural, basada en necesidades concretas.

El arte público tiene funciones sociales. Se ha transformado de un arte a gran escala, específico para un emplazamiento concreto, a un trabajo de contenido social.

El arte público no es arte en espacios públicos, Hay quien desea colocar arte aquí y allí. Otros pretenden construir, hacer el aquí y el allí.

Lo primero se llama arte en espacio público. A lo segundo se llama arte público.

El arte público es mediación, la mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia el contexto, más amplio, de la vida.

Esto significa que el arte público debe ser parte de la vida y no un fin en si mismo.

Resuenan, en este texto, ecos de la vanguardia y de todas aquellas manifestaciones que desde 1945 y también desde la beligerancia proponen la fusión del arte con la vida, la desmaterialización del objeto y del hecho artístico y la lucha activa contra la tradición y el mercantilismo burgueses. Tenemos muchos ejemplos a los que citar y todos ellos son, precisamente, los artistas más admirados, cotizados y expuestos por las instituciones.

Beuys, el grupo Fluxus, Gordon Matta-Clarck, los Situacionistas, Lee Byars, Meireles y un largo etcétera son muestra de creadores que aludieron constantemente a lo colectivo y cuyo mensaje, fagocitado por la sociedad mediática de consumo, queda reducido a una “libertad limitada” por los objetos que ya se constituyen como mercancía y como valor tradicional y académico. La tergiversación del significado de su obra y el énfasis de los aspectos objetuales y formales en detrimento de los conceptuales viene a ser similar a lo ocurrido con casi todas las propuestas que lucharon contra la alienación y contra un sistema de mercado que acabó encumbrándolas y transformándolas en “objeto de culto”.

No obstante, me gustaría significar algunos acontecimientos no cuantificados económicamente y que me parecen ejemplos explícitos de arte público:

- Creación del partido alemán de los estudiantes, fundando por Joseph Beuys, Bazon Brock y Johannes Stüttgen.
- Centro Mundial de la Pregunta. Proyecto concebido por Lee Byars en el Hudson Institute, como artista residente.
- A Resource Center and Environmental Youth Program for Loisada, en el Lower East Side de Nueva York, proyecto social iniciado por G. Matta-Clarck con jóvenes desempleados.
- Restaurante Food, abierto en Soho (N.Y.) por G. Matta-Clarck y Caror Gooden.

Estos cuatro proyectos, realizados a finales de la década de los 60 y a principios de la de los 70, abordan lo público desde distintos posicionamientos y coinciden en reivindicar la “transformación” de la realidad y la intensificación de la experiencia cotidiana, tal y como lo hicieron sus coetáneos, los pensadores situacionistas.

Tenemos que, a lo largo del siglo pasado, una línea de acción artístico-política comprometida y perfectamente definida nos sirve como punto de referencia en estos momentos, en los que el pensamiento único instrumentaliza en su beneficio la praxis artística, con fines claramente propagandísticos, ubicándola en el contexto del espectáculo creado por y para el nuevo rico jactancioso y reduciéndola a una reflexión, a veces crítica, siempre suave y políticamente correcta.

Hay que señalar que, por otro lado, el artista productor de objetos comercializables de moda, basados más en ocurrencias que en pensamientos, objetos decorativos, vacuos y cosméticos, se ve contestado por otras propuestas, que en la traición crítica intentan definir nuevas relaciones, nuevos espacios y nuevos comportamientos. Una de estas propuestas, cercana, colectiva y política se constituye como uno de los mejores ejemplos de arte público.

Cabanyal Portes Obertes es una manifestación plástica en la que los vecinos, amenazados por un proyecto urbanístico municipal calificado por el periódico francés Le Figaro como de vandálico, que implica la destrucción de su barrio, conviven con artistas que se suman a su lucha contra una autoridad prepotente que busca, pese a quien pese, espectáculo y publicidad con claros fines electoralistas y demagógicos. Cabanyal Portes Obertes está organizado por la Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, que en asamblea permanente gestiona el evento, del que me parece importante destacar:

- La relación próxima y sincera entre los artistas y los vecinos, que abren sus casas al público y en las que se expone la obra.
- El espacio privado-público que son las casas familiares y a su vez galerías de arte.
- Las estrategias que utilizan los vecinos para defender las obras contemporáneas que exponen (obra tradicional, instalaciones, performances).
- La incorporación de un lenguaje específico y ajeno al cotidiano de los vecinos.
- La información que recibe el visitante: voyeur, que percibe la obra expuesta, cómo se integra en un espacio doméstico y la especificidad del propio espacio. Cómo son y cómo viven los vecinos del tradicional y característico barrio mariner.

Durante el tiempo que dura la exposición todo el barrio se ve envuelto en una “situación” estética, en la que se relaciona con otros colectivos -el de artistas y el de los visitantes- con la consiguiente interacción y modificación de hábitos y rutinas. Hay que señalar que algunos vecinos exponen también sus propuestas, lo que parece confirmar la teoría de Beuys acerca de la “artisticidad generalizada”. Una cita de Debord refleja perfectamente la experiencia de Cabanyal Portes Obertes:

“La vida del ser humano es una secuencia de situaciones fortuitas, y aunque ninguna de ellas es igual a otra, son en su inmensa mayoría tan indiferencias y deslucidas que dan perfectamente la impresión de similitud.

La rutina puede ser sustituida por una intensificación vital y creativa capaz de subvertir los valores cotidianos. Se trata de que el público sea capaz de construir sus propias experiencias activamente y de que, lejos ya del tradicional papel de figurante, conforme un nuevo sentimiento de “vividor” ubicado entre los objetos poéticos”.

No quisiera pecar de optimismo, ya que no podemos olvidar que la exposición está generada por la posible desgracia de las familias afectadas, pero en este contexto quiero dejar mi testimonio sobre el enorme potencial creativo que puede prever desde su primera edición (la próxima será la cuarta) y que transforma la realidad de los vecinos y la de los artistas que por fin salen de su tradicional torre de marfil y comienzan a responder preguntas.

Creo finalmente que con estos pocos ejemplos en tiempos distantes esbozo sucintamente mi posición acerca del arte público y mi distancia frente al arte en el espacio público, la convención tradicional cosmética y elitista y la respuesta plástica ensimismada. Creo también necesario recuperar la honestidad y la valentía en la experiencia estética inmediata y colectiva y en la necesidad de luchar contra el poder instituido utilizando sus mismas estrategias de seducción. El grupo autodenominado de agitación política Mujeres Creando es un claro ejemplo de compromiso crítico y así nos lo hicieron saber cuando nos visitaron, de ellas aprendí a perder el miedo a las palabras y que hoy en día definirse como feministas radicales y lesbianas anarquistas, aunque sea políticamente incorrecto, es absolutamente necesario. En su conferencia, brillantemente expuesta, asistimos a una lección de generosidad y abundancia volcada en medio de la narcótica, gris y descolorida felicidad que nos rodea.

Ante la nueva convocatoria de arte público: la esperanza de que los proyectos presentados nos hablen de problemas que realmente nos afectan, de nuestra memoria colectiva y de la relación con el otro. Que critiquen la forma y nos planteen, sin artificios, preguntas que no podamos eludir, preguntas ingenuas, poéticas y políticas.

I.5 Ricardo Forriols:

Imágenes de lo público: notas para la intromisión #4
 Algunas intromisiones encontradas. de lo público, la
 higiene y el arte

¿No nos parece a menudo que más allá de su impotencia, el arte moderno persigue el fin que ya no alcanzan nuestros desastres utilitarios?

Georges Bataille¹⁴

Respondiendo rápidamente a esta pregunta de Bataille: quién sabe, quizás el arte contemporáneo -que ya no es el del siglo XX- se ha convertido en un desastre utilitario más, impotente según, sobre todo en relación a su misma utilidad, a su función, desde esa dualidad en que se viene insistiendo últimamente y me refiero al doblez de lo público y lo privado. Por otro lado, el propio Bataille se contestaba líneas antes de formular la pregunta: *“Quizás el arte de una civilización desacralizada tendría irremediabilmente que venir a menos, y quizás el arte autónomo, a través de las investigaciones en apariencia limitadas al campo plástico, prosigue todavía, ante nuestra vista, la búsqueda de un mundo perdido, el mundo sagrado”*.

La decadencia del arte o de la misma idea de arte que se sucede desde el ante pasado siglo XIX, desembocaba, sobre todo en la acelerada década

¹⁴ BATAILLE, Georges. “La utilidad del arte” (Critique, V-1952). En: *La literatura como lujo*. Cátedra, Madrid, 1993. Págs. 179-182.

de los noventa, en crisis, una crisis que dejaba -que dejó ya hace muchos años algún siglo- una vacante alrededor de los valores de la práctica artística, sea la que fuere, entendida como algo sagrado, más o menos.

Una de las posibles claves de esta desacralización la encontramos en las palabras de Dominique Laporte, en su *Historia de la mierda*, cuando se refiere al higienista como un héroe que, buscando ese mundo perdido, *“desafía las más tenaces repugnancias y se arremanga la camisa para enfrentarse a lo innombrable, carga con la cloaca. Habla y hace hablar a aquello de lo que nadie habla ni se atreve a nombrar por miedo a mancharse y a comprometer la imagen de su saber”*¹⁵.

En cierto sentido, el artista esgrime también ese carácter de desafío, de combate quizás y esa función de hablar de y hacer hablar a lo repugnante, lo innombrable, a la cloaca del hecho público: el artista, por fin, bajará al barro de lo profano y meterá el dedo en las llagas, físicas y metafóricas, del individuo y su sociedad.

Así, coincidiendo con el decadentismo del XIX, con el naturalismo y el simbolismo, el higienista *“habla sin parar de la sangre, de la leche, de la mierda, del sexo, del cadáver, del esperma, del vertedero, de los hospitales, de la fábrica, de los meaderos. Es el príncipe consorte de la civilización del orden burgués, de la Europa colonial encarnada para siempre en la figura de Victoria. En el corazón de sus relatos, de sus memorias, de sus observaciones, de sus informes, cartas, ensayos, comunicaciones, etc., la cuestión de lo excremental le persigue. No se pueden recordar todas sus peripecias. Tan sólo un capítulo de la inmensa oda a la limpieza que empieza a escribir desde principios del siglo XIX. La mierda no se trata tan sólo de eliminarla, de separar en ella lo líquido de lo sólido, de colarla y desinfectarla, se trata, aún más bien, de rentabilizarla”*¹⁶.

La higiene surge estrechamente vinculada al Poder y la Autoridad que prescriben y aplican normas preventivas sobre la limpieza, el aseo de las viviendas, los lugares públicos y las poblaciones, más allá de su acepción

15 LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda*. Pre-Textos, Valencia, 1980. Págs. 115-116.

16 LAPORTE, Dominique, op. cit.

médica como conservación de la salud y prevención de las enfermedades. Como ocurre con el arte en relación al desarrollo de la historia y la crítica, de la estética como ciencia, la higiene rentabiliza y consagra la mierda, el excremento, como un objeto cultural en toda regla en tanto que va disponiendo normas y planes para su producción, tratamiento, aprovechamiento o recepción ya desde 1539, en tratados de economía, agricultura y sociología: pero también, en el contexto de los siglos XVIII y XIX, son los ordenamientos para su manipulación y estudio a través de toda una serie de clasificaciones de muy diversa índole y la disposición de lugares específicos, públicos y privados, privados o públicos, lo que acaba por configurar una y otro -la mierda y el arte- como índices culturales, de sociabilidad, por excelencia: la urbanidad y la belleza como formas de lo público.

Sin duda, en esto se descubre un resumen del devenir higiénico del mundo pero también del arte, que adquirió -al igual que la basura, que los residuos, que la contaminación- un papel importante en nuestra sociedad moderna, en la ordenación y explicación del mundo secularizado, incluso cuando una limpieza higiénica lo condujo a la purificación de las formas, al concepto, a su volatibilidad en el pasado siglo. Así también la rentabilización ecológica de los excrementos, equiparable a la del arte y la cultura en general, establecida más o menos en los mismos momentos de la historia: cuando el perfeccionamiento del sistema capitalista, el desarrollo de la autonomía artística y el despliegue de modernas instancias legitimadoras.

Entonces, la relación del arte con lo público deviene, a través de esta perífrasis higiénica y más allá de su utilidad comunicativa, didáctica o referida al placer estético -al igual que el excremento sirve de abono y medicamento, referido al alivio corporal-, en molestia derivada de la *manipulación* de lo público por parte de los artistas, abocados en los últimos tiempos a cierta denuncia escatológica que va de la *marranada* al esteticismo más depurado, del desencanto a la saturación, del descrédito al revival, en un eclecticismo abyecto que ha dado lugar, en el extremo, a *“una apestosa pseudo tradición de adictos al vómito, a la mierda, a la basura y a la acumulación escatológica generalizada”*¹⁷. Pero, insisto, esto ocurre en el extremo, allí donde la higiene es derrotada.

17 Fuentes FEO, Javier. “Jóvenes artistas en Alemania” en http://www.forodearte.com/catedra/jovenes_artistas.htm.

En definitiva, la intromisión del último arte en lo público nos devuelve una y otra vez a nuestros desastres utilitarios desacralizados -quién sabe si todo lo contrario- y convertidos en lo privado de todos, miembros como somos de un *conjunto de personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante*: quizás el de tirar de la cadena un día tras otro.

I.6 Darío Corbeira

¿Público o no público?

457

Últimamente se habla, quizás demasiado, y se escribe, probablemente menos de lo procedente, de Arte Público, entre nosotros; en medio, y para dar carácter al asunto, proliferan las convocatorias de encuentros sobre el mismo tema. El Arte Público se ha convertido en un acontecimiento a medio camino entre lo ineludible y lo recurrente. Esta misma iniciativa de la Universidad de Valencia, encuentros, seminarios y concursos por doquier, discusiones respecto a las ideas estéticas de tal o cual Alcalde, proliferación en cualquier ciudad o pueblo que se precie de esculturas, seminarios, mobiliario urbano con pretensiones, publicaciones de libros de teoría, encuentros en Arco, museos a la carrera para ver quién se apunta primero, restyling de artistas y comisarios para no quedar fuera..., lo más llamativo, con seguridad, son las convocatorias en ayuntamientos de la periferia de grandes ciudades donde, por cuatro perras, se están ofreciendo programas y realizaciones de corte meridianamente razonable, en tiempo y maneras. Curiosamente en estos últimos casos, la iniciativa, gestión y materialización de los proyectos está en manos de artistas, lo cual es un dato significativo dependiendo de quien

lo maneje. En cualquier caso lo que venimos en llamar Arte Público, es este país, y en los últimos años se ha convertido en un lugar repleto de ansiedades, en un género y en un estilo, todo lo cual, entre otras cosas, es contradictorio con su propia enunciación.

Y cuando en Arte, y de ello tenemos aquí una experiencia reciente y esclarecedora, se recurre permanentemente a las disciplinas y a los soportes, a los géneros y a los estilos, se olvida hablar, escribir y construir sobre todo aquello que realmente mueve los cimientos del arte y la cultura, el motor de los intangibles: las ideas. Confieso mi escasa simpatía por algo que se me presenta cercano pero terriblemente contradictorio, cual es las discusiones acerca de los soportes.

Pero, ¿qué es realmente el Arte Público? Deberíamos y debemos seguir preguntándonos: ¿el que ocupa los lugares públicos? ¿el situado en los espacios libres y las afueras de los edificios? ¿el que se presenta en lugares públicos, por ejemplo un museo? ¿el que se financia con dinero público? ¿el que se ofrece indiscriminadamente a la población? ¿el que se origina desde posicionamientos de carácter social y/o político? ¿el propio arte político y de activismo cultural? ¿el arte del Común, el perteneciente al pueblo, si de ello pudiera hablarse?, etc.

Seguramente, si lográsemos construir y visualizar una imagen del sumatorio de todas esas preguntas, tendríamos un lugar sobre el cual edificar una reflexión acerca de la verdadera complejidad del término.

Porque hablar de Arte Público va a implicar hablar de los procesos políticos, económicos, legislativos y sociológicos que hacen posible el desarrollo socialmente articulado de una cultura democrática, adulta y libre. Hablar de Arte Público supone, o debería suponer hablar de las cuestiones relativas a lo PÚBLICO, a su gestión, desarrollo y control civil, hablar del dinero público en la institución Arte, de Museos, de los media y los mediadores, de galerías y ferias, de bienales, ... es decir, del entramado que, en más de un 90% se financia con caudales públicos (unas semanas atrás, en el transcurso de una jornada dedicada a la situación de la Crítica de Arte y organizada por el Ayuntamiento de Madrid, Félix Guisasa proponía la necesidad de diferenciar entre Filesa y Gescartera para poder tener enjuiciamiento crítico respecto al arte actual, ante el silencio

de los asistentes). En suma, hablar, tratar y repensar la experiencia de las políticas culturales. Es más, siguiendo por los derroteros de lo público, se hace inevitable mirar los modelos sociales de los países con los cuales nos emparentamos, en el deseo, aquellos que nos llevan 30 años, caso de los EE.UU., o 20 años, caso de los países europeos más desarrollados, en su potencial económico; y si son las cuestiones económicas las que predominan los modelos y las pautas de comportamientos sociales, deberíamos hablar, al menos, de la estructura sociopolítica, actual y pasada, que hizo y está manteniendo ese diferencial.

Hablar, en fin y una vez más, de nosotros, en público, y de nuestra relación con las cosas públicas, de esfera pública y de los modos en que se interiorizan esas relaciones. Pero ello nos enfrenta directamente con el Tabú. Nuestro tabú, descendiente legítimo y radical del tabú, pactado, de la cultura española posterior al año 1976. Cualquiera que haga un repaso de los más llamativos acontecimientos en la exteriorización de conflictos en las artes visuales en los últimos años (cambio de dirección en el CGAC, escultura en la fachada del IVAM, reconstitución del movimiento asociativo de artistas,...), podrá comprobar hasta que punto sin retorno conducen tanto la falta de premisas discursivas de construcción democrática como el pánico a emitir opiniones en el público, más allá de lo políticamente pasable. El arte de nuestro entorno es uno de los pocos subsectores de producción cultural donde lo que casi todos conocen, no se puede hacer público: hablar en grupos, nunca más de cinco, pero siempre al margen del retrato colectivo. Un ejemplo meridiano de ello lo tendríamos en el estudio sociológico que sobre las galerías de arte en España se hizo en 1995, por parte de la Unión de Asociaciones de Galerías, y que, por sus resultados esclarecedores, jamás se ha hecho público, o los contenidos de "Posiciones", un encuentro promovido a comienzos de 1999 por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, cuyos promotores han decidido igualmente no publicar.

La ausencia por tanto de prácticas discursivas críticas, reales, contemporáneas y abiertas, sin miedo, en los debates de nuestra Provincia del Arte va a incidir, en términos casi siempre negativos, en el replanteamiento de algo tan contradictorio como el llamado arte público; es precisamente en el propio enunciado de AP donde aparecen definiciones y actuaciones que lo convierten en algo intelectualmente inestable. Dicha inestabilidad

es el producto de la confrontación entre una práctica netamente “especializada”, el Arte, y una “extensión y verificación del común”, lo público. Los movimientos y las fluctuaciones que originan una fuerzas verticales y horizontales, entre la ilusión y la realidad, entre el sueño y el artificio. En su encuentro, multitud de puntos, un choque dinámico y desordenado, el arte, no público, sino de carácter público. Ese carácter público mete en el mismo saco, y convendría no olvidarlo, una opera de Wagner, una escultura de Santiago de Santiago, los Budas de Afganistán, el Valle de los Caídos, el Earth kilometer de Walter de Maria, una parada de autobuses de Norman Foster, etc.

Semejante almacén de obras y registros tan heterogéneos como desiguales en su capacidad para generar calidad cultural, se constituye en un territorio de ambigüedades que enmarcan y en cierta medida perverten las condiciones de su desarrollo. De una parte lo que podemos entender como condicionantes: sociológicos, jurídicos, políticos e históricos, y de otra lo que podemos entender como tensiones a partir de solicitudes de diferentes ámbitos y lugares: artísticos, mediáticos y competenciales. Los primeros condicionan, los segundos desgarran. Como resultado, la extrema dificultad para su desarrollo eficaz en el binomio Espacio/Contexto.

El carácter contradictorio de AP se arrastra desde su propio nacimiento: hijo directo de la crisis del Antiguo Régimen, hermano pequeño de la “pérdida” de lugar y significado del monumento y del nacimiento de la ciudad moderna. Formado y educado bajo la sombra del futurismo y el arte soviético, alimentado por el activismo cultural de los movimientos antifascistas, invitado no bien mirado de los surrealistas y fluxus, dotado de estatus por el situacionismo y los apologetas del arte/vida vida/arte, atravesado por los efluvios del conceptualismo más primigenio y sus vertientes sociológicas y ecológicas, el AP se hace definitivamente mayor en el paso de los años 60 a los 70 con la ampliación de las cuestiones a debate en torno al espacio público. Todos los años 70, el decaimiento de los 80, la aparición del VIH y el nuevo arte feminista, concluyen a lo largo de los años 90 con la publicación por parte de la Dia Art Foundation, de las diferentes entregas de discussions in Contemporary Culture, dotándolo de un soporte teórico y político como ningún otro genero reciente había tenido en el mundo de las artes visuales.

Pero, como no podía ser de otra manera, al hacerse mayor va a ir acompañado de la pérdida de la inocencia; a partir de los años noventa nada se le perdona al adulto. La tematización, que tan buenos resultados había dado al modelo Münster en 1987, exportado a todo tipo de bienales, ciudades y pueblos fascinados con las ventajas de la industria del ocio, cae en picado a partir de 1997: la dispersión proyectual, amparada en los nuevos medios y dispositivos de presentación del arte, se apoya en una real propagación en horizontal de casi todos los vicios, del modelo temático, y ninguna de sus virtudes. El tránsito que el modelo Münster hace, desde la búsqueda del lugar, pasando por los Site Specific, las mutaciones urbanas y la iconografía populista, hasta las rupturas, dislocaciones, obras de servicio, acaba convirtiéndose en una suerte de mezcla de disolución de lo social, fin de la euforia urbana y, finalmente, otorgando a la trama urbana el papel de soporte unívoco para la puesta en escena de chistes y/o ocurrencias. Caso bien distinto lo constituye la Documentación X, donde una muy acertada y sabia concepción política del espacio urbano como soporte de ideas artísticas, da como resultado un discurso esclarecedor sobre la posibilidad real de poder leer una ciudad interpretando su historia reciente, su desarrollo urbanístico y sus actuales tipologías urbanas. Aunque la asunción negativa del binomio arte exterior/arte interior pueda seguir teniendo carta de rechazo y obligado referente para no pensar desde un planteamiento aparentemente formalista, la dicotomía entre lo que ocurre en la calle y los acontecimientos artísticos en el interior de edificios sigue siendo el gran eje sobre el que se articula cualquier discusión acerca del estatus y sentido último de una obra de arte ofrecida indiscriminadamente al grueso de la población: ¿por qué cuando hablamos de trabajos de arte al aire libre lo asociamos al arte público y no lo hacemos cuando hablamos de arte en un museo?, ¿por qué cualquier ciudadano se siente cercano y capaz de emitir juicio crítico, la mayor parte de las veces de rechazo, de obras situadas en vías y lugares públicos y, caso de entrar en un museo de arte actual, mantiene una distancia, respeto y silencio respecto a lo expuesto?, ¿por qué no admitir de una vez por todas que el Arte en la calle necesita ser adjetivado como tal cuando en el museo o la sala de exposiciones está intrínseca e institucionalmente dotado de aura estética y por tanto libre de la consideración crítica de la ciudadanía? Asumamos que las diferencias entre público y no público poco o nada tienen que ver con el soporte, la entidad convocante, la propiedad o la meta programática de sus autores, más bien tiene que

ver con la recepción que los ciudadanos hagan de ello; y esa recepción siempre se da a partir de la opinión generalizada de la calle como algo nuestro, público, y el museo o los lugares expositivos como algo lejano, alejado y en manos de profesionales y especialistas. El Museo establece un Canon, independientemente de si las obras mostradas son o no de carácter y titularidad pública, y la calle, desde nuestra más temprana educación, es el lugar de lo público por excelencia. Convendría no olvidar nunca ese dato: es público aquel arte con el que te encuentras sin tener que entrar o salir a un lugar especializado, sin tener que pagar, sin tener que pasar examen alguno, sin tener que demostrar nada para rodearlo, mirarlo, leerlo y enjuiciarlo con las herramientas de lo cotidiano, con las mismas herramientas conceptuales que utilizamos para ver televisión o emitir voto en unas elecciones.

La Calle por tanto tiene una importancia que a menudo se le está sustrayendo, entre otras cosas porque la calle sigue siendo el lugar donde se exteriorizan y socializan los conflictos, y los conflictos, como todos sabemos, deben resolverse en casa. Un Museo, una sala de exposiciones, una sala de conciertos, pueden representar esos conflictos pero nunca “presentar” los mismos. Que en Madrid, en la edición de Arco 2001, fuera presentada una propuesta de arte público en un recinto privado, al aire libre pero cerrado y conteniendo alguna obra que meses antes había estado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (lugar público, de titularidad pública, etc.) debería interpretarse como lo que es, un claro ejercicio de corrupción intelectual, como poco. En la misma ciudad, cuando este escrito concluye (finales de noviembre de 2001) y las polémicas con el Alcalde Álvarez y su política de estética urbana parecían felizmente olvidadas, los artistas Arroyo y Úrculo la han reiniciado a raíz de algunos pequeños maltratos a las esculturas de ambos en una exposición de escultura al aire libre en el Parque del Retiro madrileño; especialmente crítico se ha mostrado el último, creemos que por primera vez en su vida, que no ha parado de denostar al concejal de cultura y a la policía municipal. Que una escultura de Úrculo sea maltratada en el maravilloso parque madrileño es una forma de evidenciar la problemática incursión del arte en la ciudad, así como la demostración de que en Madrid sigue habiendo buen gusto; me cuesta creer que quienes atacan las esculturas tengan peor educación que quienes las ponen. Ir paseando por un parque y tropezarse con una escultura de las aludidas es algo que

sólo se lo puedo desear a José Luis Garci o cualquiera de sus invitados a su programa televisivo, incluido el artista de la escultura rasguñada.

Pero para arte público/público la última inauguración de Damien Hirst en Gagosian de Chelsea en Nueva York: cola de 4000 personas antes de la apertura. Casi las mismas que los desaparecidos en el performance de Al Qaeda en las torres gemelas unos meses después.

Para acabar volver a las premisas del principio, recordar al triste, prematura y desgraciadamente desaparecido Juan Muñoz; con la perspicacia que casi siempre le acompañaba, señaló que en los momentos presentes hacer un monumento era todo un reto para los artistas, repleto de dificultades. Efectivamente, un reto pero también un anacronismo que rezuma contradicciones, y esas contradicciones se muestran en el terreno de la realidad en su imagen política. Aún hoy es imposible reconstruir una obra maestra del siglo XX (el monumento a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht de Mies van der Rohe en Berlín, construido en 1926 y destruido por los nazis en 1933) pero se levanta sin problema alguno el “Vietnam Veterans Memorial” de Maya Lin en Washington, un monumento a 58.135 combatientes que, bajo el amparo de la bandera de su país, asesinaron por doquier en el sudeste asiático. El monumento, y por ende el arte público, puede estar más o menos en su mejor o peor momento, pero la ideología que lo sustenta está donde estaba y al servicio de quien paga.

I.7 Jorge Ribalta

Documental y arte público

“Documentary is a radically democratic genre”

William Stott

En el verano de 2001 se presentó la exposición *Procesos Documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública* en la sala de exposiciones La Capella, de la cual fui comisario, en el contexto de la nueva Trienal de Barcelona, Barcelona Art Report 2001. La exposición incluía trabajos de Roy Arden, Ursula Biemann, Marcelo Expósito, Patrick Faigenbaum y Joan Roca, Harun Farocki, Marc Pataut, Andrea Robbins y Max Becher, Allan Sekula y Frederick Wiseman. Una de las líneas temáticas de la Trienal era la relación y posibilidades de articulación de los procesos artísticos con los procesos sociales. En este sentido, *Procesos Documentales* formaba parte de una serie de tres proyectos organizados desde el MACBA (que era una de las instituciones organizadoras de la Trienal) que incluía la exposición *Antagonismos* y el proyecto Las Agencias. El punto común central de estas tres iniciativas era la reflexión sobre las condiciones y los límites entre la autonomía artística y la efectividad política del arte. Así, *Antagonismos* presentaba una serie de casos de estudio referidos a algunos momentos y contextos significativos del entramado de procesos artísticos y políticos en la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, Las Agencias era un intento de construir otros modos de mediación entre el museo y los públicos, en este caso los movimientos

sociales, y en particular colectivos afines al movimiento antiglobalización. Si *Antagonismos* mantenía una perspectiva histórica y Las Agencias una voluntad de intervención política en el contexto inmediato, *Procesos Documentales* jugaba un papel intermedio entre ambas, en tanto que utilizaba el dispositivo de la exposición como modo de intervención política. Esa condición intermedia parece ser la condición propia del documental tal como se ha instituido históricamente en tanto que género.

La fotografía nació con el estigma de su indefinición entre el arte y la funcionalidad. Basta recordar el célebre dictamen de Baudelaire en su salón de 1859, que la fotografía era “sirvienta de las ciencias y de las artes”. Esa identidad ambigua e inferior en el sistema de las artes ha sido desde entonces característica de la fotografía, así como también ha sido un distintivo del género documental desde su aparición en las postrimerías del siglo XIX. No es hasta la década de 1890 cuando podemos hablar de documental en el sentido que le damos hoy al término, es decir como género artístico con vocación de transmitir hechos de manera directa y persuasiva. Es entonces cuando Jacob Riis publicó sus libros gráficos (*How the Other Half Lives* y *Children of the Poor*) que mostraban las condiciones de vida del subproletariado urbano formado por delincuentes y mendigos en el Lower East Side de Nueva York. En la siguiente década y en la misma ciudad, Lewis Hine fotografió la llegada de los trabajadores inmigrantes a Ellis Island y denunció la explotación infantil en trabajos precarios.

Estos trabajos fotográficos aparecen como resultado de varias condiciones históricas nuevas. Por un lado, ciertas condiciones técnicas, como el flash, que permite trabajar en condiciones de poca luz y proporciona tomas de relativa espontaneidad, y como la impresión fotomecánica, que permite reproducir y distribuir imágenes de modo masivo. Por otro lado, ciertas condiciones políticas. Riis, periodista policial, y Hine, sociólogo, utilizan la fotografía en busca de una incidencia en la opinión pública derivada de sus posiciones políticas reformistas, que hoy situaríamos en el ámbito de la izquierda política. Su utilización de la fotografía surge de una voluntad de producir cambios reales en ciertas condiciones existentes, en su caso sobre cuestiones ligadas a los derechos civiles. Así, las fotografías de Hine sobre el trabajo infantil conllevaron en su momento cambios en la legislación vigente.

Es a través del trabajo de estos fotógrafos-activistas como se instituye históricamente el documental, esto es en tanto que género de denuncia artístico-político, orientado a la representación persuasiva y la reproducción masiva, de la vida de la gente humilde con el objetivo de conseguir un cambio real. Esta constitución del documental como medio de educación popular ocurre en el clima de la segunda mitad del siglo XIX, determinado por la articulación política del movimiento obrero y las diferentes luchas por los derechos civiles. Es también en la década de 1890 cuando aparece el cine como espectáculo público y no ha de ser casual que una de sus secuencias fundadoras sea la *Salida de la fábrica*, de los Lumiere, que puede asimismo considerarse como el punto de partida del documental cinematográfico.

Pero la hegemonía de la fotografía en los medios de masas, tras su apogeo en la prensa ilustrada de la Guerra Fría en los cincuenta, decayó a partir de los años sesenta con la llegada de la televisión y también el discurso documental fue objeto de ataques que acabaron de erosionar su credibilidad aparentemente neutral y de lenguaje universal. Fruto del impacto de los estudios semióticos y de las prácticas foto-conceptuales y del cine de vanguardia, la imagen dejó de ser un espejo fiel e inocente y se reveló como una construcción discursiva y un medio de manipulación ideológica a través de los medios de comunicación. A partir de ese momento, para los artistas que buscaban una articulación política de su trabajo, la crítica al realismo fotográfico se convirtió en un imperativo. Aquí son ejemplares los trabajos de artistas como Allan Sekula y Martha Rosler que a mediados de los setenta retomaron el documental como práctica que exigía una contextualización constante y una articulación compleja de texto e imagen. Inspirados en el trabajo de los cineastas modernos que protagonizaron las rupturas del lenguaje fílmico tradicional en los sesenta, a través de diversas formas de interrupción de la narración y del naturalismo de la imagen, como Jean-Luc Godard, Chris Marker o Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, el trabajo de Rosler y Sekula se articuló de manera crítica respecto a los espacios discursivos artísticos y optó por la página impresa y la reivindicación de un género claramente menor como el documental, ligado más a las tradiciones de la fotografía proletaria amateur de entreguerras que al canon documental moderno de un Walker Evans. Este era un modo de criticar una concepción y práctica artística estrictamente limitada a las demandas del mercado artístico, en un momento crucial en el que la fotografía aparecía por primera vez en ese mercado. El trabajo de estos artistas es indisoluble de la

labor pedagógica y ensayística, desafiando así la noción tradicional de la autonomía de la imagen. Uno de los trabajos significativos aquí es *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, de Martha Rosler, en las que mediante una articulación serial de textos e imágenes realizadas significativamente en el Lower East Side de Nueva York, a la vez que se sitúa en la tradición del documental crítico iniciada por Riis, marca una nueva situación histórica de la imagen en la que el valor testimonial ya no es algo dado espontáneamente sino debe ser redefinido mediante texto. La crítica al fotorrealismo y la adopción de las tradiciones populares menores desarrollada a partir de ese momento por estos artistas es también un ataque a los principios del formalismo moderno norteamericano que había alcanzado su hegemonía, a través de la promoción desde el MOMA, de los grandes maestros clásicos de la fotografía directa, como el mencionado Walker Evans, o Edward Weston, Robert Frank, Diane Arbus o Garry Winogrand.

Las críticas al realismo emprendidas por la generación de artistas representada por Sekula y Rosler preparó el terreno para una nueva concepción de la imagen como construcción que acaso haya encontrado su culminación en la imagen digital, que a partir de finales de los ochenta y sobre todo en los noventa ha consolidado una comprensión de la representación como resultado de procesos culturales y tecnológicos de manipulación. La popularización de las cámaras digitales y de photoshop han masificado esta nueva comprensión del naturalismo de imagen como una elaboración entre otras posibles. En este nuevo contexto el paradigma de la imagen en relación con lo real parece haber cambiado. Esta situación aparentemente altera el estatuto epistemológico de la representación fotográfica y plantea interrogantes decisivos acerca de la posibilidad del documental en tanto que la imagen digital supone liquidación realismo fotográfico, que era su precondition. Con todo, cabe relativizar este corte epistemológico como algo absoluto, puesto que las cosas que vemos en las fotografías nos siguen pareciendo reales, es decir nuestra relación con la fotografía sigue implicando que esta tiene una dimensión testimonial. La hipótesis de *Procesos Documentales* era que el concepto y método del testimonio son necesarios para mantener la posibilidad de una imagen documental.

Tal como describe John Beverley, el testimonio es un género literario o texto en que se produce una mediación en la que la voz de los grupos subalter-

nos, que pueden definirse como aquellos que no tiene acceso a la representación, se hace accesible para otros grupos sociales. Beverley habla de una “alianza temporal” entre diferentes grupos sociales, sean las elites y los grupos subalternos, y toma como ejemplo a Rigoberta Menchú. Aquí aparece claramente el doble filo de la representación, entre lo artístico o epistemológico y lo político. El testimonio es un género que surge de un contexto de crisis de representación en ambos sentidos, en el de ausencia de marcos teórico-epistemológicos generales que permitan entender los fenómenos sociales en su totalidad y, asimismo, de ausencia o crisis de los sistemas tradicionales de representación política de las clases populares a través del sistema de los partidos. El caso latinoamericano es elocuente de esta crisis y de nuevo Rigoberta Menchú lo ejemplifica. Frente a la ausencia de ese marco epistemológico lo que queda es la experiencia y la voz singular de las personas y frente a la ausencia de una alianza política estable entre partidos y grupos sociales diversos lo que queda es la colaboración temporal o la mediación entre el periodista y la propia Rigoberta Menchú, asimilable en cierto modo a la lógica de emergencia de los nuevos movimientos sociales.

Los trabajos de la exposición mostraban el uso de métodos de mediación testimonial (entrevistas, colaboraciones, etc.) para hacer referencia a ciertas condiciones presentes en que viven algunos grupos desposeídos en ámbitos urbanos occidentales. La pregunta era: ¿cómo se puede formalizar la experiencia urbana contemporánea desde el punto de vista de los desposeídos?

En la exposición se examinaban algunos casos concretos en los que esa experiencia podría materializarse, concretamente la cuestión de la vivienda, la crisis de los servicios públicos y, de modo más general, el proceso de privatizaciones de diversos ámbitos públicos que comporta la hegemonía del neoliberalismo global en el actual estadio del capitalismo. Los trabajos hacían referencia a situaciones como la persistencia de formas de explotación laboral en la así llamada nueva economía, en la que los capitales fluyen a través de las fronteras de un modo en que las personas no pueden hacer, con lo que eso supone de aparición de formas de exclusión nuevas; a la precariedad de la vivienda; a los efectos de la terciarización de las economías urbanas y sus consecuencias en la falsificación y destrucción de la memoria histórica de las ciudades, para favorecer un consumo rápido y prefabricado cuyo objeto es el turismo, que es el centro de la economía terciaria. En este sentido, es elocuente casos de ciudades como Bilbao y

Barcelona, en los que la memoria histórica del pasado industrial desaparece tras las políticas culturales de marketing urbano. Se trataba de examinar fenómenos locales para referir las condiciones globales del capitalismo. En los trabajos había claramente una vocación de contemporaneidad y a la vez un fuerte sentido histórico en el uso de la imagen.

La exposición estaba concebida de modo militante para el contexto de Barcelona durante la celebración del encuentro del Banco Mundial, que tenía que producirse a mediados de junio de 2001 en esta ciudad, pero que fue cancelado por los organizadores algunos meses antes por el temor a las respuestas ciudadanas, en pleno clima de psicosis institucional por la creciente violencia urbana generada en estos encuentros. A pesar de la cancelación del evento, las instituciones y movimientos sociales locales decidieron mantener sus campañas y programas previstos durante la cumbre, incluso en la ausencia de ésta. Por tanto, la exposición se ofrecía como medio de intervención en ese contexto, sumándose a las voces críticas frente a los efectos sociales del capitalismo global y proporcionando imágenes y materiales para un contra-discurso. En general los trabajos de la exposición respondían a la lógica de crear una contra-imagen a través del método del testimonio y favorecer una historia no hegemónica, a contrapelo, dando un espacio a los descontentos de la globalización, que no suelen tener acceso a la voz e imagen pública.

Esta vocación de la exposición como instrumento de intervención política conllevó algunas decisiones en su formalización misma, como la inclusión de un espacio de lectura con publicaciones de libre consulta y una fotocopiadora a disposición de los visitantes, y como la programación de charlas dentro del propio espacio expositivo, que incluía un ámbito para este tipo de actos, así como la programación de talleres a cargo de algunos de los artistas presentados.

Es difícil medir la eficacia y el valor de la exposición en tanto que mecanismo de intervención. En cualquier caso, *Procesos Documentales* contribuyó a relativizar desde la propia práctica la frecuente oposición entre el arte del museo en tanto que desactivado políticamente y el arte público en tanto que, al revés, dotado de efectos políticos. En contra de esta visión simplista y estereotipada, la exposición planteaba que el espacio museístico puede ofrecerse como dispositivo de relativa autonomía, que puede permitir y favorecer formas diversas de apropiación de esa libertad temporal.

I.8 Álvaro de los Ángeles

Hacer público lo público. Un análisis sobre el discurso conceptual en la obra de Muntadas

Uno de los mayores logros del arte público, y también su mayor dificultad y riesgo, es plantear inicialmente un diálogo con el espectador (ciudadano) y mantenerlo activo durante el tiempo que dura la intervención en el espacio donde se ubica. Esta sencilla teoría encuentra dificultades (algunas lógicas y otras inverosímiles) para alcanzar su fin, entre ellas la propia diferenciación entre espectador -entendido como público o audiencia que acude a un espacio concreto (físico o virtual) a ver o visionar determinado espectáculo o acción- y ciudadano, que en el contexto de las intervenciones públicas puede llegar a ser espectador, pero que no lo es necesariamente, pues es antes que nada habitante o visitante del espacio urbano en donde se ubica o se presenta la intervención pública. Podría, así pues, remarcarse esta *sutil* diferenciación con una nada sencilla diferencia: lo que convierte al ciudadano en espectador de una intervención pública es su actitud crítica frente a lo que está viendo.

Podría fácilmente entenderse esta parcelación como una categoría en exceso severa o limitadora, pues se pensará que ni todos los ciudadanos son acríticos con lo que acontece alrededor suyo, dentro de su contexto urbano inmediato, ni todos los espectadores desarrollan necesariamente una capacidad crítica ante aquello que ven. Pero sí parece claro que los

unirá esa misma actitud, común y generadora de debate y discusión que toda acción pública debiera despertar.

Dentro de la II Bienal de Valencia, titulada *La ciudad ideal*, una de las exposiciones más comentadas y polémicas resultó la denominada *Solares (o del optimismo)* comisariada por Lóránd Hegyi, la cual consistía en alrededor de 40 intervenciones artísticas en solares, medianeras, plazas, calles, un museo (MUVIM-Museu Valencia de la Il·lustració i la Modernitat) e incluso monumentos tan relevantes como las Torres de Serranos o las de Quart, dos de las antiguas puertas de acceso a la entonces ciudad amurallada. En ninguna de ellas se hacía referencia al contexto histórico, social, arqueológico o político de los solares o al porqué de su apariencia actual degradada.¹⁸ Para los organizadores, el comisario y, por lo tanto para los artistas participantes, estos espacios parecían ser meros elementos pintorescos dentro de la trama urbana de la ciudad, algo así como huecos sin motivo o razón aparente, puntos de atracción casi turística, cuando en realidad representan tanto la punta del iceberg de una actitud política de dejación urbanística histórica, y así pues de marginación zonal, como representa la frustración generalizada de muchos ciudadanos al no tener acceso a una vivienda en condiciones. La propaganda política, rizando el rizo, convertía en asunto estético un verdadero problema de integración social y urbanístico, dejándole al arte el aséptico papel de decoración u ornato, al tiempo que conseguía impregnar de una bruma viscosa a la opinión pública con cifras cuestionables, contando cualquier paseante que recorriese las calles de la ciudad como un visitante más a la Bienal.

Esta ausencia total de diálogo entre intervención / contexto / público convertía esta sección dentro del macro-evento artístico en una auténtica carcasa sin contenido y volvía a incidir en la ya grave situación de incompreensión entre el arte contemporáneo y el público general, no especializado, fin antagónico de aquel que debiera perseguir toda intervención pública.

18 Los seis paneles de que constaba la intervención “The Puzzle of Königsberg”, de Marjetica Potrc, interesante explicación de las devastaciones históricas sufridas en Kaliningrado a partir de un juego popular consistente en intentar cruzar los 7 puentes antiguos de la ciudad sin re-andar ninguno, se mostraban únicamente en inglés. ¿Otro ejemplo de desidia organizativa o simple intencionalidad política?

Por lo tanto, resulta evidente que una primera intención en cualquier intervención pública de periodicidad temporal debiera ser la búsqueda de diálogo, el debate abierto, el replanteamiento de los modos y fines con que suelen operar las obras públicas de carácter permanente, donde no se dan opciones en la elección, temporalidad o contenidos, que es como decir en las decisiones públicas en materias que afectan directamente la relación del ciudadano con su entorno.

En este sentido, Muntadas ha venido desarrollando desde finales de los 60' un discurso inseparable de su producción artística que le convertiría en lo que ha venido a acuñarse *artista-etnógrafo*, donde el estudio previo y la labor investigativa de campo resultan imprescindibles para su realización posterior, afectando incluso esta búsqueda el resultado final de la obra. Este concepto difiere del denominado *artista-turista* y más evidentemente del acuñado como *artista-paracaidista*, donde el grado de implicación con el lugar físico y el contexto social, histórico o político es nulo o casi nulo.¹⁹

Dentro de esta “categoría” se podrían destacar las intervenciones realizadas en el PS1 de Nueva York, *Yesterday/Today/Tomorrow* en 1978 (antigua escuela pública reconvertida en sala de exposiciones y proyectos); *Situación*, en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 1988 (hospital), *Intervenções: A propósito do público e do privado*, en la Fundação Serralves, Porto, en 1992, antes residencia privada, o *DES/APARICIONS*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (antiguo convento, almacén, escuela de periodismo y finalmente espacio expositivo), entre otras.²⁰ En todas esas intervenciones había un estudio previo sobre la función original de los lugares antes de que se destinaran a espacios de arte contemporáneo. La investigación anterior del lugar unido a la temporalidad de la

19 Ver ROFES, Octavi. “Aprendiendo del turista. La construcción de especificidades locales desde la práctica artística”. En: *Idensitat. CLF_ BCN/01_02. Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Instituto de la Juventud, Servicio de Cultura, Madrid, 2003.

20 El texto de BONET, Eugeni. “MUNTADAS: SEGUIMIENTO DEL PROYECTO (V 1.0)”, representa algo más que una excelente guía analítica de la obra de Muntadas: resulta imprescindible para entender algunas de las obras del artista y su *modus operandi*. En: *DES/APARICIONS*. Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1996.

exposición provocan la reflexión y el debate, el cuestionamiento y el análisis. Éste no sólo es uno interesado en los *pros* y *contras* de la creación artística, de la situación o papel del artista o de su compromiso personal ante su obra, sino que también encauza la reflexión hacia la historia del lugar, su contexto previo y su actual situación; convierte el arte en materia multidisciplinar, acercándose más a su papel comunicador y participativo que al propiamente visual. Pretende un cruce de miradas y palabras con el público, de quien se espera involucración, participación y respuesta.

Este importante aspecto de valoración histórica, social y cultural repercute en el proyecto de la misma forma que el propio proyecto amplía, al ser completado en el espacio, la valoración previa cuando documenta, cataloga o amplía la noticia anterior. En cierta forma está íntimamente ligado a otro gran aspecto característico del arte cuando desafía los límites netamente estéticos: la visibilidad.

Hacer visible lo invisible, lo no dado o tergiversado, lo camuflado u oscuro, es traer luz -física y simbólicamente- sobre el hecho mismo ocultado o mimetizado. Dentro de esta característica podríamos destacar o enumerar dos actitudes: la visibilidad cuando se aplica directamente sobre aquello que no se deja ver (en cierta forma el comportamiento más característico), y la visibilidad que debe discernir entre el gran torrente de información y datos ofrecidos, propia de la propaganda política, repleta de estadísticas difíciles de comprobar.²¹ En este segundo caso (casi más común hoy en día que el primero) la acción de hacer visible actúa como filtro o tamiz que separa, pero también como rectificador que vuelve a encauzar la información o que, por primera vez se interpreta desde una perspectiva más acertada o menos partidista.

En 1989, Muntadas realiza el proyecto de vídeo *TVE: Primer Intento*, donde se internaba en la trastienda de la televisión pública española para buscar información y contar desde otra visión algunos de los sucesos de la España reciente, en concreto aspectos derivados y relacionados con el período denominado de transición democrática. El ente público nunca llegó a emitir el resultado pese a haberlo encargado previamente. Este

21 A este respecto, es del todo clarividente el libro de NAVARRO, Vicenç. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 2002.

suceso provoca una reacción que finalmente se plasma en el proyecto *The File Room* (1994), compuesto por una instalación física (una habitación con las paredes repletas de archivadores negros y entremedias pantallas de ordenador, junto con una mesa y otro ordenador en el centro de la sala) y una página *web* donde se van compilando otros casos similares de censura, especialmente en el ámbito cultural y artístico, ampliable y utilizable por cualquier usuario que accediese al portal.

En este caso, la visibilidad de una información oculta o aún desconocida se entrelaza con la necesidad de hacer visible cambios de estrategias orientadas a la formalización de la figura del censor, hecho implícito en la consecuencia de la primera acción.

Así pues, el estudio previo de una situación, la acción de hacerla visible o traer al presente aquello rezagado o escondido y la temporalidad de su exposición, conformarían un trinomio básico en la consumación de una intervención pública (se expusiera o no en el ámbito explícitamente público). Un cuarto elemento, altamente relacionado con los tres anteriores: la concreción de lo local en un ámbito de contaminaciones globales y su hecho explícito, sería un elemento catalizador determinante para analizarlo desde una perspectiva de proximidad que, sin duda, potenciaría su posterior e inevitable incisión en el espectador y generaría un debate-diálogo imprescindible.²² Así pues, parece determinante que lo que ha venido a definirse con el neologismo *glocal*, resultado de la fusión entre global y local, ha sido un importante *hallazgo* en las actuales sociedades de la información, donde tanto importan los conflictos cercanos como su constatación en cuanto que conflictos en la esfera global donde finalmente se ubican y se ven reflejados y contrastados. Un mundo altamente comunicado, al tiempo que disminuye las distancias, necesita de una definición a pequeña escala que dé sentido a lo próximo, a lo cercano e individual, en una época de clara propaganda de los discursos personales y casi intransferibles.

22 Al respecto de la “interacción con el lugar” de las intervenciones públicas, resulta muy esclarecedora la aportación de ENGUITA, Nuria en su texto “Mundo público”, así como decisivo desde una perspectiva de la experiencia organizativa, el de PÁRRAMON, Ramón “Desde el arte para el espacio público”, ambos en *Idensitat. CLF_BCN/01_02. Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Instituto de la Juventud, Servicio de Cultura, Madrid, 2003.

En estos aspectos básicos se sustentan la mayoría de los proyectos desarrollados por Muntadas. Hay muchos más matices, más complejidad formal y conceptual, más profundidad en los resultados y las relaciones, pero persisten estos conceptos casi como piedras angulares en un gran número de sus importantes intervenciones. Una obra tan amplia y rica en contenidos merece una detallada observación y, especialmente, una adecuación de sus análisis al momento histórico en que se desarrollaron en contraste con el actual para descubrir, gratamente sorprendidos, que la mayoría de las visibilidades y denuncias han actuado, en efecto, como luces visionarias desde donde han surgido más que algún otro modelo, más que alguna nueva denuncia.

I.9 Antonio Orihuela

Paisajes del engaño: del espacio público al territorio de las conciencias

El paisaje político y los territorios del dinero

477

La vieja oposición entre lo rural y lo urbano hace tiempo que desapareció en el primer mundo, hoy todo es ciudad, o dicho de otra forma, hoy todo paisaje político es territorio del dinero. La originalidad de nuestra época es que todo en ella, incluidas nuestras conciencias, ha terminado siendo colonizado por el Capital, ha sido convertido en dinero

Una percepción comunitaria de la calle, el barrio, la plaza y las posibilidades de reconocimiento, agrupamiento y movilización que, en otras épocas, se afirmaban, entre los productores, como reflejo de unas condiciones compartidas de existencia y el terreno de sus luchas históricas, ha sido barrida. Se es en la medida que se consume o se circula.

“Es muy fácil, aunque seas extraterrestre,/ pasar por ciudadano,/ sólo hay que vestir como todos,/ caminar con cierta urgencia/ sin sonreír, sin mirar fijamente a nadie.// Es muy fácil ser ciudadano/ si no tienes hambre,/ si no te caes al suelo”²³.

D. MACÍAS DÍAZ

El terrorismo económico y simbólico desplegado desde las instituciones hacia los sujetos ha determinado la tematización de la ciudad, identificando a ésta con su casco histórico. En este proceso se observan varios jalones: el abandono de determinados barrios en manos de la especulación privada de terreno urbano y la expulsión de sus vecinos e inquilinos tradicionales, la segregación de la población a través de polígonos industriales y cinturones de carreteras, la configuración de nuevas zonas de chabolismo, la remodelación y/o desaparición de espacios simbólicos, etc. Con todo ello, en definitiva, se ha conseguido, además de rentabilizar el negocio del suelo, forzar el repliegue de la población sobre lo privado y su atrincheramiento en los pisos, allí *“ni se rebela, ni se comunica. Los lugares abiertos como plazas, calles, portales, escaleras, jardines, aparcamientos, etc. se han vuelto tierra de nadie”²⁴*. Espacios devenidos en inquietantes para los que, únicamente, se reclama vigilancia y control policial.

La estrategia general desplegada, desde las distintas administraciones, es la de la apropiación privada del espacio público como modelo de ordenación urbana, al servicio de la especulación empresarial y la opaca financiación municipal. Centrifugadas las antiguas alianzas de clase y desaparecidos los proyectos comunitarios, la ciudad se transforma en un símbolo de identidad corporativa y totalitaria en la que ha de reconocerse el nuevo fantasma epistemológico de la ciudadanía.

Pues, en efecto, es en el espectro de la ciudadanía donde se han disuelto las contradicciones entre clases, recreando desde ella la ficción cohesiva del ciudadano. El ciudadano es el nuevo sujeto que resume sus derechos

23 MACÍAS DÍAZ, Daniel. “Ciudadano Danié, ciudadano nadie”. En: *Voces del Extremo: poesía y realidad*. Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 2003. Pág. 107.

24 AMORÓS, Miguel. *Las armas de la crítica*. Likiniano elkarte, Sevilla, 2004. Pág. 107.

y deberes políticos en votar cada cuatro años a quien le dicen y dirigirse como un irresponsable absoluto en cuanto al gobierno y la gestión de los recursos públicos. El nuevo sujeto político se limita a trabajar, consumir en la desmedida que le permiten sus posibilidades, vivir muerto de miedo y asumir su connivencia con un sistema económico y social basado en la desigualdad, la injusticia y la depredación y contaminación de toda la biosfera.

Iconografías del Capital: Imágenes de lo social, modelos para el sujeto.

¿Dónde vive usted?

-Palm Beach

-Sí, ¿pero dónde vive?

-Palm Beach

-¿Pero dónde vive usted en su vida real?

Ernesto Cardenal, *Cantiga 27*.

Hoy en día resulta evidente que no son los anarquistas los que amenazan la democracia, sino las grandes empresas del sector de la comunicación.

479

El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes. En cuanto ornamento indispensable de los objetos producidos en nuestros días, en cuanto exponente general de la racionalidad del sistema, y en cuanto sector económico puntero que elabora una multitud cada vez más creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual²⁵.

El objetivo último del espectáculo es la colonización de nuestras conciencias. Tanto las imágenes de lo social, como las imágenes que el sujeto tiene de sí son constantemente reconfiguradas por las iconografías del espectáculo.

El espectáculo es el lugar donde el orden capitalista mantiene consigo mismo su monólogo elogioso. El espectáculo es el autorretrato del poder

25 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 1967.

en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia²⁶. Esta es la base de la mentira totalitaria globalizada, por eso no debemos hacernos ilusiones sobre nuestra capacidad de resistir al orden que nos cerca, porque, desgraciadamente, cuanto más se inmersa el sujeto en la contemplación del espectáculo más extraña se le va volviendo su propia vida. Cuanto más se identifica con las imágenes y modelos dominantes, menos necesidad tiene de comprender su propia existencia, más confunde sus propios deseos con los deseos espectaculares. Ha reemplazado el mundo por una selección de imágenes que reconoce como el mundo por excelencia. Deja que las cosas gobiernen su vida y, así, transforma su vida en el reino de la muerte, pues son las cosas las que viven su vida, las que se desplazan, envejecen o se reemplazan.

Es por eso que, frente a estas iconografías del Capital, frente a sus relatos excluyentes que construyen imágenes para el sujeto y modelos del *bien-estar*, se levanta, ante la inexistencia de las masas que interpreten al unísono la partitura de su opresión, la guerrilla del *bien-ser*, trabajando por la diversidad, la positividad y las ganas de vivir en libertad dentro de una sociedad y unas formas de existencia colectiva alternativas.

Iconografías resistentes y conflictiv@s: El p@isaje subjetivo y multitudinario.

La guerrilla multitudinaria del *bien-ser* contesta, en la medida de sus posibilidades, el modelo del caos especulativo y su falsa racionalidad urbanística, es ella la que sigue advirtiéndole al Capital sobre la persistencia de una percepción subjetiva de los espacios. Es ella la que sigue animándonos a todos a vivir el deseo de revitalizar los reagrupamientos míticos, es decir, de actualizar, de hacer presente el tiempo originario de la Asamblea, de los lugares colectivos donde reafirmar las subjetividades individuales allí agrupadas en el reconocimiento, la diversidad, la creatividad socializada y la toma de decisiones sobre los problemas que le afectan como colectivo.

Así pues esta colonización e inversión de los espacios, sobre los que antes se articulaba la vida y se proyectaban los sueños de la transforma-

26 Op.cit.

ción social, no se está dando sin lucha. También desde los sujetos hacia las instituciones se desarrollan estrategias de afirmación en un arco que va desde movimientos sociales hasta el vandalismo simbólico. Así, las pintadas y las agresiones a las obras de arte público, a sedes de empresas y corporaciones multinacionales, bancos, franquicias comerciales, partidos políticos, instituciones, etc. expresan el malestar y reflejan, a falta de una subversión real en el terreno económico y político, al menos, la vitalidad de la multitud.

Ésta es la estrategia y actividad normal de muchos grupos e individualidades que trabajan poniendo en cuestión las representaciones del imaginario social, desplazando el campo simbólico hasta hacerlo reventar y hacer aparecer desde sus escombros una nueva gramática de la visión, la vivencia y la reflexión como actuación normalizada que perturba lo dado y nos emancipa de lo que nos oprime.

“...el artista ha sido sustituido por el político que es el que, en última instancia, realiza la acción. Unos ejemplos nos harán comprender lo que intento decir. Una actuación memorable de Body Art fue protagonizada hace años por un tal Luis Roldán, el cual llegó a ser director general de la Guardia Civil y millonario; una Performance memorable fue aquélla de OTAN, de entrada, no; en cuanto al Land Art, dos ejemplos lamentables y cercanos protagonizados por verdaderos políticos artistas pueden ilustrar la relación entre el Arte de Acción y la política: la rotura de la presa de Aznalcollar que anegó de lodos tóxicos Doñana o la destrucción de la playa de Isla Canela... Lo cierto, y a modo de conclusión, es que los distintos movimientos o tendencias relacionadas con la Acción desarrolladas en los años 60 en Europa y América han calado hondo en nuestra sociedad y han sido utilizadas perfectamente por los políticos, los únicos que se han beneficiado de su verdadera riqueza propositiva: ande yo caliente y ríase la gente (Behaviour Art o Arte del Comportamiento).”²⁷

DIEGO J. GONZÁLEZ

La pregunta sigue siendo pertinente. ¿Qué podemos hacer en tanto artistas políticos frente a estos políticos artistas? Si ellos se han apropiado de la estética, como manto bajo el que recubrir y sublimar sus actuaciones

27 GONZÁLEZ, Diego J. *La poesía en la calle*. 2000. Pág. 6.

políticas, si ellos instrumentalizan la cultura para falsificar su verdadera imagen política, es hora de que nosotros politicemos nuestra práctica intelectual.

“Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar, al menos parcialmente, fuera del mundo del arte... dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de formas nuevas porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte”²⁸.

La estrategia expuesta no es ninguna broma. Comencemos a revelar la dimensión del engaño. Respondamos, desde la guerrilla contrainformativa, contra la construcción simbólica de su poder, es tan fácil como pintarle bigotes a la Gioconda. Recuperar para nosotros la facultad que estos se han arrogado. Seamos nosotros quienes descodifiquemos las señales de humo de las chimeneas de las fábricas de sulfuro como lo que son y no como lo que nos dicen que son de beneficiosas, volvámonos contra los mensajes de las paredes, contra las vallas publicitarias, contra los contenedores y las cabinas de teléfonos... que en todos estos sitios, los mensajes nos sonrían, que hablen de nosotros, que nos reconozcamos en ellos como una huella nuestra.

“Que una escultura de Úrculo sea maltratada en el maravilloso parque madrileño es una forma de evidenciar la problemática incursión del arte en la ciudad, así como la demostración de que en Madrid sigue habiendo buen gusto; me cuesta creer que quienes atacan las esculturas tengan peor educación que quienes las ponen. Ir paseando por un parque y tropezarse con una escultura de las aludidas es algo que sólo se lo puedo desear a José Luis Garci o cualquiera de sus invitados a su programa televisivo, incluido el artista de la escultura rasguñada.”²⁹

²⁸ LIPPARD, Lucy R. “Hot Potatoes: Art and Politics in 1980”. En: *Block*, nº 4, 1981. Pág. 17.

²⁹ CORBEIRA, Darío. “¿Público o no público?”. En: *Art Públic. Universitat pública*. Universitat de València, Valencia, 2002. Pág. 46.

¿Quiénes son entonces los vándalos, los radicales?, quienes nos colocan ante un discurso en bronce, vacío de valores, subido a un pedestal o a una peana para hablarnos de méritos, hazañas y virtudes públicas y privadas que difícilmente pueden ser hoy día ensalzadas, conmemoradas y sobre todo compartidas pública y colectivamente; o quienes se enfrentan a él, agrediendo el monumento como expresión de autodefensa, cuestionamiento y contestación crítica a las imposiciones del poder sobre los ciudadanos.³⁰

*dejen las estatuas/ en su sitio// no le quiten/ los retretes a los perros.*³¹

E. ORTA

El rechazo y la hostilidad no pueden ser más contundentes. Un estudio realizado en Estados Unidos revela que 15.000 monumentos públicos están deteriorados, la mitad de todos los existentes en el país. 1.500 prácticamente destruidos por actos de vandalismos, graffitis, cagadas de animales, gente sin casa que los utilizan para vivir, coches que se han estrellado contra ellos o bien han sido demolidos por negligencia cuando se construía en sus proximidades, o se han visto afectados por decisiones políticas que los relegaban de sus emplazamientos, etc. a todo ello hay que sumar la acción de los agentes atmosféricos (contaminación, corrosión, etc.). Con todos los datos se ha llegado a una conclusión aplastante: las esculturas actuales no duran más de veinte años instaladas en los lugares públicos donde se colocaron.

Así que ánimo, que no nos ciegue el espectáculo, que no nos persuada del lugar que ocupamos en esta farsa. Descubramos, en realidad, a qué huelen las cosas que machaconamente nos dicen que huelen tan bien. Constatemos que ni hacemos nuestra ciudad ni nuestras vidas, que la compramos *prêt-a-vivre*, nos cuesta cara, nos cae mal, le salen pelusas a los cuatro días y encoge apenas se la lava³². No ignoremos por más tiempo

30 ALAIZ, Felipe. *Urbanismo*. Ediciones Tierra y Libertad, Rennes, 1947.
MADERUELO, Javier. "Hacia una definición de un arte público". En: *Poéticas del lugar, arte público en España*. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.

31 ORTA, Eladio. *+ de poemas tontos*. Celya, Salamanca, 2003. Pág. 42.

32 FIAMBRERA, La "La fiambreira. Intervenciones". En: *Fuera de...*, nº 5. Valencia, 1998.

lo que hay. Distingamos, aún sin el maniquí, dónde comienza el escaparate y dónde la verdadera vida de la calle, y continuemos con todo lo demás, porque si somos capaces de reconocer que “...el capital... acompaña al currante montado en su coche, se pasa con él por el supermercado, le hace la lista de la compra, pasa por la guardería a recoger al enano y luego a casa, claro que sí: el capital globalizado llega a casa y enchufa el televisor, sugiere basura congelada para cenar y hace de bueno y malo en la peli de después de la cena... ah y en los intermedios el capital se cambia de traje y hace la publicidad en todas las cadenas, y da igual que cambies de cadena (¿por qué se llamarán cadenas?).”³³ o lo que es lo mismo, que por estar en todas partes, hace que, hagamos lo que hagamos, nos tengamos que enfrentar a su principal objetivo: cómo hacer para no generar beneficios para él. Qué estilo de vida y modos de hacer adoptar para no ser inmediatamente deglutidos por el Capital. Parece evidente que los únicos modos que no lo amplificarían, que el Capital no trataría de transformar en modas, porque lejos de generar beneficios ayudarían a cavar su tumba, serían los que atentan a su propia naturaleza, empezando por la sobriedad, frugalidad y austeridad responsable en nuestros estilos de vida (limitando al máximo el consumo de recursos escasos), y continuando con la extensión de tácticas de sabotaje lúdico (empezando por apagar las pantallas, vivir más despacio, renunciar al transporte privado, minimizar el tiempo de trabajo, etc.), libre circulación de bienes, estilos de vida YOMANGO en permanente lucha por liquidar grapas magnéticas, chinchetas, espirales, tiras adhesivas e hilos de circuitos eléctricos por radiofrecuencia “...sólo en tu centro comercial”³⁴, las tácticas hacker, las ocupaciones, la problematización de los espacios públicos, el trucaje, el camuflaje, la payasada, la libre experimentación, etc.

“Instala placas conmemorativas de latón en lugares (públicos y privados) en los que has experimentado una revelación o has tenido una experiencia sexual gratificante... garabatea poemas en los lavabos del juzgado, pequeños fetiches abandonados en parques y restaurantes, arte en fotocopias bajo el limpiaparabrisas de los coches aparcados, consignas con grandes caracteres pegadas por las paredes, cartas anónimas enviadas a destinatarios conocidos o al azar, retransmisiones piratas de radio, ce-

33 YOMANGO. *El libro rojo*. Edt. yomango.org. 2003. Pág. 4.

34 Op. cit. Pág. 22.

*mento fresco... si la poesía no transforma la vida de alguien (aparte de la del artista) es que no funciona*³⁵.

Si salimos así de dispuestos, preparados para iniciarnos en estas prácticas, estaremos experimentando con formas más intensas de existencia, favoreciendo procesos de autoeducación y autonomía que, además de transformarnos individual y colectivamente, construyendo y multiplicando los espacios públicos apropiados en nuestras acciones, transformarán la naturaleza política actual de los espacios públicos, usurpados, demonizados y/o utilizados con fines privados o como escenarios de la propaganda y el poder del Estado.

“No se construye para los automovilistas, pero sí para los automóviles; no para los artistas, pero sí para sus obras; no para los ahorradores, pero sí para sus ahorros; no para los delincuentes, pero sí para los condenados; no para los creyentes, pero sí para las iglesias...”³⁶

¿Hay arte en la lucha? Del zombi a la socialidad activa, consciente y alternativa.

485

*Existe, al parecer, un público de verdad, ¡un gran público!
Quizá se oculta tras el muro donde está escrito “el público no entra aquí”.*
Francis Picabia.

La importancia de un proyecto artístico no radica en su viabilidad, sino en las posibilidades que despliega para intensificar la guerra de clases. En otra época, en vez de elaborar un proyecto museístico, se bautizaba con gasolina en nombre de la FAI. Destruirlo todo, pero hoy el mundo sólo es un mundo destruido, un mundo sin memoria. Si la ciudadanía continúa haciendo dejadez de su poder y se mantiene presa dentro de las garras del consumo como fuente de opresión globalizada, lo único que podemos esperar es que sus actuales gestores lo reconstruyan, edulcorado y domesticado, para ponerlo al servicio de la industria turística, y una so-

35 BEY, Hakim. *T.A.Z.: Zona Temporalmente Autónoma*. Talasa, Madrid, 1996. Págs. 11-12.

36 VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. “El techo... y algunas minucias”. En: *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Tàpies, Barcelona, 2002. Pág. 14.

ciudad musealizada es una sociedad indefensa ante las especulaciones del Capital. Así cada parque temático, cada museo, cada centro histórico que se fabrica se convierte en un nuevo espacio de clausura para la ciudadanía. Lugares desactivados donde ya es imposible provocar nada.

Sólo volverá a haber arte en la calle, paseará la poesía, de nuevo, de nuestro brazo por la calle si somos capaces de reapropiarnos del contexto físico, social y conceptual donde la obra se significa como participación y coyuntura de prácticas de lucha, interferencia o trasgresión. Vgr.: contestando las redes de control y vigilancia del espacio público, escenificando su dominio, conectando nuestra estrategia artística a las intervenciones y apariciones públicas de la política institucional y sus representantes, trabajando sobre/contra los media para subvertir sus representaciones y fetichizaciones, militando en sindicatos, federaciones y grupos no mediatizados por la política institucional, conectando y coordinándonos con otros movimientos sociales, participando en los conflictos que surjan a nuestro alrededor, reforzando con nuestro trabajo la capacidad de la base social para producir y organizar una experiencia real, recuperando las prácticas dialógicas que revitalicen el marco democrático.

En un mundo, el nuestro, que hace tiempo gira en torno a un sistema económico irracional, feo y suicida nuestros proyectos no puede ser otros que mantener la materia viva de los sueños, de la experiencia única e irreplicable; levantándolos una y otra vez para interrumpir, durante un tiempo, el cortejo triunfal de los vencedores, el tiempo de los Grandes Relatos.

Frente a ellos debemos ser capaces de generar un discurso habitable, un discurso incluyente. Nuestro trabajo debe estar dispuesto a poner patas arriba un presente asumido como definitivo, a sugerir visiones y discursos alternativos con los que construir el futuro, a concentrar las energías del presente hacia el horizonte de la liberación autoconsciente.

Rescatemos pues, desde nuestra firme voluntad de producirlo desvinculado de la estructura convencional de consumo, el arte y la poesía del dominio de las instituciones y de los mercenarios que se atrincheran en ellas para empezar a hacer el auténtico arte de nuestro tiempo: la libre producción de acontecimientos, de acciones relevantes, perturbadoras

y significativas, desde las que construimos individual y colectivamente contra ellos y los poderes que encarnan bajo sus múltiples caras.

Desde alguna zona más o menos liberada del pensamiento, nuestros proyectos artísticos deberían buscar enfrentarse con la representación que de sí hace el poder a través del Arte, tratando de intervenir en sus construcciones simbólicas, cambiándolas, tergiversándolas. No deberíamos pedir hormigón para nuestras obras sino una nueva forma de mirar lo que nos oprime.

I.10 Rogelio López Cuenca

Crítica del arte público a mediados del año 2005. Unos cuantos ejemplos

Si queremos intentar recuperar para las prácticas artísticas contemporáneas la capacidad que el arte público crítico desarrolló hasta hace no demasiado tiempo de interferencia e intervención en la ciudad, en los asuntos de la polis –en lo político, en aquello de interés colectivo– y participar en la vida de la comunidad, es necesario repensar y elaborar de nuevo estrategias que tengan en cuenta las profundas transformaciones que la esfera pública ha sufrido y que están teniendo actualmente lugar en el contexto de las sociedades desarrolladas de Occidente.

DE LA CIUDAD MUSEO A LA CAPITAL CULTURAL

El edificio de Frank Gehry que alberga el Museo Guggenheim de Bilbao no es solamente el emblema del renacimiento de esa ciudad: ha acabado convertido en una imagen fetiche hasta el punto de que las fantasías acerca de las posibilidades de repetición de tal fenómeno parecen haberse instalado obsesivamente en la cabeza de quienes proyectan, programan, vaticinan y tienen ya escrito (y hasta escriturado) el que parece el único futuro posible para las ciudades desindustrializadas de Occidente: un futuro único caracterizado por su reconversión al último tren que, dicen, va a pasar. Como si fuera la Segunda Venida de Nuestro Señor, el

Juicio Final: ahora o nunca. *Last exit*: turismo cultural. La resurrección a una nueva vida que es la sola posible: transformar la ciudad en una ciudad-museo.

Pero si bien la ciudad-museo tradicional se hacía merecedora de este apelativo (Roma, Praga, París...) por el hecho de contener monumentos históricos acumulados a lo largo de siglos, y el museo tradicional albergaba objetos valiosos reunidos a fin de preservarlos del olvido (además de, y esto es importante, explicar su significado), actualmente encontramos que el museo o el centro de arte contemporáneo tiene como objetivo, más que la conservación y exhibición de una colección, la producción y oferta de exposiciones temporales. Del mismo modo, la nueva ciudad museo tiene también que albergar periódicamente eventos *culturales* que renueven su condición de objetivo merecedor de visitas turísticas, sean éstos unos juegos olímpicos, una exposición universal, la capitalidad cultural europea, etc.

La orden del día es (en palabras de don Enrique Torres, presidente de la Asociación Española de Expertos Científicos en Turismo, AEECT, en el diario *Sur*, el 29 de noviembre de 2003) la de «captar a un turismo con mayor poder adquisitivo», que ocupe y haga uso de (perdón, consuma) los dispositivos creados a tal efecto: centros de cultura y ocio, restaurantes y hoteles «destinados al turismo de alta categoría». Para ello, también se acometen reformas en los espacios públicos, las plazas y las calles de los centros históricos monumentales y los alrededores de los museos y centros culturales, con frecuencia bajo la excusa de su *recuperación para la ciudad* y recurriendo a retóricas *políticamente correctas* y socialmente aceptadas, como la peatonalización de los centros históricos, por ejemplo, lo que habitualmente no consiste sino en la privatización de las calles para su explotación comercial por parte de las empresas de hostelería, sucediendo las mesas y sillas de las cafeterías a los coches en los antiguos espacios destinados al aparcamiento. Por lo que respecta al tráfico rodado, no se expulsa a los coches ciertamente, sino que se les pone a trabajar; esto es, a seguir consumiendo, concentrados en aparcamientos subterráneos de pago a la puerta ubicados a lo largo del perímetro del espacio vetado al tráfico.

Estas operaciones se realizan al amparo de advocaciones como *rehabilitación*, *recuperación*, *regeneración* o hasta, más descaradamente, *marketing urbano*, términos clave, palabras tótem bajo las cuales se desarrollan, a la vez que la adaptación de la ciudad al nuevo rol de su dedicación exclusiva al consumo, ciertas operaciones igualmente imprescindibles de derribo y aplanamiento de su compleja historia y la identidad de las comunidades que las habitan, para someterlas a las exigencias de simplificación, circulación y legibilidad inmediata que exige el consumo turístico. Nadie mejor, de nuevo, para explicarlo que el presidente de AEECT: «Lo singular es lo que atrae al turista. El visitante quiere vivir sensaciones, no atender a explicaciones y esto se consigue teatralizando la historia» (diario *Sur*, 29-10-03).

No es infrecuente que ese aplanamiento se produzca también literal, físicamente, à la *Hausmann*, si bien sólo si es indispensable para la exclusión de todo elemento disonante con la imagen y la narración oficial del sitio. La ciudad y sus itinerarios turísticos, por más que ofrezcan atracciones y experiencias en apariencia diferentes, únicas (que han de justificar en última instancia la visita a ese sitio y no a otro) tienen que ser interpretables en un simple golpe de vista, tan abarcable, *circulable* y *friendly* como un aeropuerto o un supermercado.

El turismo se erige como modelo exclusivo de la experiencia *cultural* según un canon marcado por su carácter superficial, simplificado, rápido, efímero, comercial, imposibilitado para cualquier tipo de compromiso con el lugar y de toda relación que no esté mediatizada por el consumo; y a su lado, un fenómeno muy próximo, propio también de las sociedades de consumo, completa el marco a través del cual percibimos el mundo: la publicidad comercial.

La imagen y el discurso publicitario ocupan la ciudad y construyen, constituyen por encima de lo real, en paralelo otra realidad. Ejemplo: siendo alcaldesa el nunca suficientemente estudiado fenómeno conocido como Celia Villalobos, se llevó a cabo una campaña de propaganda institucional que, utilizando como soporte los módulos urbanos para publicidad o MUPIS, mostraba la fotografía en primer plano de los rostros sonrientes de una joven pareja heterosexual (a todas luces modelos profesionales: la foto quizá procedía de algún *banco de imágenes* publicitario) que reci-

procamente se contemplaba arrobada y feliz. El cartel, completado con el lema *Málaga, ciudad sin malos tratos*, vendía de un plumazo, con el sólo poder mágico de la combinación de palabras e imágenes, la abolición de la cruda realidad, el hecho de que ésta es la provincia andaluza en que desde hace diez años se registran y denuncian más casos de malos tratos.

La lógica publicitaria (máximo impacto en el mínimo tiempo) coloniza todos los demás discursos, desde el lenguaje de los informativos hasta el (así llamado) pensamiento político, reduciéndolos a imágenes, *slogans*, marketing, para proponer (para venderte) modos múltiples, cambiantes, combinables, de ser: *être-à-porter*. Compra lo que quieras (ser). La identidad se construye en el carro de la compra.

QUÉ PINTA EL ARTE EN TODO ESTO

A pesar de que, como hemos visto, la calle, los espacios públicos están más bien saturados de información, es de señalar el hecho que ello no ha comportado un receso en la pulsión por llenar esos espacios de arte. Del tipo que sea: desde los chirimbolos madrileños del inolvidable Álvarez del Manzano hasta el *rotond'art* que no perdona una circunvalación. La instalación de esculturas al aire libre o en zonas de acceso público (a gran escala, en materiales nobles o bien tratados para su resistencia a la intemperie) se sigue produciendo, y quizá con más intensidad que nunca antes, y alcanzando lugares insospechados y cada vez más alejados de los habituales: de la plaza mayor a los cruces de carreteras secundarias, del hall de un aeropuerto a la mitad mismísima del campo, completando el paisaje – todos sabemos hasta qué extremos puede la Naturaleza llegar a ser, a veces, aburrida...

No es raro en esta fiebre de erecciones que ciertos ribetes de escándalo aparezcan asociados a estas operaciones de embellecimiento público.

Un par de ejemplos más: la invasión, bajo mandato del ministro de Fomento en el gobierno del PP de 2000 a 2004, Francisco Álvarez Cascos, de estaciones de Renfe y aeropuertos por esculturas de autores como Botero, Martín Chirino, Pelayo Ortega o Manolo Valdés, representados todos por la prestigiosa galería Marlborough, casualmente dirigida por

doña María Porto, compañera sentimental del citado ministro; o la proliferación de ciclópeas esculturas de Miquel Navarro –también representado por la misma galería– en sea cual sea ciudad gobernada también por el PP.

Otro: el protagonizado por la escultura conocida como *La Victoria* (alias *el marbellero* o *la estatua rusa*) en la Marbella de Gil: un supuesto regalo del Ayuntamiento de Moscú que funciona como eje y tapadera de una operación de falsificación de documentos y malversación de caudales públicos que asciende a casi 850.000 euros.

Y otro: el *monumento a la turista* (sic) –que si bien lo hay también en Torrevieja, en Tenerife o en la Bahía de Roses– en Benalmádena (Málaga), no sólo representa un monumento al mal gusto sino cómo, otra vez, una aparentemente generosa donación (es)cultural no es sino guinda y coartada de oscuras operaciones de recalificación de terrenos con fines inmobiliarios.

Si además tenemos en cuenta el poco respeto mostrado por el público en general, supuesto destinatario de estas obras (las obras de Chillida en Barcelona o Sevilla –ésta última titulada *Monumento a la Tolerancia*– utilizadas como servicio público por viandantes urgidos por inaplazables urgencias mingitorias) o a la misma falta de seriedad con que los propios autores parecen abordar este tipo de encargos (véase si no el *Culus Monumentalibus* de Úrculo en Oviedo); todo esto visto, no es de extrañar la postura de recelo o abierto rechazo de ciertos artistas respecto al «arte público»: el mismo Antoni Tàpies (autor, por su parte, de más de una pieza del género) declara en *El País*, el 20 de noviembre de 1998: «Nunca he creído en eso de sacar el arte a la calle. El arte tiene que estar en su templo». Y es que, en efecto, en su templo expuesto, con el silencio y devoción debidos, el arte no tendrá que competir por lograr la atención de los humanos con ese ya mentado grosero monstruo dueño de la ciudad contemporánea: la publicidad.

Y es la publicidad, la omnipresencia de esa interrupción continua del paisaje urbano que comporta, la que ha puesto definitivamente en crisis un modo de hacer característico del arte público: la intervención temporal –que fuera salvoconducto seguro de garantía frente a los peligros de monumentalización y de cooptación por «el teatro ideológico de la ciudad»

(Wodiczko). La mayor parte de las intervenciones temporales sigue conscientemente o no la premisa surrealista de la inserción de lo extraño, lo imprevisto, lo inesperado, en el contexto de lo cotidiano: esa revelación de la presencia de lo maravilloso en lo ordinario, de los otros mundos que están en éste (Éluard).

Siendo interminable y continuada la sucesión de interrupciones, éstas acaban convirtiéndose en el verdadero cañamazo de la experiencia: la sucesión de fragmentos es la estructura y es la narración, el escenario y el argumento. Leer con puntos suspensivos, vivir fragmentos. La intromisión ya no interrumpe: crea y refuerza el orden. Así, las intervenciones temporales de arte público no vienen, muy al contrario de sus originarias pretensiones, a interrumpir, a suspender ni a revelar nada, sino más bien a echar más leña al fuego fatuo de la *ficcionalización* de la experiencia y de la demanda de novedades que reclama sin fin el espectáculo. Si el arte que la ciudad-museo requiere son obras permanentes, la capital-cultural, la ciudad-espectáculo prefiere eventos: festivales, espectáculos temporales, consumibles y perecederos; renovables intervenciones caracterizadas por su movilidad y su dinamismo. También su nomadismo: un caso extremo, *kistch*, la exposición ambulante de vacas que desde 1999 recorre las grandes capitales del planeta (ver –para creer– www.cowparade.com).

EL ARTE LAVA MÁS BLANCO

EN LA CIUDAD

En la primavera de 1993 tuvo lugar en Nueva York el evento de arte público presentado bajo el nombre de *42nd Street Art Project*, organizado por Creative Time y la 42nd Street Development Corp, en el tramo comprendido entre Broadway y la 8th Avenida; una zona degradada del entorno de Times Square, poblada de salas de cine y teatro en decadencia o definitivamente abandonadas y en proceso de reforma. El proyecto reunió doce intervenciones de artistas de reconocida trayectoria en el arte público crítico y de orientación social y política muy activos en la ciudad durante la década anterior, como John Ahearn o Jenny Holzer, con diseñadores como Tibor Kalman (director artístico de la revista de Benetton, *Colors*), de modo que el carácter de experimentación multimedia de las obras

expuestas acababa predominando sobre los posibles acercamientos a la comunidad de los habitantes y usuarios del sitio. El *42nd Street Art Project* ofreció la oportunidad de dotar de visibilidad en los media a esa zona entonces marginal de Manhattan. Diez años más tarde, la zona, propiedad de la Disney Corporation, es sede de un centro comercial y de ocio, así como de un hotel temático dedicado a los personajes de sus dibujos animados. Un espacio para toda la familia; para las compras de toda la familia. Un inequívoco ejemplo del papel pionero del arte contemporáneo como agente *gentrificador* en los procesos de recuperación para el mercado inmobiliario de zonas devaluadas de las ciudades.

Y EN EL CAMPO

La Fundación NMAC (Montenmedio Arte Contemporáneo), sita en Vejer de la Frontera (Cádiz), cuyo lema es *Arte Contemporáneo en la Naturaleza*, alberga una colección de obras *site specific* de autores como Sol Lewit, Roxy Paine, Marina Abramovic, Maurizio Cattelan, Santiago Sierra y Susana Solano, entre otros. Inaugurada en 2001, comparte la Dehesa de Montenmedio con el complejo turístico Montenmedio Golf & Country Club y el Centro Hípico Ciudad del Caballo. La Dehesa de Montenmedio, según informes de la Asociación Gaditana para la Defensa y Estudio de la Naturaleza (Agaden), está catalogada «como no urbanizable, por su valor ecológico, histórico, cultural y paisajístico». Denunciada repetidamente por esta asociación ecologista desde 2001, la empresa propietaria, Ibercompra, ha recibido de la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía cuatro sanciones graves (una por cada establecimiento abierto) declarando como clandestina (mayo de 2002) la actividad turística que se desarrolla en la Dehesa.

En la página *web* de Agaden se lee: «En definitiva, pese a haber sido Ibercompra objeto de más de 20 expedientes sancionadores –por cierto, ninguno ejecutado– y una sentencia del TSJA (Tribunal Superior de Justicia de Andalucía) declarando nula la licencia de la Casa Club del complejo, lo cierto es que Montenmedio está prácticamente construido, se publicita en todos los medios, ha sido visitado por gran parte de la clase política y económica del país e incluso miembros de la familia real». Por su parte, en la de Ecologistas en Acción de Cádiz (www.ecologista-senaccion.org) se recoge el hecho de que Montenmedio ostenta el record



«de haber recibido la mayor multa jamás impuesta por la Consejería de Medio Ambiente por destrucción de masas forestales sin permiso alguno y haberlas convertido en campo de golf», así como la información de que el nuevo PGOU de Barbate recalifica en la Dehesa 155 nuevas hectáreas forestales y autoriza la construcción de un complejo hotelero de 850 plazas y 285 chalets de lujo.

Actualmente se proyecta la construcción de un edificio, obra del arquitecto Alberto Campo Baeza, como sede de un futuro museo. En la página web de la Fundación NMAC³⁷ se glosa así: «Si ya disponemos del lugar más hermoso del mundo y ya han empezado a venir los artistas más prestigiosos, como Sol Lewitt o Susana Solano (por citar sólo un americano y una española), no podemos menos que levantar una arquitectura acorde [...] poner en pie la arquitectura más en punta».

El núcleo de la Dehesa de Montenmedio está formado por una finca de unas 150 hectáreas que procede de la reprivatización de Rumasa y que adquirió Ibercompra en el año 1991.

Una curiosidad: la colección del NMAC no tiene obra de Hans Haacke.

REALIDAD, ¿PARA QUÉ?

Málaga, 2002. Durante los días 4, 5 y 6 de octubre y con motivo de las fiestas de la Merced, se instala en la plaza del mismo nombre un llamado Mercado de las Tres Culturas. Esta es prácticamente la única plaza que en la ciudad cumple aún la función de espacio público de usos múltiples –esto es, todavía no ha sido rehabilitada, peatonalizada, léase suprimida la circulación de tráfico rodado y ocupado el lugar de los viejos aparcamientos por terrazas de bares, restaurantes y cafeterías. En este lugar, y de un modo nostálgico, claramente localizado en el pasado (¡y qué pasado! ¡Al Ándalus! Quinientos años no es nada: la marca comercial de otra gran operación de *turismo cultural*) se pone en escena la celebración de la convivencia de la tolerancia intercultural, ofrecida como un espectáculo escenificado para ser contemplado y consumido: de la única manera posible en que progresivamente va siendo arrinconada cualquier experiencia de sociabilidad en nuestras ciudades: la compraventa, el mercado. Para ello se ha vallado convenientemente la plaza para impedir

37 www.fuandacionnmac.com

el acceso a sus usuarios habituales: nativos e inmigrados, payos y gitanos o africanos (siempre y cuando, eso sí, no fuesen usuarios de sillas de ruedas), algunos de ellos, curiosamente, visten a diario esas mismas chilabas que los vendedores se han puesto a fin de disfrazarse de multiculturales tolerantes en nombre de la corrección política teatralizada. ¿Quién necesita la vida con tanta «cultura» que consumir?

DOS O TRES COSAS QUE HACER

Resulta indispensable replantear tanto el modo en que se producen como el modo en que aparecen en escena y circulan las obras e intervenciones en espacios públicos. En estos momentos, cualquier medida debe pasar por intentar suspender, bloquear, interrumpir (valga la paradoja) esa cadena continua de rupturas que representa la omnipresencia del narcisismo fragmentario y autorreferente de los discursos publicitarios. Se trataría ahora precisamente de desvelar y volver a tender los hilos ocultos de la continuidad del lugar, lo oculto, lo reprimido.

Para esto, y si los artistas tenemos aún la mínima decencia necesaria de aceptar que el espacio público no es ni una página en blanco ni un lienzo inmaculado, ni el escaparate más adecuado para exhibir nuestras más personales ocurrencias, el primer paso ha de implicar el reconocimiento de nuestro conocimiento superficial del sitio, cuando no la ignorancia más absoluta. Y a partir de ahí, establecer las pertinentes relaciones de colaboración tanto con los vecinos como con militantes de asociaciones ciudadanas, así como con estudiantes de artes visuales y de ciencias sociales o cualquier persona interesada, ya sea en la recuperación de la memoria histórica de los lugares en cuestión, como en la elaboración de propuestas de relectura de aspectos suprimidos o relegados por la historia oficial.

UNOS CUANTOS EJEMPLOS

Lima iNN Memoriam

Un proyecto que realizamos con motivo de la III Bienal Iberoamericana de Arte Contemporáneo de Lima en 2002, en colaboración con un grupo de artistas peruanos (Natalia Iguñiz, Alfredo Márquez, Alejandro Ángeles, Giuseppe de Bernardi, Carlos León, Cecilia Noriega, Giuliana Migliori, Ja-

vier Vargas, Alice Vega y Marco Durán), formado expresamente con esta finalidad y denominado *Tupac Caput*. El trabajo se centra en la investigación y mapeo de espacios y lugares de la ciudad de Lima marcados en los últimos treinta años por la violenta confluencia de contradicciones que se han dado o que se continúan dando en tales espacios, y formalmente consiste en la edición de un plano mudo, sin ningún nombre escrito, de la ciudad, en el cual se señalan dichos lugares. En el reverso del plano aparecen las fichas de los catorce hechos violentos seleccionados.

Lima iNN memoriam se proponía acabar con «la manía de convertir nuestro pasado en una maquillada ilusión de ciudad ideal, como si fuera tan fácil esconder la tierrita bajo la alfombra»: atentados, muerte, prostitución, niños de la calle y mercadillos ambulantes.

La intervención se completaba con una ruta en autobús, realizada una sola vez, por los visitantes extranjeros presentes en la inauguración de la Bienal por algunos de esos lugares, complementada con las explicaciones de una guía.

Del mismo modo, se elaboró una página *web* que recoge el trabajo.³⁸

Malagana

Desarrollado entre 1999 y 2000, el trabajo consistió en la edición y distribución gratuita de 12 tarjetas postales –una por cada mes del año que duró el proyecto– reproduciendo un lugar, un *rincón típico* o un personaje característico de la ciudad de Málaga, pero en una situación o circunstancia histórica diferente de aquella en la que habitualmente aparece en las guías turísticas o los libros de historia (por ejemplo, en el caso de la catedral, una imagen de 1937, con su interior ocupado por los refugiados que llenaron la ciudad huyendo del ejército franquista).

Malagana propone un recorrido crítico por los elementos excluidos en el proceso de construcción de la identidad de la ciudad de Málaga, pues a la fabricación de esa imagen mítica, unificada, contribuye (con un peso tanto o más determinante que la presencia de los elementos escogidos como emblema) el proceso de negación, de exclusión de aspectos (personajes, sucesos) que el relato autorizado, sancionado –y sancionador–

38 <http://lima-nn.com.pe>

considera negativos, en tanto que susceptibles de dañar la integridad de esa imagen ideal.

La finalidad de este proyecto es la de propiciar una lectura «otra» (y también de una Málaga «otra»: *malagana* sería el tono que definiría la disidencia frente al entusiasmo programático de la cultura oficializada), otra vía de acceso a lugares y/o eventos o recuerdos significativos del imaginario colectivo malagueño, una re-socialización de la narrativa de la ciudad. Devolverles la palabra, hacer «hablar» a los sitios, dar oportunidad a los iconos locales de ser oídos en lugar de solamente contemplados.

Cada una de las tarjetas postales mencionadas remitía a una dirección en internet donde se muestran los resultados de esta investigación.³⁹

La ruta de l'anarquisme

Barcelona, 2004. El colectivo Turismo Táctico propone un recorrido –físico: una visita guiada, un viaje de más de tres horas en autobús– por los escenarios relacionados con la historia del movimiento libertario en Barcelona.

499

Desde el año 2001 Turismo Táctico realiza intervenciones en el espacio público utilizando el turismo como un medio de comunicación. Estas intervenciones se han realizado en varias ciudades y en diferentes formatos –como por ejemplo el *tour* a pie o en autobús– combinando los medios audiovisuales, la radio, las publicaciones y la *performance*.

Turismo Táctico también ha diseñado proyectos de intervenciones en el espacio aéreo con tecnología *wireless*.⁴⁰

Viaje a lo peor de Madrid

Madrid, 2005. El actor Leo Bassi, a través del Bassibus, oferta una experiencia de turismo político, mediante la ironía y parodiando el género del *tour operator*, expande los recorridos a lugares de poderoso impacto visual, donde tiene lugar el «prodigioso crecimiento urbano» de Madrid,

39 www.malagana.com

40 www.tacticaltourism.org

los desastres ecológicos, el diseño de la exclusión social o los atentados contra la memoria histórica.⁴¹

Cabanyal Portes Obertes

Organizado por la plataforma Salvem el Cabanyal, este proyecto de intervenciones artísticas nace en defensa del patrimonio y la memoria ciudadana, con la intención de llamar la atención de los vecinos de Valencia sobre la abusiva, especuladora y destructiva política urbanística del Ayuntamiento y denunciar sus planes respecto al barrio del Cabanyal. En este proyecto, que tiene lugar anualmente desde 1998, los trabajos de los artistas se muestran, además de en los tres teatros existentes en el barrio, en las calles del barrio y en las casas de los vecinos dando lugar a una situación de extraordinaria riqueza tanto desde el punto de vista de la práctica artística como de la recuperación y creación de nuevas formas de sociabilidad.⁴²

Recetas urbanas

Del arquitecto Santiago Cirugeda, consiste en una serie de situaciones urbanas, de ejemplos de maneras de sortear las ordenanzas municipales respecto a la vivienda o el uso de los espacios públicos, con la intención de poner en evidencia y forzar sus límites para adaptarlos a las necesidades de los vecinos.

Ofrece soluciones como el uso de contenedores de escombros o de andamios (elementos considerados temporales por la normativa legal, lo cual los exime de determinadas licencias), todo un modelo de *hackitectura* que pone recursos propios de especialistas al alcance del común de los ciudadanos.⁴³

41 www.leobassi.com

42 www.cabanyal.org

43 www.recetasurbanas.net

I.11 Santiago Cirugeda

Hazlo tu mismo (porque otros no lo harán)

Situación Urbana nº 13

Trincheras

Arquitecto invitado por la nueva decana de Bellas Artes para intervenir en el edificio de aularios de la futura Facultad de Bellas Artes.

Universidad de Málaga, construcción de octubre de 2005 a junio de 2006

Sujetos: Arquitecto invitado por la universidad y alumnos inscritos.

501

Colaboradores: Carmen Osuna, Vicerrectorado de Infraestructuras de la Universidad de Málaga, amigos varios de Aula Abierta, Foro Barriadas y diversos bares. Epifanía Alarcón, Sonia Álvarez, Ana Belén Arrabal, Belén Barba, Carmen Bautista, Mateo Benítez, Beatriz Blázquez, Rafael Bravo, Ana Capablanca, Rocio Cassini, Carmen Castillo, José Chacón, Francisco Conde, Sandra Cobos, Emma Cortés, M^a José Cruz, Vicente Denis, José M^a Escalona, Daniel Escriba, Ana Fernández, Ana Lucía Ferrer, Almudena García, Azucena García, Francisca García, Rosa M^a García, Eva Gómez, Esperanza Gómez, Noemí González, Nereida González, Ana Belén González, Sergio González, Eva Hermoso, Pedro Hernández, Julie Horakova, Marina Jiménez, Ana M^a Jiménez, Ramón López, Azahar López, M^a Eugenia López, M^a Victoria Márquez, Olimpia Mostazo, Tamara Navarro, Cristina Navas, Paloma Pedrosa, Juan Pelegria, Cristina Peralta, Sara Pérez, Rocio Pérez, José Pérez, Mercedes Pino, Iván Quintero, J. Miguel Ramírez, Marina Rengel, Gema M^a Román, Antonio Sánchez, Ignacio M^a Santos, Mónica Simón, Martín Soler, Ana Solís, Belén Soria, M^a Elena Suárez, José Tarodo, Rocío Texeira, Estefanía Tornay, M^a Dolores

Villalba, Rocío Yuste, Cristina Zorita, Gianluca Stasi, Román Torre, Guillaume de Meigneux, Santi Cirugeda.

Materiales especiales: Vigas celosía de madera y chapa de acero, vigas de osb, sacos de yute, virutas de corcho de alcornoque, tela armada plastificada, tornillos autorroscantes de 110x8 mm.

Descripción: Dos aularios realizados con estructura de acero sobre base de hormigón, vigas de madera recubiertas de sacos de yute y una tela plástica que los recubre para aislarlos de la lluvia. Instalaciones.

Superficie aproximada: Dos espacios que en total suman 225 m² y el acondicionamiento de 600 m² de la cubierta.

ANTECEDENTES

En 2005 una profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada fue elegida decana fundadora para la nueva Facultad de Bellas Artes de Málaga. En el mismo periodo, la Asociación Aula Abierta (AAABIERTA) comenzaba su trabajo en Granada (ver SU15), y durante el primer encuentro de debates, dentro de la facultad, propuso al arquitecto que estaba trabajando con la asociación que preparase una intervención que fomentase una nueva programación docente y una manera más completa de abordar los estudios universitarios. Meses más tarde, y una vez aprobado el proyecto de las trincheras por el Rectorado, se establecen conversaciones de colaboración con el director de la, igualmente incipiente, Escuela de Arquitectura de Málaga, que se abriría en el mismo mes de octubre, pensando en el interés común de ambas enseñanzas y en la capacidad de contaminación entre las dos.

ESTRATEGIA Y PROCESO

(siempre a contrarreloj)

El inicio de la nueva carrera de Bellas Artes estaba anunciado para el primer cuatrimestre del curso 2005-2006, con un nuevo aulario en el sótano del Edificio Severo Ochoa, donde se imparten, en las dos plantas superiores, clases de distintas carreras técnicas. Ante esta situación, el arquitecto propuso la ocupación de la cubierta, hasta el momento no transitable y con un solo acceso por una escalera de servicio, mediante la autoconstrucción voluntaria por parte de los alumnos de dos espacios

que pudieran gestionar posteriormente de manera independiente a las enseñanzas universitarias.

Así se podría empezar la actividad docente dentro del plazo previsto, los alumnos realizarían la mejora y adecuación de la cubierta así como la construcción de los módulos habitables que se podrían utilizar en el futuro como aulario, centro de reuniones o sala de exposiciones. Para tal fin el arquitecto propuso la asignatura de libre configuración «Autoconstrucción de espacios múltiples», con un plan de viabilidad, estudio gráfico de seguridad y montaje, y un presupuesto detallado, pero sin saber si se aprobaría o no la autogestión de los espacios por parte de los alumnos.

El presupuesto estimado de 90.000€, y las medidas de seguridad planteadas, eliminaron las dudas iniciales para la construcción en la cubierta del edificio, cuyo acceso se solucionó con una escalera exterior y un elevador de obra que comunicaba el sótano con la cubierta. La colocación de vallas protectoras en la misma y la compra del material para el taller –vigas de madera, suelo prefabricado, sacos de yute reciclados, virutas de alcornoque, material protector, herramientas de trabajo, etc.– fueron operaciones que se hicieron a través del Vicerrectorado y la misma decana Carmen Osuna.

La semana de las inscripciones los alumnos pudieron matricularse en la asignatura optativa y participar así en el montaje de un espacio que les exigiría la responsabilidad de la gestión posterior. Al tratarse de un grupo de personas que no se conocían entre sí, el trabajo comunitario las unió como colectivo.

La Escuela de Arquitectura de Málaga, sorprendentemente, optó por retirar las matrículas de sus alumnos apuntados. Poco después salía un recorte de prensa donde se titulaba: «Innovación docente en la nueva Escuela de Arquitectura de Málaga», por llevar en sus primeros días de carrera a los alumnos a una visita de obra donde eran retratados con su impecable casco blanco que les hacía parecer ridículos arquitectos.

Durante los cuatro primeros meses del montaje, donde se trabajaba un día por semana en turnos de mañana y tarde, se implicaron en el espacio que estaban construyendo, diseñando sus acabados y pudiendo adquirir

conciencia de propiedad compartida, además de empezar a debatir qué hacer con él. Pasado este periodo y terminado el curso de libre configuración, un número menor de alumnos trabajó durante fines de semana para la finalización de las obras, que en su última fase, en la ejecución de las cubiertas e instalaciones, requirió el trabajo de especialistas.

Con la presentación del curso 2006-2007 se inauguran los dos espacios, acogiendo la primera exposición de trabajos de los alumnos. Semanas antes la Asociación Trincharte presentaba una carta a la rectora reclamando el legítimo derecho para el uso de los espacios autoconstruidos (anexo convenios).

CONCLUSIONES

Cuando se trabaja con una institución pública se debe de presentar siempre una solución a un problema, ya que si sólo se le plantea el problema, lo máximo que la administración suele hacer será «tomar nota». Esta manera rápida de actuar ha hecho posible que la primera asignatura de la Facultad de Bellas Artes consista en construir un espacio que podrá ser gestionado por los propios alumnos. Además, es la primera vez que una universidad realiza una asignatura de autoconstrucción para su uso, con lo que se legitima desde una institución estatal un tipo de autoconstrucción.

La necesaria participación y organización de los alumnos a través de la asociación Trincharte, u otro tipo de agrupación de alumnos, será lo que dé sentido al ejercicio colectivo de la construcción, evidenciando que un alumno puede adquirir una responsabilidad desde el inicio de su actividad docente.

Situación Urbana nº 14

Reciclar un edificio

Arquitecto y Asociación Aula Abierta (AAABIERTA) desmontan un edificio público para construir un espacio autogestionado cultural y socialmente.

Granada, desmontaje + construcción de septiembre del 2005 a diciembre 2006

Sujetos: Asociación Aula Abierta (AAABIERTA) y arquitecto invitado.

Colaboradores: Asociación Aula Abierta (AAABIERTA), Visogsa, Diputación de Granada, Vicerectorado de Infraestructuras de la Universidad de Granada.

Desmontaje: Alberto Cobos Álvarez, Jesús Pérez Rivera, Marian Medina Cuesta, Raquel Moreno Mari, Antonio Collados Alcalde, María Gil Lobit, David Malagón Zafra, Luis Bravo-Villasante Kirschberg, Néstor Cruz Ruiz, Manuel Molina Martínez, Ana María López Ortego, Irene Gómez Fernández, Francisco Miguel Gómez Martínez, Juan Antonio Álvarez Prados, Francisco Ignacio Díaz Raya, M^a Carmen Jiménez Delgado, Rosana Cámara Andrés, Cristina Jiménez García, Román Torre Sánchez, Guillaume Meigneux, Julie Meigneux, Santi Cirugeda.

ANTECEDENTES

Un grupo de alumnos y ex alumnos de las facultades de Bellas Artes y Arquitectura de la Universidad de Granada crearon la Asociación Aula Abierta (AAABIERTA)⁴⁴ como un espacio de debate sobre la necesidad de replantear la enseñanza universitaria dentro del proceso de convergencia europea de los centros docentes. Asimismo, la asociación se constituyó como un lugar de autoformación independiente de la universidad, capaz de responder con agilidad a las necesidades reales de los procesos creativos contemporáneos.

PROCESO

El primer acto de la asociación fue el seminario «Aaabiertaprycto», celebrado entre el 29 de marzo y el 2 de abril de 2005, en el que se debatió entre los alumnos y un grupo de profesionales sobre la idea misma de la asociación y cuáles podían ser sus objetivos y límites. Aunque la asociación se formó sin la necesidad de un espacio físico, el primer día del seminario se planteó la posibilidad de construir un lugar de reunión dentro del recinto universitario aprovechando material de desecho de construcción. El tercer día un alumno informó de que en el solar adyacente a la universidad se iba a demoler un edificio propiedad de la Diputación de Granada, ya que se iba a construir allí su nueva sede. El alumno y el arquitecto responsable del seminario fueron a ver la obra y constataron que

44 www.aaabierta.org

la mayoría de materiales se podían desmontar sin mucho esfuerzo, por lo que acto seguido se pusieron en contacto con la constructora Visogsa para pactar cómo se podían llevar las piezas del edificio. Tras le estupefacción por la propuesta, y conscientes de la necesidad de evitar retrasos y accidentes en la obra, que pudieran ocasionar pérdidas económicas a la empresa, el encargado de la constructora dijo que por su parte no habría ningún problema, pero que tenían que cumplir un calendario y que el arquitecto del nuevo edificio no podría permitir ningún retraso en la obra. El arquitecto en cuestión era Andrés Perea, compañero de profesión del encargado del seminario de AAABIERTA, al que llamó nada más salir de la sede de Visogsa. La reacción de Perea fue de entusiasmo, y habló tanto con su cliente (la Diputación) como con la constructora para que el proyecto de los alumnos pudiera llevarse a cabo, siempre que eso no retrasase las obras.

La acción de los alumnos tenía que ser muy rápida, ya que el edificio se debía demoler a finales de septiembre, de manera que al acabar el seminario de abril ya se concibió una estrategia para rescatar las piezas del edificio de la Diputación. Para ello era necesario adelantarse a cualquier tipo de problema que la constructora o la Diputación pudieran plantear, de manera que el arquitecto encargado del seminario y la asociación tuvieron que trabajar en distintas áreas y gestionar todo el trabajo previo al desmontaje del edificio: se redactó el proyecto de recuperación de material; se contrató una aseguradora; se pactaron con la constructora las fechas para trabajar y se entregaron a la universidad todos los documentos necesarios y gestiones de prematrícula para que entre los días 12 y 22 de septiembre se pudiera realizar el curso «Seguridad y salud en obras de construcción», en el que sus participantes realizaron clases teóricas de seguridad y desmontaje de la nave. A pesar de que la universidad otorgaba créditos de libre elección a los inscritos al curso, no quiso responsabilizarse del mismo, de manera que el arquitecto encargado acabó siendo el único responsable del proyecto. Durante el curso se hizo especial hincapié en la prevención de accidentes y se trabajó con diagramas para explicar las posiciones correctas a los implicados en cada tarea. Estos documentos (ver anexo 3) fueron valorados positivamente por los jefes de obra y las aseguradoras que asistieron al curso, ya que no existía ningún documento explicativo de estas características para prevenir accidentes. El desmontaje y transporte del 70% del edificio se

realizó durante diez días seguidos, antes de la demolición. Se consideró la posibilidad de que después de la recuperación de las piezas se pudiera vender el acero de las vigas a peso, de manera que el constructor obtuviera también un beneficio, pero para que eso hubiera sido posible se hubiera debido de hacer un desmontaje más completo y cancelar el contrato de demolición, que ya estaba pactado.

El material retirado se guardó dentro del recinto universitario, y para decidir cómo usar esas piezas la asociación y el arquitecto crearon un nuevo curso, titulado «Del seguro de responsabilidad al tornillo autorroscante», donde se escogió la localización para el montaje y se diseñó el espacio de AAABIERTA. El título de este taller fue explícito, pues no se trataba de un taller de diseño, sino de un taller que abarcaba los distintos procesos de decisión en un entorno urbano y el manejo de todo lo necesario para «crear ciudad».

Cuatro ciclos de tres días y medio, repartidos en marzo, abril, mayo y junio del 2006, sirvieron para montar los elementos constructivos del nuevo edificio: cimentación desmontable de hormigón, cerramientos de palechapa, cubiertas de Chapaporex, vigas catamarán de hormigón. En diciembre de 2006 se montan todos los elementos que configuran el edificio colectivamente diseñado.

CONCLUSIONES

El proceso de la Asociación Aula Abierta (AAABIERTA) para conseguir un espacio autogestionado hace pensar que la colaboración de una constructora y una entidad pública con un grupo de ciudadanos puede llevarse a cabo, siempre y cuando estos últimos logren convencer a los primeros. Para esto es esencial adelantarse a los posibles problemas que puedan aparecer, aportar constantemente soluciones y encargarse de todos los procesos de gestión, de manera que la institución tenga todo el trabajo hecho de antemano.

En Holanda se recicla el 40% del material de construcción, mientras que en España ni siquiera hay datos, a pesar de la importancia del sector en los últimos treinta años. La experiencia de AAABIERTA abre una vía para demostrar que incluso la arquitectura diseñada para ser estática puede comportarse de una manera dinámica y transformarse en otro edificio totalmente flexible.

Esta situación urbana evidencia una de las vías de demanda de uso legítimo de un suelo de propiedad pública, obtenido a través del trabajo de autogestión y autoconstrucción y la creación simultánea de actividad docente de interés cultural y social, que un grupo de ciudadanos le plantea y genera voluntariamente a la ciudad.

I.12 Antoni Abad

www.zexe.net: Seis experiencias con comunidades virtuales y telefonía móvil

Hace aproximadamente unos cinco años salieron al mercado los teléfonos celulares con cámara integrada. Este dispositivo se erigió como un instrumento excepcional, porque contaba con dos características que nunca antes se habían reunido en un mismo instrumento de tamaño tan ínfimo: por un lado, la posibilidad de registro multimedia de fragmentos de la realidad en formato audio, vídeo, foto y texto, y sus combinaciones, y por otro, la capacidad de publicación casi inmediata en internet. Otra ventaja es que, desde el punto de vista financiero, el móvil es también la manera más barata de publicar contenidos en la red.

El celular con cámara integrada estrecha al máximo, por tanto, la distancia entre una idea y su puesta en circulación. Y es que si para llevar a cabo las mismas funciones comparamos lo que implica el dispositivo de comunicación móvil con la infraestructura que requiere, por ejemplo, un equipo de televisión (una cámara de vídeo, una estación de edición, el acceso a una frecuencia de emisión de TV con la obligatoria autorización...), las ventajas del primero son notorias.

Las facilidades que ofrece el celular con cámara y conexión a internet en cuanto a la independencia en la puesta en circulación de contenidos

hace que situaciones como la del escritor que peregrina con sus originales bajo el brazo por innumerables editoriales, o el artista que tiene que mostrar sus portafolios a críticos y galeristas para quizás llegar a exponer, puedan ser cosa del pasado. Y es que el alcance de la publicación a partir de celulares se produce en un entorno global como es internet y no en un entorno local, como representa el alcance de una cadena de televisión. La publicación en internet es barata además de prácticamente inmediata.

Desde mis primeras visitas a Sao Paulo hace unos cuatro años, el colectivo de *motoboy*s (mensajeros en motocicleta que prestan un servicio de transporte y entrega de mensajería) llamó poderosamente mi atención. Según el censo del año 2000 del *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, la ciudad de Sao Paulo contaba en ese momento con cerca de diez millones y medio de habitantes. De entre ellos, y según la tesis doctoral *Percepção e avaliação da conducta dos motoristas e pedestres no trânsito: um estudo sobre espaço público e civildade na metrópole paulista* de Alessandra Olivato, había 374.588 motociclistas en la ciudad de Sao Paulo, de los cuales cerca de 160.000 eran *motoboy*s. La congestión del tráfico y las enormes distancias hacen del *motoboy* un personaje imprescindible para el funcionamiento de la ciudad, estando omnipresentes en cada semáforo, en cada esquina.

El uso de sus servicios es profusamente generalizado. Lo transportan todo: documentos, pizzas..., se dice que incluso órganos humanos entre hospitales. Se juegan la vida a diario circulando a toda velocidad entre los pasillos que forman las interminables hileras de coches. Sin embargo, estos jinetes del apocalipsis del asfalto paulista son víctimas de graves prejuicios. La prensa sensacionalista centra las noticias que tienen que ver con este colectivo en lo relativo a sus vertiginosas carreras a contrarreloj, o a los casos en que asaltantes o violadores se han hecho pasar por mensajeros para perpetrar sus delitos. Los *motoboy*s aparecen en los medios de comunicación paulistas casi siempre por historias truculentas que potencian los peores prejuicios en la percepción social del *motoboy*. Sin embargo, pocas veces se enfatiza el lado más positivo del colectivo, que demuestra un sentimiento de solidaridad muy particular, una conciencia corporativa que antepone el socorro a un compañero accidentado a la urgencia de una entrega. El citado estudio de Olivato

comenta: «*Observamos a existência de um sutil código de ética e solidariedade entre eles no trânsito, fato esse de que nem os próprios motoboys tinham se apercebido*».

Así pues, me planteé qué sucedería si se generara una red móvil celular con publicación *real-time* en internet a partir de una red humana preexistente como son los motoboys. O lo que es lo mismo: qué ocurriría si se entregasen celulares con cámara integrada a un grupo de motoboys con el objetivo de que creasen sus propios canales multimedia en internet. Los motoboys podrían convertirse así en cronistas de su propia realidad, autorepresentándose, corrigiendo la imagen desfigurada que del colectivo proyectan los medios de comunicación.

Así pues, en 2003, en estrecha colaboración con el programador Eugenio Tisselli, realizamos una primera maqueta operativa del dispositivo de telefonía móvil para publicar contenidos en internet. Una vez lista, fue experimentada a modo de *workshop* por un grupo de estudiantes en La Casa Encendida de Madrid. Eugenio estuvo programando en directo, corrigiendo los fallos e implementando las necesidades de narrativa multimedia que surgían con la práctica. La experiencia se llamó ensayo*GENERAL y sirvió para sentar las bases tecnológicas, organizativas y logísticas de este dispositivo de comunicación social basado en tecnología móvil audiovisual que ha funcionado como un altavoz para todos los colectivos con los que trabajaría los años siguientes.

sitio*TAXI | 2004

Los taxistas de la ciudad de México comparten con los motoboys muchas de las leyendas negras que se atribuyen a ambos colectivos. Se calcula que circulan unos 120.000 taxis en México DF, de los que unos 15.000 son denominados «piratas», es decir que carecen de licencia para ejercer la profesión de taxista. Se cuentan historias de taxistas atracadores o secuestradores (aunque los propios taxistas, como los motoboys, sean muy a menudo las víctimas de tales delitos). Padecen, pues, una terrible imagen propiciada por los medios de comunicación que se ensañan casi a diario con ellos.

En 2004 y ante la invitación a realizar un proyecto del Centro Cultural de España y del Centro Multimedia de Ciudad de México, decidí proponer la

entrega de teléfonos móviles a un grupo de taxistas. El proyecto, patrocinado por Fundación Telefónica, se desarrolló durante dos meses.

Primeramente, se publicaron anuncios en prensa solicitando taxistas interesados en participar en el proyecto. Se entrevistó a aquellos que respondieron a la convocatoria, buscando entre ellos a aquellos que tuvieran una clara voluntad de expresarse. Finalmente se consiguió reunir a un grupo de diecisiete taxistas, entre los cuales figuraba una mujer, Rosa María. Poder contar con su participación fue una gran suerte, porque de los 120.000 taxis que circulan en México DF sólo un centenar son conducidos por mujeres. Rosa María se reveló, además, como una prolífica emisora.

A continuación dio comienzo la segunda fase relativa a la enseñanza del funcionamiento del dispositivo: cómo emitir contenidos multimedia y cómo editar en línea desde cualquier ordenador conectado a internet. Mantuvimos reuniones presenciales semanales en las que se proponían temas para nutrir canales colectivos (cada taxista emitía además su propio canal individual), se valoraba la evolución de los canales ya consolidados y se creaban grupos emisores dedicados a cada canal consensuado.

El proyecto se presentó a los medios al cabo de un mes de iniciadas las emisiones y se abrió al público el espacio de reuniones que, desde ese momento, adquiriría una doble función: sede de los consejos de redacción asamblearios semanales y exposición «pedagógica», donde se intentaba explicar a través de los envíos de los emisores y varios terminales de consulta en qué consistía el proyecto.

En esta primera experiencia en México se hizo patente algo que se repetiría en el resto de las ocasiones: cuando un colectivo que no está acostumbrado a ser escuchado adquiere repentinamente la oportunidad de expresarse, no sabe qué decir. Pero paulatinamente los taxistas emisores mexicanos fueron organizándose y encontrando el hilo conductor de su discurso. Como comentaba Don Facundo, probablemente el más activo de los taxistas emisores: «Después de entre diez y doce horas diarias al volante en esta enorme y caótica ciudad durante muchos años, este proyecto me ha hecho recordar que la imaginación existe».

Los canales colectivos se llamaron «sitios», dado que en México es el nombre que reciben las paradas de taxis. Se establecía así un paralelismo con el nombre que reciben los llamados sitios *web*.

Los emisores mexicanos nos hablaron en primera instancia del entorno humano de los taxistas, y más adelante de la problemática de ejercer su profesión en la ciudad de México. Así mismo, se revelaron como cuestiones candentes temas como el del «amparo», término que alude a la protección previo pago que reciben taxistas sin licencia por parte de organizaciones de taxistas como Los Panteras. Aparecieron también canales temáticos como el sitio*CHAMBA, donde los taxistas emisores lanzaban a las personas de su entorno tres preguntas básicas: cuál era su nombre, su trabajo actual y qué profesión les gustaría tener. El sitio*CHAMBA fue una manera muy eficaz de reflejar el presente profesional de los mexicanos y sus ilusiones, dibujando un certero mapa humano del entorno de los taxistas.

canal*GITANO (Lleida y León) | 2005

Durante los meses de enero, febrero y marzo de 2005, un grupo de veinticinco jóvenes gitanos de Lleida crearon sus propios canales colectivos e individuales auspiciados por el Centre d'Art La Panera y patrocinados por Nokia Imaging España.

De nuevo nos encontramos con una comunidad con una imagen pública deteriorada. Aunque la comunidad gitana de Lleida lleva cinco siglos establecida en la ciudad, sus miembros siguen siendo eternos desconocidos.

Para la primera fase de captación de emisores, en esta ocasión se mantuvieron entrevistas con distintas asociaciones gitanas de la ciudad y con un grupo de patriarcas, en vez de publicar anuncios en prensa como con los taxistas. Pero lo que pedí a los patriarcas parecía no encajar con la tradición de este pueblo. La intención era la de dar voz a los jóvenes de la comunidad, puesto que, por su momento vital, delimitarían un territorio de ilusión y de futuro. Los ancianos me advirtieron de que la propuesta no encajaba con la tradición gitana al anteponer la visión de la juventud a la experiencia del anciano, pero sin embargo acabaron dando su bendición al proyecto.

En Lleida tuvimos que celebrar las asambleas semanales por partida doble, ya que la tradición gitana segrega a chicos y chicas desde que ellas tienen la primera regla. El número de emisores sobrepasaba ampliamente al de emisoras. Aparecieron diversas dificultades para conseguir la autorización de algunos padres para que permitiesen participar a sus hijas en el proyecto. Fue precisamente una de las participantes, Soraya, quien se erigió como una de las emisoras más activas. Su canal sobre las vivencias de una joven e inquieta gitana fue censurado por la comunidad y Soraya se vio obligada a abandonar el proyecto. Más adelante, por la férrea voluntad de su madre enfrentada al resto de la comunidad, recuperó el teléfono y volvió a emitir. Otra anécdota referida a la condición femenina en la comunidad gitana tiene que ver con el foro en el que los visitantes de la página *web* podían publicar sus opiniones. Esta sección tuvo que ser cancelada a petición de la comunidad, debido a los mensajes de acoso dirigidos a las jóvenes gitanas emisoras publicados por algunos usuarios.

La mayoría de las familias gitanas de Lleida se dedican a la venta ambulante de ropa en los mercados al aire libre que se celebran en un radio de unos cien kilómetros de la ciudad. Por esta razón, uno de los primeros canales propuestos fue el canal*MERCAU, donde algunos de los emisores nos explican cómo discurre un día dedicado a la venta ambulante. También se emitió el canal*CURRO –reminiscencia del canal*CHAMBA mexicano–, en el que los emisores entrevistan a personas de su entorno sobre su trabajo actual y sus sueños profesionales.

En realidad, descubrí un cierto contrasentido en la propuesta relativa a la comunidad gitana en Lleida; el pueblo gitano tiende a mantener sus tradiciones y cierta intimidad en sus costumbres, pero el proyecto les estaba pidiendo todo lo contrario, que se expusieran públicamente en un entorno global como es internet. Ciertamente, los jóvenes gitanos supieron mantenerse púdicos con ciertos aspectos de su intimidad que no salieron a la luz.

El canal*GITANO tuvo su segunda edición en la ciudad de León, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Si los gitanos de Lleida tienen una economía estable basada en la venta ambulante, los jóvenes gitanos leoneses provienen de una comunidad

itinerante con menos generaciones establecidas en la ciudad. Se trata de jóvenes que asisten a cursos de inserción laboral y que obtienen calificaciones de fontanería o albañilería. Jóvenes, en definitiva, que tratan de buscarse la vida de manera alternativa a la tradición itinerante del pueblo gitano.

Aunque se detectan muchos puntos en común entre ambos proyectos, los leoneses estructuran con más precisión sus canales y se preocupan más por dar respuesta a preguntas como qué significa ser gitano y qué significa ser *payo*, en definitiva, delimitar el significado de ser y sentirse gitano en el contexto actual. Todas estas cuestiones se recogieron en el canal*ENTREVISTA, donde participaron gitanos de todas las edades. También es interesante apuntar la transformación del canal*IGUAL, que parte de una propuesta de denuncia de casos de discriminación, pero que evoluciona natural y paulatinamente hacia casos de integración.

En cualquier caso, la experiencia consiguió en ambos casos que los colectivos emisores se cuestionaran su propia posición en el entramado social y sus expectativas de futuro en entornos que tienden, más que a discriminarlos, a ignorarlos.

515

canal*INVISIBLE | 2005

Entre junio y septiembre de 2005 se llevó a cabo canal*INVISIBLE en el contexto de una exposición dedicada a los Cuartos Mundos, organizada por la Casa Encendida en Madrid. En este caso las emisoras fueron un grupo de prostitutas de Madrid.

Fue muy complicado encontrar emisoras ante el secretismo y clandestinidad que envuelve el entorno de la prostitución. Así mismo, la asistencia a las reuniones semanales también fue muy irregular debido a los horarios intempestivos que conllevaba su profesión. Pero, afortunadamente, contamos con la colaboración del colectivo Hetaira de Madrid, dedicado a la mejora de las condiciones sociales y profesionales del colectivo, que nos ofreció un espacio en el boletín que junto con preservativos reparten en las zonas de prostitución callejera de Madrid.

Se calcula que el 90% de la prostitución en España es de origen extranjero. En el canal*INVISIBLE todas las emisoras fueron migrantes ecuatoriano.

rianas. Entre las diez participantes, había solamente una mujer biológica, siendo el resto travestis o transexuales.

El consejo de redacción de las prostitutas decidió potenciar la visión de normalidad del colectivo. El grupo de emisoras se centró en configurar una imagen de sí mismas relativa a una cotidianidad que las igualaba a cualquier otro ciudadano, por eso abundan las fotografías de las emisoras comprando en el supermercado, yendo al médico o al cine.

canal*ACCESIBLE | 2005-06

El siguiente proyecto tuvo lugar en Barcelona entre diciembre de 2005 y abril de 2006. Un grupo de cuarenta personas con discapacidades físicas dibujaron el plano de la Barcelona inaccesible. Los discapacitados enviaron día a día imágenes de obstáculos y lugares a los que no pueden acceder enviando en cada caso su posición GPS.

Para canal*ACCESIBLE se contó con el patrocinio de Nokia, que proveyó de celulares y módulos Bluetooth GPS. Pero esta primera generación módulos GPS perdía cobertura satelital continuamente y resultaba extremadamente lento y engorroso recuperar la conexión con el satélite. Además, resultaba un impedimento añadido para personas que en muchos casos tenían dificultades motrices cargar con dos aparatos. Ante todas esas dificultades se improvisó un dispositivo que permitía, introduciendo la dirección y el número de la calle de cada barrera (Geocoding), *hackear* el callejero *on line* del Ayuntamiento de Barcelona. Mediante esta solución se pudieron localizar y registrar unos tres mil seiscientos obstáculos de la ciudad.

Este proyecto implicó un significativo paso adelante en el desarrollo del dispositivo, puesto que se trascendió su uso como herramienta de reflejo de un determinado entorno social explicado por sus protagonistas, para también indicar con precisión los puntos de fricción del colectivo con el entorno urbano y con el resto de la ciudadanía.

canal*CENTRAL | 2006-07

Con una población cercana a los 4.500.000 habitantes, se calcula que la inmigración nicaragüense en Costa Rica se acerca a la cifra de 700.000 personas (algunas fuentes citan 1.000.000). Más de la mitad de ellos son indocumentados, aunque estos datos son resbaladizos: no existen esta-

dísticas fiables al respecto. Este fenómeno migratorio se ha producido cíclicamente desde los tiempos de la colonia y a finales del siglo xx se ha visto incentivado a consecuencia de catástrofes ocurridas en Nicaragua como terremotos, guerras, el devastador huracán *Mitch* de 1998 y la crisis económica y política.

Si bien los migrantes nicaragüenses se dirigen inicialmente a las zonas rurales y fronterizas donde se requiere mano de obra para actividades estacionales de recolección agrícola, en los últimos años se experimenta una creciente concentración en el valle central de Costa Rica donde se desarrollan otras actividades. La construcción, el empleo doméstico, la seguridad privada o algunas labores comerciales informales, como la venta ambulante, son algunas de estas ocupaciones de dedicación permanente. Esta evolución de la corriente migratoria nicaragüense desde el entorno rural hacia el urbano, sumada a la consiguiente concentración de nicaragüenses en determinados barrios de las ciudades de Costa Rica, conlleva una mayor visibilidad del colectivo que ha desencadenado reacciones hostiles e incluso xenófobas en ciertos sectores de la sociedad costarricense: «A ello han contribuido los medios de comunicación que, de manera amarillista e irresponsable, cuando suceden actos delictivos cometidos por inmigrantes, hacen hincapié en la nacionalidad del autor del crimen y no en el evento mismo. Ello contribuye a generar la sensación de que la población migrante nicaragüense es violenta y tiene una predisposición a delinquir. [...] Otros estereotipos comunes asociados con la población nicaragüense señalan que es la responsable del deterioro de servicios públicos tales como el Seguro Social y el sistema educativo y, además, que roban trabajo a la población nacional».

Con motivo de la exposición *Tráficos* del evento *Estrecho Dudoso* propuesto por TEOR/ÉTICA, se organizó un nuevo proyecto de comunicación celular en internet titulado canal*CENTRAL, en el que se ofreció a un grupo de migrantes nicaragüenses la posibilidad de contradecir su problemática visibilidad social a través de la publicación en internet de su propia visión de las circunstancias y de su situación, sin ningún tipo de filtro o reinterpretación mediática. Con una duración inicial de cuatro meses, las emisiones del canal*CENTRAL empezaron a primeros de octubre de 2006 y se coordinan semanalmente, a través de consejos de redacción asamblearios de los emisores en San José de Costa Rica.

Los nicaragüenses en Costa Rica fueron un colectivo muy prolífico; a través de sus envíos retrataron sus vivencias en dos ámbitos diferenciados: el burocrático y el familiar. Queda muy patente que su condición de migrantes copa sus preocupaciones y marca su autorepresentación en este momento, con una palabra clave que sobrevuela insistentemente el canal: Papeles.

canal*MOTOBOY | 2007

En la actualidad, me encuentro metido de lleno en el trabajo con la comunidad de motoboys de Sao Paulo que, como hemos considerado, fue la que me inspiró hace cinco años para comenzar el trabajo que durante este tiempo he desarrollado en internet con dispositivos de telefonía móvil.

Los motoboys están proponiendo un mapa distinto, una interpretación particular de la enorme ciudad de Sao Paulo, ya no sólo mediante sus fotografías y archivos de audio y texto, sino a través del nuevo sistema de geolocalización implantado en el dispositivo, y también de un mapa lexicográfico. En los seis proyectos que hemos abordado los emisores ubicaban sus envíos en canales personalizados, o en los comunes que se proponían en las asambleas. Una vez acabado el trabajo con cada colectivo, toda esa información se organizaba según un sistema de *tags* o descriptores diseñado por un grupo de sociólogos. Pero en el caso de los motoboys, por primera vez, son ellos mismos quienes categorizan sus envíos. Estamos hoy observando los cruzamientos que se producen en el léxico entre una descripción de la realidad impuesta y antropológica y otra más íntima y local.

El consejo de redacción asambleario del canal*MOTOBOY ha decidido constituir la *Associação dos Profissionais Motociclistas Emissores do canal*MOTOBOY*, que dará continuidad al proyecto en www.zexe.net. Además, se ha establecido una alianza con la ONG Instituto Socioambiental, mediante la cual los emisores del canal*MOTOBOY detectarán, fotografarán, geolocalizarán y publicarán en internet los casos de agresión medioambiental con los que se encuentren en la ciudad de Sao Paulo.

Algunas notas finales

Intento siempre hacer un uso tecnológico basado en la economía de medios. Soy partidario de una visión y una utilización minimalista de las he-

ramientas tecnológicas, porque, para mí, es muy importante estrechar lo máximo posible la distancia entre una idea y su materialización. Cuánto más pequeña sea la distancia entre una idea, un registro audiovisual y su publicación, mejor. Cuantos menos intermediarios, mucho mejor. En la actualidad el desarrollo de dispositivos tecnológicos de comunicación, simples y directos, y de las redes de comunicación como internet es el campo de trabajo e investigación clave en este sentido.

A menudo me preguntan cuál es mi papel como artista en todos estos proyectos que he comentado hoy. Evidentemente la autoría se encuentra desplazada, ya que son los propios emisores los que nutren de contenidos a todos estos canales. Yo provengo de la escultura, y en mi trayectoria he pasado por diferentes etapas en las que he utilizado distintos «materiales» como el hierro, la fotografía, el vídeo o los programas informáticos. Actualmente, como artista, considero que mi material es internet, un «material», un lugar, una red, un entorno al que intento dar forma con la finalidad de que colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación preponderantes consigan expresarse en total libertad.

I.13 Ricard Silvestre

Arte público como arte íntimo

La emergencia que en los últimos tiempos parece haber tenido el denominado *arte público* resultaría, en cierto modo, de dos inercias sobre las cuales se ha desarrollado la más reciente creación artística contemporánea, dos impulsos originados en el contexto de lo real, en el entorno físico que condiciona y despliega nuevas perspectivas a las que el arte nunca ha sido ajeno o ha desestimado, y que, en definitiva, si no una transformación radical del hecho artístico, sí han conllevado un replanteamiento de poéticas, a pesar de que no se postule un proyecto estructurado, una cuestión, ésta última, tal vez anclada en las aspiraciones del siglo pasado y no en la volubilidad del presente, tan alejado de tendencias aglutinadoras, enfoques estables o movimientos estrictos.

A nuestro modo de ver, aquellas inercias han sido, por un lado, la paulatina disolución de la materialidad de la obra escultórica –Lippard *dixit*–, es decir, la imposibilidad de señalar sus límites, de observar su contorno, e incluso de especificar su lugar concreto. En definitiva, de aquello que en toda aproximación crítica se ha denominado como *expandido*, aún cuando el calificativo, a fuerza de usarlo, más parece empujar a la exploración teórica que S. Hawking hace del universo, que a operar en

el campo de lo escultórico, de no ser espoleándonos, por el contrario, hacia una aventurada búsqueda de la *escultura contraída*, algo así como el origen esencial o Big Bang a partir del cual la modernidad comenzó a perder de vista al objeto. Además de esto, la otra cuestión tendría que ver con la neutralización que los sistemas democráticos vigentes en los países desarrollados han ejercido sobre sus ciudadanos respecto de la no participación de éstos en la toma de decisiones que afectan al conjunto de la sociedad. En realidad, una mezcla de adormecimiento fruto de la opulencia, pero también del progresivo estrechamiento de los cauces políticos y culturales hasta convertirlos en una estricta vía administrativa dominada, en el mejor de los casos, por grupos de interés económico, y, en el peor, desde extensos clanes endógenos para los que los lazos de sangre, sentimentales, o de simple vecindad son el criterio fundamental a la hora de ejercer cualquier acción en el interior del sistema.

Pues bien, si en el primer caso la noción de espacio es aquella que se ve ubicada por delante en toda reflexión sobre lo artístico, en el segundo será la pretensión crítica la que incida en el discurso comunicativo del arte. Una cosa y otra, visto así, no es de extrañar que confluyan en el concepto de lo público, entendido como lugar común en donde se da el suceso del diálogo, acaece lo compartido y tiene su emplazamiento lo social. Todo ello, sin duda, una empresa de altas miras que ha ido configurando y nutriendo de sucesivas actitudes, rupturas, encuentros, movimientos, adaptaciones y reservas que el arte contemporáneo ha acometido aproximadamente desde los años sesenta hasta la actualidad.

Todo lo anterior propicia que, sin destronar la tarea de la historia del arte, debemos recordar que para evaporar la masa y hacer desaparecer el volumen, envolver una costa australiana o aumentar la escala de unas cerillas, interconectar a mensajeros motorizados en Brasil o construir una espiral de tierra, transformar la palabra en anatomía o sustituir siete mil roble por un público expectante, será conveniente tener en cuenta la obra de J. Turrell, Christo, C. Oldenburg, J. Plensa, K. Staeck, R. Long, R. Serra, S. Armajani, Sol Lewit, A. Abad, A. Muntadas o M. Abakanowicz, entre otros muchos artistas que han deslocalizado, paradójicamente, la escultura, para buscarla en espejos enfrentados, en monitores de televisión tomados como teselas de un mosaico, en el interior de habita-

ciones tratadas como abismos cromáticos, en las cisternas de palacios ducales,⁴⁵ en un campus universitario o, simplemente, en la calle.

Como se puede ver, la heterogeneidad de propuestas representa el efectivo y fluido tránsito en un sucederse de hibridaciones entre recursos y lenguajes artísticos que la escultura ha hecho suyos, acentuando su transversalidad y, por tanto, alejándose de cualquier restricción que pudiera especificar un modo de hacer normativizado o exclusivo. Experimentación, pues, sobre sus límites, pero asimismo mayor competencia para reajustar su función en la medida en que los cambios sociales se iban produciendo, generando nuevas problemáticas y tensiones vinculadas, todas, a la generalización triunfal del individualismo tardocapitalista, y distribuidas más concretamente alrededor de la igualdad de géneros, de las pautas educativas o los modelos docentes, de la discriminación racial, cultural o lingüística, de la destrucción del medio ambiente, de la espectacularización de la política, de las pertinaces y sistemáticas estrategias por silenciar las identidades colectivas, del sida, o de la especulación urbanística, entre un sinfín de ejemplos que, como es sabido, siguen estando de actualidad.

523

Dado que la anterior coyuntura expresa por sí sola el porqué de la gestación de una militancia activa en el indispensable hacer ver al espectador, al ciudadano, al animal político aristotélico, el peso hegemónico de los sucesivos «nuevos ordenes» que se implantan como modos de vida, es evidente que la escultura se decide por bajar del pedestal a la acera y comienza un paseo por la vía pública –tan extenso como preventivo para las dolencias cardíacas– que le puede llevar desde detectar anomalías, evidenciar injusticias, denunciar deficiencias o analizar problemáticas, a implicarse expresamente en un compromiso a favor de ciertos cambios en las estructuras sociales o en instituciones políticas.

45 En el contexto de una muestra colectiva en la que participaron, además, J. Giménez de Haro, I. Tristán y Delia Díaz (2007), no podemos dejar de recordar la reciente instalación de Pepa López Poquet en el Palacio Ducal de los Borja en Gandia, pues los destellos de los 1.500 vasos de cristal sobre los que se precipitaba la luz que irradiaba el ojo cenital de la cisterna del Palacio, junto al material audiovisual que los acompañaba, conducían al espectador a través de una atmósfera de gran lirismo que recogía, también por ello, la historia *pública* de la construcción arquitectónica.

Soslayando por el momento una reflexión sobre el lugar que ocuparía aquí la denominada autonomía del arte, que a nuestro modo de ver queda emparejada cuanto menos a la voluntad del sujeto agente como elemento clave –por extraño que pueda parecer– de una práctica artística que se ha exteriorizado⁴⁶ aún siendo a la vez íntima, bien puede afirmarse que el arte público se ubica en el escenario urbano no por razones relacionadas con el embellecimiento de la ciudad, con la necesidad de orientar a transeúntes y conductores marcando el centro de nuevos barrios a modo de emblemáticos hitos territoriales, o incluso en función de un sitio específico en donde intervenir conforme a los condicionamientos físicos, históricos, o culturales del mismo, sino porque desde allí es posible llevar a cabo la idea de una práctica artística colaborativa y comunitaria en donde el ciudadano sea interpelado, protagonice, o intervenga de alguna manera en la construcción ideológica o práctica de la sociedad. Siendo esto así, lo que deberíamos entender por arte público, asumiendo la permanente indefinición del término, responde fundamentalmente a la incorporación, en ese mostrar público, de nuevos elementos de crítica social. De ahí que arte público no sea arte *dentro* de los espacios públicos, de lo contrario todo aquello que se expone en los museos así lo deberíamos considerar. Ni tampoco que sea arte *en* los espacios públicos, puesto que entonces cualquier pieza dejada caer en una rotonda –incluso una Dama de Elche descomunal recubierta de cerámica esmaltada en azul cobalto– formaría parte del esquema conceptual. Y, en semejantes condiciones, no sería arte público el arte en la calle,⁴⁷ porque de ser así todos estaríamos dibujando en el suelo un trampantojo con tizas de colores en las proximidades del Corte Inglés, o, simplemente, quemando fotografías

46 Pensamos en una exterioridad hegeliana, por heroica, en el sentido planteado por el filósofo alemán cuando al hablar de la tragedia se refiere a sus principales protagonistas diciendo que «...son artistas que, a diferencia de lo que sucede con el lenguaje que acompaña al hacer común de la vida corriente, no se limitan a expresar de forma carente de conciencia, de forma natural e ingenua, lo *exterior* de sus decisiones y de sus empresas, sino que expresan o exteriorizan o exponen su esencia interior...». Véase HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. Pre-textos, Valencia, 2006. Pág. 832.

47 Como las otras delimitaciones del espacio del arte público, *en la calle* no es un lugar que posea exclusividad, así al menos lo entendemos. La cuestión sería, en realidad, arrinconar la idea de un *sólo en la calle y todo lo que hay en ella*. De hecho, frente a esto último hay que mencionar como prueba iniciativas como la del Ayuntamiento de Puçol y su I Mostra d'Art Públic realizada en 2005.

de la suegra –que aún no está penado por la ley– frente al horno que tiene por costumbre visitar para comprar el pan integral.

Por supuesto, también reconduciendo aquello que no es, el arte público reclama elaborar una dinámica de cooperación con la ciudadanía,⁴⁸ un diálogo que despierte o se constituya en un proceso artístico colectivo, y ello en un espacio cívico abierto siempre al debate y a mantener el espíritu crítico, seguramente el otro brazo del saber, como marco cohesionador de su particular y reciente desenvolvimiento, algo que nos lleva a pensar, por tales circunstancias, en una posible estética del compromiso que extendiera sus análisis a las poéticas de los artistas que han orientado sus prácticas en aquel sentido o reforzado sus propios relatos aglutinando el empuje de estos primeros años del siglo XXI hacia la anterior caracterización.

Moviéndonos, pues, en la consolidación de lo cívico, superada ya la idea de restringirlo todo a un parque escultórico, y recordando el vocabulario crítico englobante de la pluralidad de formas a través de las cuales se manifiesta el arte público, ¿qué mejor espacio para incorporar la toma de postura de diez jóvenes creadores que un campus universitario? Un campus, es necesario destacarlo pues ejemplifica el ideario social y de libertad que hace suyo la Universitat de València, aparece para el ciudadano tan abierto y accesible como para el estudiante, dado que no se crea como recinto cerrado, sino que su arquitectura, sus edificios, no se protege con valla metálica alguna que lo separe, por así decir, de la ciudad. Antes al contrario, se ofrece, como el conocimiento en su universalidad, a todos aquellos que se dejen llevar por entre sus calles. La trama universitaria es, también por ello, tejido universitario sin ambigüedades, en el que podemos descubrir, a veces por azar y otras como una presencia voluntariamente incómoda, las obras ubicadas/instaladas, siempre durante un tiempo limitado, que componen *Art públic/Universitat pública*.

48 Entendemos aquí por ciudadanía –en parte haciéndonos eco de las reflexiones que dieron lugar a cierto consenso, sobre esta noción, producido durante la deliberación del jurado sobre la selección de los integrantes de esta X Mostra– aquello que define el profesor Delgado, alejándose de la idea de pasividad, como «... tema central de y para una práctica incansable e infinita en aras de la igualdad, como estrategia hacia una democracia furiosa y como argumento inagotable para la desobediencia». Véase DELGADO, Manuel. *Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama, Barcelona, 2007. Pág. 261.

(...) Justamente en el ámbito de lo público, ni nos estamos jugando la autonomía del arte, ni erradicamos al creador argumentando una nueva lucha contra la idea del genio –ya superada–, ni siquiera, como se ha visto, podríamos hablar ya de que en un supuesto proceso emancipador que arriba a la *res publica* con el progresivo abandono del objeto tradicional del arte se acabe diluyendo la figura del artista, cuya razón de ser estaría solamente en la periferia de su propio yo o en un afuera de la conciencia.

Advertidos de aquellos y otros fracasos en una concepción radical del arte público, para la cual la crítica siempre concurre en una intervención externa, efímera o no, parecería que con la caracterización de un «antes» artístico privado, solipsista y cerrado, la cuestión quedaría zanjada por obvia oposición. Sin embargo, a nuestro modo de ver, la dualidad resulta errónea, puesto que el punto de vista no debe ser el preguntarse por si las instituciones hacen más o menos público al arte, o si hay que ir más allá de la perdurabilidad de la obra, glorificando así un falso y «modélico» compromiso ético, enfocado a la larga hacia el hipócrita y empequeñecido argumento de la desaparición de la experiencia personal, pues nada habría más allá de lo colectivo. No, nada de esto es así. En realidad, el arte público es un arte íntimo, un arte tamizado por un mundo interior, filtrado por el lugar interno de la conciencia. Un arte íntimo que, para salir de sí, parte de una realidad trascendente en donde el artista se cuestiona *avant la lettre* sus propios objetivos, la rotundidad de su decir, sus asaltos al escenario cívico y su propia libertad. De ahí que lo íntimo pueda convertirse en objeto de comunicación pública, siempre y cuando cumpla con dos requisitos o condiciones fundamentales: en primer lugar, que esa intimidad del artista haya sido exteriorizada libremente, o lo que es lo mismo, que desde su voluntad creativa así lo haya decidido, y, en segundo lugar, que lo que incorpora como información o conocimiento esa intimidad, al exteriorizarse, posea relevancia comunitaria, tenga un valor para el conjunto de los ciudadanos. Una y otra condición se dan cita en esta muestra y en el espíritu que acoge la Universitat. Un emparejamiento, en suma, fructífero, ético y permanentemente arriesgado.

I.14 Ignacio París

De adversidade vivemos. Arte crítico en tiempos del estado precario

[...] y si la guerra contra el Tiempo en el tiempo tiene que moverse, ello es algo así como que el combate del durmiente contra su sueño se desarrolla entre las sábanas de su cama; pero los ensueños conservadores del sueño se las convierten en mares y montañas, y todo allí dura instantes o dura años indiferentemente, y sólo el despertar denuncia la vanidad de aquellas duraciones, para hacerle recaer en la duración real, que sólo otro despertar podría a su vez denunciar como vano ensueño. Así la rebelión no dura ni poco ni mucho, ni tarda ni se adelanta, justamente porque el que dura y el que progresa es, como se sabe, el Mundo enemigo contra el que ella se levanta.

A. García Calvo. *Comunicado URGENTE contra el Despilfarro* (1972)

De adversidade vivemos

Helio Oiticica. *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967)

INTRODUCCIÓN

Este texto tiene su origen en una conferencia impartida en el contexto de *Art Públic/Universitat Pública*, un proyecto impulsado por José Luis

Pérez Pont que alcanza su quinceava edición, larguísimo recorrido y cosa extraña en un lugar como éste, donde el capricho político tiende a convertir cualquier iniciativa cultural con vocación crítica en flor de un día (eso si llegan a florecer). El nombre del proyecto insiste en la consideración pública del arte y de la universidad, una función que, en los tiempos que corren, parece puesta en cuestión. El texto siguiente trata de eso precisamente, es una reflexión sobre las posibilidades y el sentido de las prácticas artísticas como pensamiento crítico y función pública.

Si la consideración de la cultura como un bien público es una de las ideas que contextualizan estas reflexiones en el proyecto *Art Públic/Universitat Pública*, otra es el interés particular en la intrínseca naturaleza política del arte, que en esa forzosa invasión del espacio de la ciudadanía que es el arte público se hace evidente y que ha generado una constante evolución en el debate sobre sus formas de intervención, obligando a los artistas a replantearse el sentido de su actividad, a la vez que se ponían en cuestión conceptos como el de *site specific*, complejizando la idea habermasiana de espacio público, en favor de conceptos como la esfera pública o el dominio público, y se multiplicaban las líneas de actuación yendo de las políticas de resistencia a los proyectos de arte comunitario, o de la crítica de la representación al arte de la experiencia. Como dice W.J.T. Mitchell,⁴⁹ de la trascendencia del arte público nos habla, radicalmente, su relación con la violencia. Por un lado es manifiesto cómo las luchas de poder, las revoluciones o los cambios sociales conllevan una transformación de las imágenes, de los símbolos, de los monumentos, de la arquitectura; «la historia de la humanidad podría reescribirse en función de los sucesivos conflictos iconoclastas, de la continua destrucción y exaltación de imágenes»⁵⁰. Por otro, convive con esa forma de violencia evidente otra menos explícita: la que el monumento ejerce sobre el espectador, evidenciada en las repetidas controversias sobre la instalación de obras de arte público, originadas tanto en un arte empeñado en trabajar en un espacio público descontextualizado como en la incomprensión de una audiencia que en el mejor de los casos «tolera, como un icono aceptable, cierta abstracción monumental», mientras, paradójicamente,

49 MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, Estudios Visuales, Madrid, 2009.

50 Op. cit.

acepta monumentos que son meras celebraciones de la historia (conmemore ésta lo que conmemore). Estas tensiones, tan esquemáticamente planteadas aquí, ejemplifican de alguna manera el debate –agudizado en tiempos de crisis– en torno al sentido y las contradicciones del arte actual. Podríamos decir que en el arte público se expresa el nudo gordiano: autonomía del arte/función social/institución.

1. Dos puntualizaciones terminológicas. Arte crítico y estado precario

1.1. Arte crítico

Cuando el arte ha funcionado como una herramienta de glorificación o propaganda del poder, ya fuera éste político, militar o religioso (y esto probablemente lo ha hecho mucho más que como una actividad autónoma), resulta evidente que se le ha atribuido una consideración política, o al menos de eficacia en términos de comunicación política, a pesar de lo cual ese arte, generalmente oficial, no ha sido históricamente calificado como político. (Como si lo que transmitiera fuera otra cosa, con ese plus de neutralidad que curiosamente otorgamos a las «versiones oficiales», como si estuviera por encima del bien y del mal). Podríamos convenir, entonces, que existe una concepción del arte manifiestamente política pero no necesariamente crítica, o dicho de otra manera, que existe un arte instrumentalizado o al servicio del poder y otro de resistencia u oposición, pero ambos desarrollados siempre desde una concepción plenamente política. ¿O acaso el conservadurismo no es político?⁵¹ De ahí que sea necesario establecer una diferenciación entre arte crítico, o prácticas artísticas críticas, y arte político, ya que en parte de la elección de esa diferenciación terminológica se encuentra el trasfondo de las opiniones que más adelante se expresan.

No obstante, y aunque el término arte crítico pueda resultar más preciso para aglutinar una serie de prácticas que frecuentemente han sido definidas como arte político, tampoco resulta enteramente satisfactorio. Obviamente, nombrar una tendencia es esquematizarla, reducirla; el arte crítico es absolutamente diverso y sus propuestas a menudo encontra-

51 Cito aquí textualmente algunas frases del artículo “El que tiene boca se equivoca”, donde me extiendo sobre este asunto en base tanto al pensamiento de Boris Groys como al de Jacques Rancière, y que fue publicado en el libro colectivo AA.VV. *Herramientas del arte*. Sala Parpalló, Diputación de Valencia, Valencia, 2010.

das. Es diverso tanto en sus modos de hacer como en sus planteamientos formales o en el objeto y grado de su crítica, o en la persecución de sus fines y en su diverso desarrollo en tiempos y lugares. En cualquier caso, no hablamos de un movimiento, sino de una tendencia, que tiene origen en una reflexión de carácter crítico sobre el contexto sociopolítico, o como dice Benjamin: «en las relaciones sociales de producción de su época». ⁵² Obviamente esa reflexión fuerza también otra de carácter formal, que de nuevo Benjamin acota con acierto al plantear la cuestión en torno a la posición de la obra dentro de esas relaciones de producción; lo cual despierta interrogaciones tanto acerca del sentido del arte y la función social del artista como de los modos de hacer o producir. Este planteamiento benjaminiano que sitúa en la potencia de la obra de arte las posibilidades mismas (cumplidas o no) de su capacidad crítica tiende, de alguna manera, a superar la dicotomía entre la prevalencia del contexto frente a la autonomía de la obra de arte, o dicho de otra manera, entre lo político y lo sublime.

El otro término que hubiera podido emplear es el de «arte activista» que viene utilizándose para definir prácticas, estrategias y acciones de reflexión artística al servicio de la comunicación político-social como un híbrido entre los mundos del arte, del activismo político y de la organización comunitaria que, al poner su acento en los procesos más que en los objetos, y en la acción o en la situación más que en la representación o la crítica visual, y debido a una marcada necesidad de intervención en espacios públicos no específicamente artísticos (urbanos, mediáticos, etc.), sería más bien parte de ese todo que agrupa al arte público, al político, al comunitario, al pro-social, etc. y que groseramente andamos tratando de agrupar como «prácticas artísticas críticas»; aunque se desarrolle también entre las tensiones de una consideración del arte que le resta su valor como tal si su función o su sentido es social, y una consideración, la actividad política, que le niega su capacidad crítica o transformadora si participa de los modos de hacer del arte. Como resultado de esas tensiones algunos de los grupos o individuos cuyas prácticas han sido calificadas como artísticas expresan manifiestamente su renuncia a esa consideración, sin embargo esas reservas respecto a su participación en el mundo del arte provienen más de una justificada desconfianza fren-

52 BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Itaca, México DF, 2004.

te a las dinámicas que generan las estructuras de institucionalización y mercantilización que de la consideración estética de sus producciones. Es cierto que solo la extraordinaria maleabilidad del espacio artístico, como un universo en permanente expansión, permite esa reapropiación probablemente abusiva de algo que, en origen, son solo estrategias de comunicación, pero... ¿qué arte no ha sido otra cosa sino una estrategia de comunicación? El problema en mi opinión no es tanto la consideración artística de ciertas actividades o producciones como el hecho de que el sistema del arte funciona en este caso como la propia sociedad denunciada, como el capitalismo cultural al que pertenece, desposeyendo, apropiándose y recapitalizando formas de expresión que deberían ser en cualquier caso cultura popular.

1.2. Estado precario (el régimen del dinero)

El régimen actual, que es el de la identificación descarada del Estado con el capital, o sea, el régimen del dinero

A. García Calvo. *El orden*

Cuando hablo de estado precario me refiero a la situación de debilidad en la que van quedando los estados modernos en este proceso de desmontaje que llamamos globalización y que, como describía, hace ya más de quince años, Pierre Bourdieu,⁵³ se basa en una propuesta ético-política de economización neoliberal de todos los aspectos del mundo y de la vida, que tiene por objeto liberar la organización social que conocemos del control público para dejarla en manos del mercado financiero. De manera que se renuncia a cualquier función económica estatal a la vez que convierte bienes que debieran ser públicos, como la sanidad, la educación, la cultura, la vivienda, e incluso la justicia, en bienes comerciales. El modelo hacia el que caminamos, y que estaría basado en postulados pretendidamente fundados en la teoría y comprobados en la práctica, es decir, indiscutibles, sería básicamente: que la economía liberal es un territorio autónomo gobernado por leyes soberanas que los gobiernos no deben contrariar; que es la mejor, más justa y eficaz manera de organi-

53 Aunque la descripción de este fenómeno puebla la obra de P. Bourdieu en los términos en que en este texto se desarrollan, se encuentra en: BOURDIEU, Pierre. *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Anagrama, Barcelona, 2001.



zar la producción y los intercambios en las sociedades democráticas; y que para su buen funcionamiento es necesaria y urgente la reducción de los presupuestos estatales, sobretudo en derechos sociales. Parece que estos principios, esta visión dominante, se fundan más en una tradición social e ideológica (la conservadora estadounidense) que, en sentido estricto, en una teoría económica. Es decir, están sobretudo vinculados a la tradición liberal del *self help* y a la exaltación conservadora de la responsabilidad individual, por encima de cualquier proyecto colectivo de igualdad o justicia social. Esta ideología, mediante el poder de la insistencia y el control de los medios de comunicación, ha sido introyectada en nosotros de tal manera que constituye una especie de «inconsciente neoliberal» que afecta a veces también al pensamiento o a la acción crítica.

Viene al caso contextualizar la situación de las prácticas artísticas de resistencia con respecto a este proceso de debilitamiento del Estado fundamentalmente por tres cuestiones: primero, porque sin duda este proceso es el que rige actualmente nuestras vidas, con lo cual este mismo, o algunos aspectos, o consecuencias de él, deben ser necesariamente objeto de la reflexión del arte crítico; segundo, porque como ciudadanos, pero también como profesionales, afecta a nuestros modos de vida y condiciones de trabajo, con el agravante de que si uno de los efectos del proceso de globalización es la destrucción de una clase trabajadora que habría alcanzado un cierto poder en la cadena de producción a la vez que alguna capacidad de reivindicación colectiva, los artistas correrían el riesgo de convertirse en el modelo experimental de trabajador precario; y tercero, porque la producción cultural española y particularmente la más crítica, aunque esto pueda resultar aparentemente paradójico, depende de una financiación estatal que en este proceso se ve seriamente amenazada. Esa paradoja aparente, solo aparente, del apoyo institucional a las prácticas artísticas críticas se diluye al revisar políticas culturales desarrolladas en países que, con gobiernos capitalistas conservadores, han mostrado un apoyo decidido al desarrollo del arte público. (En cualquier caso, lo que sería definitivamente paradójico es que las prácticas artísticas de contestación o resistencia sobrevivieran gracias al decidido apoyo del mercado). Y tiene aquí, curiosamente, dos caras (de una misma moneda), que son, por ir en el tiempo de la historia y de lo más lejano a lo más cercano: una como precedente, el apoyo de la dictadura franquista

en sus políticas de aperturismo a los informalismos españoles⁵⁴ (Saura, Tàpies, etc., y no solo a los informalismos, Oteiza, etc.), y otra, las políticas culturales desarrolladas en democracia y que proponían precisamente lo contrario, una vinculación arte/mercado/institución, que sobre un barniz de euforia y libertad creativa tenía un trasfondo profundamente conservador y dejaba fuera las prácticas artísticas más experimentales o desmaterializadas. Caras de una misma moneda porque, como dice J.L. Marzo: «Tanto Franco como el gobierno socialista han entendido que la mejor manera para exportar una imagen y legitimarla es situarla en los contextos internacionales mercantiles para que esa imagen, a través de una decoloración sustancial, pueda introducirse en las corrientes globales de información, en las que la ideología no es funcional». Políticas desarrolladas hasta hace más o menos diez años (con la arbitrariedad que tiene cualquier revisión de un proceso que obviamente no es homogéneo); hasta *Antagonismos* (2001), por fijar el punto de inflexión en un evento con voluntad de revisión histórica, que por su trascendencia, rigor, pluralidad y volumen de trabajo tiene una relevancia indudable y reconsidera el valor de las prácticas artísticas críticas, a la sombra sin embargo de una tendencia internacional, que cobra fuerza a partir de algunos planteamientos desarrollados en Documenta X (1997) y que no solo se refieren a la reconsideración de autores o movimientos sino también al lugar del documento o al hecho expositivo en sí mismo.

2. ¿De dónde venimos en las políticas culturales?

En esta situación, de desmontaje del Estado y de constante disminución de las subvenciones a la cultura, que nos sitúa en un complejo proceso de reconstrucción social e intelectual de las relaciones entre la cultura y el poder, dos discursos entrelazados y de corte economicista han venido a defenderla en tanto que inversión rentable. Cualquiera de los dos desatiende su consideración de excepcionalidad (Lazzarato) y deja en segundo término la cuestión de la cultura como un derecho o un servicio público. El primero de los discursos sería aquel que la interpreta como un recurso económico indirecto y la liga a procesos de especula-

54 Al respecto pueden consultarse diversos escritos de Jorge Luis Marzo, como *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, o *La tradición artística como factor de colaboración con el régimen franquista de 1940 a 1961*.

ción urbana o de turistización de las ciudades, el otro el que la vincula a sus posibilidades como industria, a la rentabilidad económica directa de la producción cultural; subvirtiéndolo, curiosamente, el sentido crítico del término «industria cultural» desarrollado por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* en favor de un discurso creador de mistificaciones en torno a la creatividad como posibilidad regeneradora de la economía productiva, que ignora las dificultades que la experimentación, la investigación o la crítica tienen para insertarse en el mercado; que es difícilmente desarrollable sin recurrir a la idea de *propiedad intelectual* y que podría, en cualquier caso, servir al diseño, a la arquitectura, a la música o a la moda, pero que, difícilmente, será útil en el ámbito de las artes visuales; y que invita a los creadores a transformarse en «emprendedores culturales», una propuesta vinculada al equívoco término anglosajón de *employability*, que propone a cada individuo convertirse en empresario de sí mismo y que no esconde la conversión masiva de creadores en «una fuerza de trabajo que se llamará postfordista, que es flexible y móvil, permanentemente situada entre la inclusión y la exclusión, entre el trabajo y el no trabajo, entre la legalidad y la ilegalidad»⁷ (López Petit). Es decir, una invitación a la precariedad laboral permanente a través de la conversión del creador en «autoempresa». Como mar de fondo se mantiene la sospecha hacia la cultura como un lujo prescindible, un producto que sobrevive de la subvención y que se debe financiar exclusivamente a través del mercado y el mecenazgo.

En cualquier caso, el primer discurso fue llevado ya a la práctica en España con mayor o menor acierto según las diversas autonomías del Estado en cuanto a la revitalización de zonas urbanas, la terciarización de las ciudades, el incremento del sector turístico o la mercadotecnia política; pero mayoritariamente ligado a procesos de espectacularización y banalización de los contenidos (al margen de la trascendencia de las políticas culturales en cuanto a la construcción de las diversas identidades nacionales), lo cual ha generado o bien una inflación de infraestructuras, de contenedores sin contenido definido, guiados por unos criterios de excelencia profundamente revisables y que atendían a un modelo excesivamente homogéneo, tendente a absorber todos los recursos en su propio mantenimiento, guiado por una lógica promocional sin capacidad para generar una producción cultural propia y difícilmente sostenible en tiempos de crisis; o ha producido proyectos contingentes o eventuales

vinculados a la exhibición como única parte del proceso creativo, y a calendarios políticos que han olvidado políticas de fortalecimiento del tejido creativo y apoyos a la producción, investigación y difusión. En general, el proyecto institucional ha estado consagrado al fortalecimiento del binomio arte/mercado, con escaso éxito a pesar del esfuerzo y en detrimento de prácticas artísticas más experimentales, críticas o de mayor vinculación social. Lo que años después resulta evidente es que esas políticas, en proporción al gasto generado, han tenido muy escaso impacto en la comunicación social del arte, no han servido para fortalecer el tejido creativo ni han supuesto un apoyo realmente estructural a la creación ni equipamientos útiles a la cultura de base, y además todo este proceso, que ha generado una burbuja artística vinculada al negocio inmobiliario, agravada por una gestión profundamente política, poco profesional, a menudo clientelar, con escasez de convocatorias públicas y escaso control sobre éstas; de manera que habría que hablar de un modelo fallido, tanto en su filosofía como en su ejecución, preso de urgencias históricas y complejas y en el que a pesar de las advertencias desde los sectores profesionales se ha seguido insistiendo. Políticas que, como analiza Pau Rausell,⁵⁵ han estado guiadas, tanto en los gobiernos progresistas como conservadores, por una creencia común en las bondades intrínsecas de la producción y el consumo de bienes culturales, fueran éstos los que fueran. Una idea subyacente que ha generado una ausencia de análisis y evaluación de las actuaciones de las administraciones públicas y enormes fluctuaciones presupuestarias, ligadas a los diversos momentos económicos, lo cual «nos habla de la excepcionalidad y en consecuencia prescindibilidad de las intervenciones en cultura».

El segundo discurso, el de las industrias creativas, cuya incidencia en el ámbito de las artes iba a ser previsiblemente menor, ha sido interrumpido por la crisis económica y no ha llegado a tener demasiado desarrollo más allá de algunos programas políticos e iniciativas institucionales, propuestos especialmente en Cataluña, destinados a sustituir, en determinados ámbitos de la cultura, las subvenciones por formas de financiación; y de un incipiente apoyo a nivel estatal a la industria del cine y a las socie-

55 RAUSELL, Pau. *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*. Universitat de València, Valencia, 1999.

dades de gestión, y de la criminalización de formas de intercambio y de conocimiento cultural que no fueran respetuosas con el copyright.

En los últimos tiempos ha aparecido en el escenario español la idea del mecenazgo como el recurso que vendría a solucionar todos los problemas actuales de financiación, muchas voces vienen reclamando una nueva ley que, inspirada en modelos como los desarrollados en Francia o en EE.UU, sea el instrumento que incentive la participación de las empresas haciendo fluir el dinero privado hacia la cultura. Parece cuando menos ilusorio, teniendo en cuenta la situación de crisis económica actual, fiar al dinero privado la resurrección del sector, cuando la inversión mayoritaria en patrocinio en el arte ha corrido a cargo de la obra social de unas cajas de ahorro cuya situación actual es de quiebra. Además, es necesario señalar que el aumento en las ventajas fiscales para las empresas, que es lo que se propone como incentivo al mecenazgo, es dinero que el Estado deja de ingresar para que la empresa privada pueda destinar a las iniciativas culturales que considere pertinentes. Esta forma de financiación no dejaría de ser, en cierto modo, una financiación pública diferida, que además puede generar un déficit de control democrático sobre los proyectos o las instituciones patrocinados. Por otra parte, sin necesidad de una nueva ley de mecenazgo, el patrocinio en otros ámbitos, como el deporte o en actividades de carácter social, es una práctica habitual desde hace años, de manera que la ausencia de una implicación suficiente del dinero privado en el arte contemporáneo español tendría que deducirse más de la ausencia de prestigio social de la actividad artística y de las particularidades de su presencia mediática que de algunas carencias legislativas. En este sentido, John Howkins planteaba en 2009 que la preferencia de los «nuevos filántropos» por acercarse más a cuestiones sociales que culturales abría la posibilidad a que iniciativas artísticas con vocación de intervención social sean apoyadas por capital privado. «Las empresas en 2010 querrán que el arte muestre un beneficio social y por lo tanto patrocinarán aquellas actividades más cercanas a su imagen de *responsabilidad social corporativa* (RSC). La asociación Americans for the Arts reconoció esta tendencia en su convención de 2009 titulada Recursos renovables: Arte en Comunidades Sostenibles». Desde luego, en una compleja sociedad como ésta, en la que el diseño y la comunicación de una imagen empresarial adecuada pueden permitirte ocultar un ejercicio de destrucción o de explotación voraz, o donde pequeñas dosis de antago-

nismo o ciertos reformismos llegan a ser subvencionados, es posible que grandes beneficiarios de este sistema patrocinen actividades que vinculan el arte y la transformación social, pero la realidad es que, aquí, hasta ahora, las intervenciones en este sentido han sido escasas. En definitiva, las políticas institucionales desarrolladas durante los años ochenta y noventa (al margen de la multiplicación desorganizada de equipamientos) supusieron por un lado la creación de una realidad económica artificial, con un mercado sostenido por unas instituciones públicas hoy en crisis, y por otro «un gueto autorreferencial, disociado de cualquier reflexión ética y política sobre el papel del arte y la cultura»⁷, a la vez que propiciaron el desconocimiento de la historia y la existencia de otro tipo de prácticas y planteamientos.

3. Otra cultura (realmente pública) es posible

Pero, al margen de las políticas culturales locales o nacionales, y de cuestiones tan inmediatas como que sea el dinero público o el privado el que asigne los recursos a la cultura, o de que solo criterios de rentabilidad, en un mercado capitalista, permitan la supervivencia o la visibilidad de determinadas creaciones, la mercantilización del arte, el pensamiento y la creación excede como problema dichas inmediateces, la cuestión de fondo es el sentido que se otorga a unos bienes que en muchos casos pueden ser propiedades compartidas y no exclusivas y que no son por tanto bienes de consumo, en el sentido que, en su uso, no se gastan, no se agotan (al contrario que una manzana, que se acaba al comerla). Por lo que a menudo estaríamos discutiendo sobre los bienes culturales en base a una lógica que no les pertenece y a un sentido propietario que debiera ser superado. Sin embargo, aunque esta batalla hoy parezca perdida, es probablemente más necesario que nunca reconstruir el discurso que nos permita defender la cultura como un servicio público, para contestar ese rechazo popular que especialmente en momentos de crisis se hace sensible y para limitar la percepción desarrollada incluso entre los creadores, productores culturales o artistas de que la ausencia de financiación pública es garantía de independencia. Para lo cual, además de repensar nuestro pasado inmediato, esa evolución desde la burbuja del arte a una teórica precariedad presente (en la que sin embargo aún disponemos de más medios y recursos públicos que nunca), probablemente haya que empezar a hablar junto a la idea de servicio público de una gestión, un control realmente públicos, de, en definitiva, utilidad,

transparencia y evaluación, en un contexto en el que las instituciones y administraciones no sean más generadoras de contenidos sino posibilitadoras de recursos.

El museo como institución parece uno de los grandes damnificados de la compleja situación cultural que vivimos. Asediado por la cultura, vaciada de sentido y convertida en un recurso económico y político de un lado, y de otro por las prácticas artísticas críticas, tendentes a cuestionar permanentemente las formas con las que el poder va asimilando y desactivando nuevos modos de representación y acción, se pone en cuestión el sentido de la institución y su capacidad para dialogar francamente con las complejidades de la actualidad. Evidentemente la cultura como espectáculo y mercancía tiene un efecto sobre el sistema del arte, en las instituciones, y en la exposición en tanto que dispositivos de comunicación pública del arte (evidenciado en el creciente proceso de bialización y dominio de las ferias sobre los proyectos estables) y por supuesto sobre las condiciones de trabajo de los artistas y las posibilidades mismas del arte. Pero es quizá el momento de defender la potencia, incluso política, de la propia experiencia estética y de las posibilidades del museo, o de los espacios específicos para esa experiencia, no como guetos elitistas sino como espacios de posibilidad (más allá de que, históricamente, hayan sido espacios de poder de la burguesía en los que transmitir su interpretación de las producciones culturales). Como dice Rancière: «Cuando decimos que el museo separa el arte de la vida, la primera cuestión a plantearse es: ¿de qué vida? El nacimiento de los museos de arte en el siglo XIX separó, de hecho, las obras de arte de la vida a la que estaban ligadas, es decir, las separó de su función de ilustraciones de la religión, de signos de la grandeza de los príncipes o de decorado de la vida aristocrática. El museo construye un espacio de indiferencia hacia esas funciones sociales jerarquizadas. Pone todas las obras en igualdad, sea cual sea la dignidad de su objeto, y las ofrece a un espectador que es cualquiera».

Aunque es cierto que la universidad o el museo son espacios que históricamente reproducen las desigualdades y formas de subordinación social y que el pensamiento académico es excluyente y elitista, no lo es menos que la «extra-territorialidad del museo implica también un desplazamiento posible con respecto a las lógicas sensibles dominantes» (J. Rancière).

Y de hecho el museo ha ido adquiriendo nuevas funciones en respuesta a las demandas sociales; así, a las obligaciones de coleccionar, adquirir y de salvaguardar las colecciones y de hacerlas accesibles, es decir de conservar y difundir, se les ha sumado la obligación didáctica, y la investigadora y la de dinamización cultural en un sentido amplio. De manera que el museo como institución tiene una historia de adaptación sincrónica a las nuevas situaciones culturales, por eso nuestra acción debe apuntar a las contradicciones internas de esas instituciones, reconociendo su naturaleza paradójica y cuestionando la autoridad de la alta cultura y las lecturas hegemónicas que los saberes burgueses imponen, pero sin renunciar a participar activamente en los espacios públicos destinados a la cultura, pensándola como un espacio privilegiado para la innovación y la resistencia. La diversidad actual de propuestas artísticas pone en cuestión la idea uniforme o monolítica de museo, los que habitamos el sistema del arte debemos proponer espacios para la crítica y la libertad dentro y fuera de la cultura institucional. Es el momento de que esa institución demuestre que no existe un modelo único y que no está obsoleto como aparato que involucre adecuadamente la diversidad de actividades y niveles que la contemporaneidad le reclama.

4. Necesidad del arte crítico

En la introducción a *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*⁵⁶ Pierre Bourdieu invita a «hacer salir a los saberes de la ciudadela de los sabios, o, cosa aún más difícil, hacer intervenir a los investigadores en el universo político, pero ¿para qué acción, para qué política? ¿Regresar a alguno de los manidos modelos de “compromiso” de los intelectuales, el del intelectual solidario y que aporta su firma, simple aval simbólico más o menos cínicamente explotado por los partidos, o el del intelectual pedagógico o experto que comparte sus conocimientos o suministra por encargo el saber requerido? ¿O inventar una nueva relación entre los investigadores y los movimientos populares, que podría basarse en el rechazo de la separación, pero sin concesiones a la idea de una “fusión”, y en el rechazo de la instrumentalización, pero sin concesiones a las fantasías antiinstitucionales? ¿Y concebir una nueva forma de *organización* capaz de reunir a los organizadores y militantes en un trabajo colectivo de

56 BOURDIEU, Pierre. *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Anagrama, Barcelona, 2001.

crítica y de propuestas, que conduzca a nuevas formas de movilización y de acción?».

Haciendo extensiva esa invitación de P. Bourdieu, o ese desafío, nos situamos plenamente en las interrogaciones urgentes respecto al sentido de la actividad artística, su función social y las posibilidades y contradicciones de las prácticas artísticas de resistencia en este panorama en el que se suman: al «estado precario», con la creciente desintegración de las infraestructuras de apoyo a la producción y difusión cultural, el descrédito histórico de las posibilidades transformadoras del binomio arte/política, proveniente en parte de las conflictivas relaciones entre vanguardismo y acción política, el menosprecio institucional de las corrientes críticas entre los años ochenta y los noventa durante el proceso de modernización artístico-cultural y, lo que es más preocupante, el cuestionamiento, no ya del sistema arte, sino del arte mismo como espacio de posibilidad discursiva generado por el devenir y dominio de la cultura espectáculo y su crítica como pensamiento contrahegemónico. Así que posiblemente nos sea útil, no en estas páginas, sino como un proyecto colectivo, acudir a experiencias pasadas y de otros lugares, acercándonos a artistas y movimientos que alcanzaron un desarrollo propio, singular y crítico, en medio de condiciones parangonables de producción, circulación y recepción de las obras, o a la reconsideración de propuestas desarrolladas aquí, sobre las que seguramente hasta hace poco no hemos pensado demasiado (al menos en términos de comparación) y que se dieron en contextos de dificultad similares a los que vivimos o dentro de formas de relación entre el poder político y económico comparables, señalando la potencia emancipadora de esos debates, de manera que puedan ayudarnos a reconocer ese mismo impulso en algunas propuestas recientes a la vez que a denunciar otras apropiaciones oportunistas y espurias, trazando una especie de genealogía de la creación en tiempos difíciles, que permita una comprensión revitalizadora de los vínculos entre estética, poética y política o que al menos nos permita abrir interrogantes sobre las necesidades y posibilidades de las prácticas artísticas politizadas.

Los días en que dictaduras o gobiernos conservadores, o meramente crisis políticas o económicas, han supuesto momentos de regresión social, o simplemente de restricción a la cultura pública, han resultado a menudo contextos en los cuales los artistas han sido capaces de proponer accio-

nes y prácticas estética y políticamente relevantes. Pienso en la Argentina de las sucesivas dictaduras militares y de la crisis económica, dando lugar a conceptualismos críticos y activismos como *Tucumán arde*, el GAC, fenómenos como «el siluetazo», propuestas como la del colectivo *Situaciones*, etc. (tan reconsiderados aquí últimamente) o en los EE.UU del reaganismo, momento en el que las Guerrilla Girls, el Group Material o Barbara Kruger, etc. desarrollan su trabajo. Y en la Gran Bretaña de Margaret Thatcher con la intervención de numerosos colectivos (*Art of Change*, etc.). Y en nuestro propio pasado; en la España de finales del siglo XIX y principios del XX en los que el surgimiento de la modernidad en ciudades como Barcelona o Bilbao está ligado a la consciencia de la colectividad como única posibilidad de existencia para los artistas.⁵⁷ O cuando al auge de los fascismos los artistas supieron responder agrupándose en la *Unión de Escritores y Artistas Proletarios* o en el franquismo con el grupo *Estampa popular* o la contracultura madrileña y catalana de los estertores del franquismo, etc.

En cualquier caso, habría que hablar de diversos niveles de compromiso que, como eslabones de una cadena, aparecen entrelazados; primero el del artista como ciudadano, el que como uno más se implica en los problemas de su tiempo, al que inmediatamente sigue el del artista como intelectual comprometido, como *public intellectual* que compromete, en una lucha política, su saber, su competencia específica, con lo cual desafía la «neutralidad axiológica» que el poder establecido le exige a ese saber, constituyéndose, en el campo del arte, como una amenaza a la idea del artista trascendente, al artista de lo sublime alienado, que escapa a las miserias cotidianas del orden, del estado, del dinero... Un compromiso al que pueden seguir una reflexividad crítica sobre el sentido de su actividad y otra sobre el lenguaje, que se traduce en el contenido de las obras, en el discurso que transmiten sus prácticas, y que en un nivel último se vincula no solo a los modos de presentar, sino a los modos de hacer, como decía J. L. Godard: «No se trata de hacer cine político, sino de hacerlo políticamente». En definitiva, creo que es posible un arte crítico en condiciones de adversidad porque es entonces precisamente cuando es necesario y es esa necesidad la que le ofrece la oportunidad

57 PÉREZ SEGURA, Javier. *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*. Tesis doctoral, 1997.

de ser, y de ser generativo, la que le otorga su potencia y su amplia posibilidad de participación, que es tan diversa como nos recuerda Rancière: «El arte participa de la política de muchas maneras: por la manera en que construye formas de visibilidad y de decibilidad, por la manera en que transforma la práctica de los artistas, por la manera en que propone medios de expresión y acción a quienes estaban desprovistos de ellos, etc. Lo que es políticamente relevante no son las obras, sino la ampliación de las capacidades ofrecidas a todos y a todas de construir de otro modo su mundo sensible».

5. Posibilidades y territorios para las prácticas artísticas críticas

Pues la comuna, como nada sabe, nada sabe de lo que hay que hacer; pero lo que sí sabe es que no hay que hacer lo que el Orden manda que se haga; o para ser más modesta, por lo menos no sabe que haya que hacer lo que el Orden mande. De manera que toda su estrategia se resume en permanecer recalcitrantemente sorda a las órdenes del Enemigo.

A. García Calvo. *Comunicado URGENTE contra el Despilfarro* (1972)

La educación, la tecnología, la calle, la edición, la radio, la comunicación con los movimientos sociales, en general las prácticas expandidas del arte, pero también la reconsideración de la experiencia estética, la crítica visual, etc., son lugares propicios. Probablemente, como dice Jesús Carrillo,⁵⁸ «en el binomio educación-arte esté uno de los ámbitos de actuación política indiscutible, como nudo que lo ata indisolublemente con lo político» [...] «la educación concierne al arte precisamente en su apertura hacia lo social», y ese binomio en el que progresivamente la educación ha ido adquiriendo una autonomía que le permita trascender la supeditación clásica al proyecto expositivo, su mera condición de guía pedagógica para convertirse en un fin en sí mismo, ha dado lugar a lo que se ha venido llamando el «giro educativo», lugar común hoy, con una implantación institucional y curatorial y artística creciente (con los ries-

58 CARRILLO, Jesús. "Editorial". En: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 6. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2011.

gos que eso conlleva de comunicación asimétrica, etc.). Poseemos en España una amplia tradición en la dialéctica entre arte y pedagogía que va desde Torres García a las Misiones pedagógicas, de Ferran y Oteiza a iniciativas más próximas en el tiempo como las experiencias catalanas en la organización de espacios de enseñanza y experimentación interdisciplinarias en torno a una idea del diseño vanguardista y de transformación social o los casos específicos de producción y autoeducación artística colectiva desde los años setenta a los noventa, o el caso de Arteleku y que se prolonga en numerosas iniciativas contemporáneas, como universidades nómadas o proyectos desarrollados en torno al trabajo colaborativo y en red capaces de discutir la institucionalización del giro educativo. En la relación con las nuevas tecnologías, frente al discurso mecanicista que plantea que son éstas en sí mismas las que imponen cambios sociales, entiendo que son instrumentos que, aunque a menudo hayan sido desarrollados al servicio del capitalismo, del progreso industrial más deshumanizado, o incluso de la destrucción de los otros, depende de los usos, en los cuales residen, y no en las tecnologías mismas, su capacidad de transformación social en un sentido u otro. De manera que si son esos usos sociales los que generan transformaciones, el arte crítico tiene una responsabilidad en el empleo de las nuevas tecnologías, debiendo aprovechar las fracturas temporales y técnicas que los sistemas de control del poder o del dinero tardan en establecer para generar usos creativos críticos, más allá de la fascinación por la novedad. En este sentido la transformación operada en las formas de comunicación mediática, por medio de las tecnologías digitales, será útil si es capaz no solo de ofrecer otra versión de las cosas, otra verdad, sino en la medida en que esa información, y su grado de veracidad, se negocie de otra manera, generando un sistema más horizontal, de intercambio y de construcción colectiva de la interpretación de las imágenes y los hechos.

Los activismos han mostrado la necesidad de una crítica de la visualidad contemporánea que sea capaz de subvertir las jerarquías que construyen los valores de verdad de una imagen, que denuncie la creciente visualidad dirigida del mundo, haciendo una relectura radical de medios y recursos en la elaboración de una «imagen política» que resista a las dinámicas de la industria del entretenimiento, desde la conciencia de que, como dice Rancière: «una imagen forma parte de un dispositivo de visibilidad: un juego de relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable. Ese juego de

relaciones dibuja por sí mismo una cierta distribución de las capacidades. Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada».

Y también cabe oponer el arte, como medio sin fin, a la mentalidad calculadora y finalista, al «inconsciente neoliberal» que determinada insistencia discursiva ha conseguido, como si fuera un virus, inocular en nosotros y que impone una razón aparente de la rentabilidad y el beneficio que ha penetrado en la lógica institucional pero también en el pensamiento crítico y que quiere impregnar toda la vida. Trabajando desde esa perspectiva no productivista del arte, donde el tiempo, probablemente el verdadero objeto de las revueltas más necesarias, convertido en tiempo de producción, quede en suspenso. Y más allá del ensimismamiento crítico implicarse en la acción y creación colectiva o anónima a través de redes críticas capaces de construir el «intelectual colectivo»; y en el restablecimiento de vínculos con los nuevos fenómenos y movimientos sociales ampliando el espectro de colectivos con los que colaborar y trabajar tratando de generar modelos participativos eficaces, contra esa filosofía del individualismo, contra el narcisismo contemporáneo (Sennett), y sin excesivas distinciones más allá del sentido de cada acción entre el adentro y el afuera de la institución.

La crisis, que es económica, social y colectiva, se vive y se sufre individualmente y en esos sentimientos íntimos, alentados por la sensación de una falta de horizonte, por el desencanto, y por la quiebra de las utopías que permitían un determinado tipo de actividades, ante ese proceso el arte comunitario y relacional, aunque lleva implícita una renuncia a una transformación profunda en favor de la reestructuración de pequeños cambios en los modos de vida, sigue siendo un hacer transformador. Ante unos sentimientos que aquí y ahora nos pueden resultar próximos, el colectivo argentino Situaciones, en 2005, tras la retracción de los mo-

vimientos insurreccionales del 2001, proponía frente a la tristeza política «politizar la tristeza», como una consigna destinada a evitar la sensación de imposibilidad de hacer algo; a superar las nociones de victoria y derrota características de un ciclo de politización caracterizado por la toma de poder como horizonte emancipador; a hacer público un sentimiento de personas y grupos que permitiera un reencuentro; y a manifestar una intención de resistencia.

6. Riesgos y frustraciones en el ejercicio de las prácticas artísticas críticas

[...] intentos que han ido naturalmente fracasando (unos pocos de ellos fracasando por el éxito, convirtiéndose en empresas normalizadas bajo el régimen del dinero), han ido pasando a la historia, esa que les cuentan cada día.

A. García Calvo. *Comunicado URGENTE contra el Despilfarro* (1972)

Dejaríamos de ser críticos si no fuéramos capaces de pensar también críticamente nuestro discurso y nuestro propio hacer y si no fuéramos conscientes de los sucesivos «fracasos» que han podido sufrir los discursos, las voluntades y acciones transformadoras de los distintos vanguardismos y activismos. Tres voluntades o sueños políticos sirven de referencia o ejemplo al haberse convertido en realidad de la peor manera posible: el de la restitución de las conexiones entre arte y vida al respecto del cual Hal Foster, en *Diseño y Delito*, dice: «El viejo proyecto de reconectar Arte y Vida, de diversos modos sancionado por el Art Nouveau, la Bauhaus y muchos otros movimientos, acabó cumpliéndose, pero siguiendo los espectaculares dictados de la industria cultural, no las ambiciones libertadoras de la vanguardia. Y el diseño es una forma primaria de esta perversa reconciliación en nuestros tiempos». El aserto sesentayochista de «la imaginación al poder» subvertido en la toma de la imaginación por el poder, por un poder más imaginativo que nunca y plenamente dedicado a colonizar nuestro imaginario y el slogan feminista de «lo personal es político» con el riesgo permanente de despolitizar lo común por la individuación en lugar de repolitizar lo colectivo por la vía de lo personal. Actualmente el discurso contra la autonomía del arte, que aún se mantiene, heredero de la propuesta de refundación arte-vida, y al que brevemente nos hemos referido anteriormente y al respecto del cual

Jordi Claramonte advierte: «sostenemos pues que la autonomía no solo no es contraproducente para una posible *función social del arte*, sino que es la mayor garantía de que tal función social y aún política pueda ser cumplida».

A continuación enumero una serie de riesgos de las prácticas artísticas críticas que en ningún caso deben suponer un freno para el ejercicio de un arte realmente comprometido; más vale en cualquier caso equivocarse y asumir contradicciones que dejar de hacer (aunque a menudo uno pueda pensar como Bartleby: «Preferiría no»). En primer lugar, dos advertencias señaladas por Jacques Rancière, una: «Es más bien a los intelectuales y a los artistas a los que habría que emancipar en primer lugar, liberándolos de la creencia en la desigualdad en nombre de la cual se atribuyen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores ignorantes y pasivos». Esta crítica que Rancière desarrolla ampliamente en *El espectador emancipado* proviene de alguna manera de una crítica a la crítica de la sociedad del espectáculo como pensamiento de contestación dominante que supone, según el filósofo francés, una involución del pensamiento crítico al haberse «asimilado entonces a la crítica de los media, es decir, a la idea complaciente que quienes se tienen a sí mismos por “intelectuales” se hacen de unas masas pasivas ante el desbocamiento de los mensajes y las imágenes». [...] «Así que estos temas funcionan simplemente para explicar por qué la dominación es inevitable y toda rebelión es vana, si no culpable. La creencia en la desigualdad incluida en la proposición de que la emancipación pasa por el saber aparece entonces al desnudo»). Dos: «Simplemente el reconocimiento de un hecho: el efecto de una obra –ya sea el placer del espectador, el sentimiento de belleza que siente o una toma de conciencia política– no pertenece a quien la crea. Producir una obra no es producir su efecto. La debilidad de muchas instalaciones con voluntad política es partir del efecto a producir y suponerlo realizado por el volumen mismo ocupado en el espacio. La emancipación comienza asumiendo el riesgo de la separación».

Otro de los riesgos es el formalismo en el arte crítico. Como dice Jorge Luis Marzo en la introducción a *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, «indudablemente el activismo parece estar “más de moda que nunca”, lo que hasta cierto modo desconcierta por las connotaciones *prêt-à-porter* que de ahí surgen». Esa condición de actualidad, que

puede derivar en formalismo, tendría dos vertientes; una, en lo que supone la ausencia de una reflexión formal que renueve, adecue o haga eficaz la forma de la acción, la intervención, la práctica, o la representación, en función del discurso y no se agote en una repetición de recursos canónicos dominantes asignados a las prácticas estéticas críticas, o en la autorreferencialidad permanente. De otra parte existe un formalismo discursivo que consiste en la aceptación pasiva de planteamientos en apariencia críticos (multiculturalismo, micropolíticas, políticas de la diferencia, que como plantea Žižek, a través del término «pospolítica», según como sean abordados pueden constituirse en realidad en discursos de la despolitización). Por otra parte están el riesgo de «ritualización de la cultura» descrito por Sánchez Ferlosio como el fenómeno destinado a confinar en los límites de lo aceptable el pensamiento; y la necesidad de evitar que las prácticas independientes o alternativas críticas dejen de ser un fin en sí mismas en tanto que propuestas diferenciadas capaces de generar alternativas y se conviertan en un simple meritoriaje para una inserción complaciente en las estructuras del arte más institucional. También es necesario prestar atención a la visión globalizada de las prácticas activistas que puede desatender contextos o la de problemáticas que no se conocen en profundidad y modos de recepción o simbolización diferentes.

El riesgo de cooptación de un sistema extraordinariamente flexible que crece entre el arte como un dominio transversal y la capacidad del capitalismo cultural de absorber y mercantilizar las diferencias invitan a pensar en el sinsentido de la producción crítica de arte. En este sentido se encuentra el ejemplo de la experiencia del GAC, y su periplo desde el activismo callejero (al margen de cualquier espacio institucional) a la inclusión internacional en espacios de máxima legitimidad, sin escalas intermedias, que generó indudables tensiones en el interior del grupo, resueltas en la decisión de no volver a mostrar sus producciones en ámbitos convencionales de exposición. Por otra parte el dominio de los expertos que defienden sus territorios, el del arte y el de la acción política y el del activismo social, la dificultad de conjugar lo que parecen funciones diversas y modos opuestos de entender la comunicación política hacen que las dificultades sean múltiples. Un ejemplo pueden ser los conflictos sufridos tras una interesantísima y fértil colaboración, tanto por el Taller Popular de Serigrafía (TPS) como por el grupo Etcétera con las Madres

de la Plaza de Mayo y el grupo HIJOS. Conflictos vinculados de una manera global a las disputas entre el kirchnerismo y el antikirchnerismo y concretamente en el proceso de entrega del ESMA por el gobierno Kirchner como museo de la memoria, en función de la pretendida polisemia de una acción artística, son la expresión dramática de unas relaciones que por necesarias o fructíferas no dejan de ser complejas.⁵⁹ Pero como dijo Helio Oiticica: «De adversidade vivemos».

59 Al respecto puede conocerse más en diversos escritos de Ana Longoni y especialmente en *Encrucijadas del arte activista en Argentina*.

I.15 Eduardo Hurtado

Apuntes sobre el aprendizaje del gesto técnico

–¿Qué es la roca?

–La roca pertenece a magnitudes superiores a las del hombre. La roca es el tiempo, el lugar. Es el deshielo, el oso. La roca es el testimonio del escalador, del explorador, de aquel que sabe que el cuerpo del padre descansa en la tierra del hijo.

–¿Y dónde está la roca?

–A veces, en el niño colocando trozos de madera unos sobre otros.

El entrenamiento es fundamental. Lo más importante es el trabajo previo. Esa es la parte en la que los elementos de referencia se convierten en dispositivos de acción. El resultado suele ser forma: un juego entre lo que se muestra y lo que se oculta.

La rapidez de ejecución, el impulso, la incorporación del error y la entrega a lo imprevisto. La acumulación de elementos, materiales e imágenes capaces de enunciar términos como tribu, masculinidad, ritual, entrenamiento o batalla. La colección con el fin de estrechar procesos discursivos vinculados a la Modernidad, a sus regímenes ideológicos en relación a los sistemas de medida, de récord. Analizar y trabajar con la selección y el descarte imprevisto; asociar inoportunamente. Aislar los diferentes motivos para un trabajo formal, en relación al espacio en el que serán

situados. Usar el espacio expositivo como un terreno de juego, como una cancha en la que localizar, situar y proyectar el trabajo del taller. La sala como un lugar de entrenamiento, una piscina olímpica, una máquina de musculación o una pista de patinaje.

PARTE I

Fragmentos. Barcelona

El gesto. El cuerpo político. La restricción del movimiento. El frontón. El juego. El cuerpo apretado. El puño en alto. La soltura. Un movimiento que empieza desde los dedos. Un movimiento que se repite. La repetición como estrategia de aprendizaje. El aprendizaje como repetición. La repetición como gesto. La política. Lo político. La colectividad. Una relación colectiva. La experiencia estética del gesto. La experiencia estética del deporte. El deporte como instrumento. La culpa. La expectativa frustrada. La exhibición. El miedo. La ira. La duda. La instrucción. La señal. La marca. El duelo. El combate. El engaño. La ficción. Lo real. El maestro. Una idea fallida. El taller. La amistad. El concepto de aura. El mito. El contexto. La contradicción. El fragmento. Los fragmentos. La construcción. El sujeto. Lo sublime. Bárbara Rey.

<http://vimeo.com/41111431>

Uno de mis primeros recuerdos es ver cantar a Freddie Mercury y Mònserrat Caballé el himno de Barcelona en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos. Luego me enteré de que en realidad lo que yo había visto era una reproducción de ese momento, no el momento en sí, porque para cuando se inauguraron los Juegos Olímpicos de Barcelona Freddie Mercury ya había muerto.

BARCELONA <https://www.youtube.com/watch?v=aasAj-Me9bk>

PARTE II

PIERRE

<http://www.youtube.com/watch?v=SH8yT7M8faq>

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de

ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente «reguladas» y «regulares» sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.⁶⁰

La atención dirigida a la puesta en escena en las grandes ceremonias colectivas se inspira no solo en la preocupación por dar una representación solemne del grupo, sino también, como lo muestran tantos usos de la danza y del campo, en la intención indudablemente más oscura de ordenar los pensamientos y de sugerir los sentimientos a través del ordenamiento riguroso de las prácticas, la disposición regulada de los cuerpos, y en particular de la expresión corporal de la afectividad, ya sean risas o lágrimas⁶¹.

Esta afección corporal, estos juegos a los que el cuerpo se encuentra sometido, es lo que el cuerpo [y en nuestra terminología, el sujeto, la subjetividad] es: «lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es». Y lo es de modo –reiteramos– no consciente.

El sujeto como cuerpo se constituye en relación con el mundo de los objetos. «Ese “sujeto” nacido del mundo de los objetos no se erige como una subjetividad frente a una objetividad: el universo objetivo está hecho de objetos que son el producto de operaciones de objetivación estructuradas de acuerdo con las estructuras mismas que el *habitus* le aplica»⁶². Y es justamente un espacio arquitectónico, la casa, el espacio físico de construcción y constitución del sujeto como *habitus*.

CAJAS <https://www.youtube.com/watch?v=VnvDX0BD1Go>

PARTE III

El material y lo sagrado

Hay una relación entre el hombre y la roca. La hay en tanto que la roca pertenece a un orden de magnitudes superior a las magnitudes del hombre. El tiempo. La erosión. El lugar. No se trata, por tanto, de una relación

60 BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2007. Pág. 87.

61 Op. cit. Pág. 112.

62 Op. cit. Pág. 125.

entre iguales, pues la roca se impone ante toda experiencia del hombre. Y el hombre debe saberlo. Inevitablemente la montaña a la voz pequeña la trasciende y la domina. La roca, así el deshielo, el devenir de las olas rompiendo en la playa, el camino que siguen las aves cuando migran al norte o el llanto de las ballenas cuando quedan varadas en la playa, pertenecen a ese estado de las cosas que deben abrumar y sublimar al hombre. Y el hombre debe saberlo. Pues ese estado, ese orden, que es el del minero entrando en la cueva, es el único capaz de otorgar una posibilidad de invocación, una ruta a lo salvaje.

Ese es el testimonio del escalador, del caminante, del explorador, del que caza en el terreno del hombre. Es la historia de quien contempla esa relación con la roca como el eco de un coro cantando en las profundidades del valle. De aquel que sabe que el cuerpo del padre descansa en la tierra del hijo. No es la visión del que se adentra en los bosques con el hacha empuñada y la cara teñida de rojo. No es la pulsión del guerrero vestido de guerra ni de aquel que pretende hacer senderos sobre la arena. Esas son las pretensiones del ídolo, de la representación del ídolo, que corresponden al pacto y ritual de la barbarie, de la ley y de la herramienta. Esas son las armas de los hombres para negar al oso y así poder vivir con otros hombres. Pero no son la verdad del hombre. Y el hombre debe saberlo. El primer acto del hombre fue situar por elección propia una roca en el suelo y señalar un lugar. Un lugar, el lugar del hombre, que está en el testimonio del escalador cuando llega a la cima, plegado al abismo, al barranco, al viento y a la bruma. Un lugar que está en la piel cuando rugen las leonas en la noche. Un lugar que está en el niño jugando con trozos de madera cuando, sin conocer ninguno de los engaños del pacto, coloca una pieza sobre la otra y revela la indescriptible relación del hombre con la piedra. Ese lugar, ese hito, aparece cuando se convoca aquel primer acto, previo al fuego y la piel sobre la espalda, en el que fue situada una piedra en el lugar del hombre. Y el hombre debe saberlo.

PARTE IV

[...]

Una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos: para unos hombres a los que se les ha sustraído toda naturaleza, cada gesto se convierte en destino. Y cuanto más perdían los gestos su desenvoltura bajo la acción de potencias invisibles, más indescifrable se hacía la vida. Es en este período cuando la burguesía, que pocas déca-

das atrás se encontraba todavía en sólida posesión de sus símbolos, cae víctima de la interioridad y se entrega a la psicología. Nietzsche señala el punto en que esta tensión polar, hacia la desaparición y pérdida del gesto, por una parte, y hacia su transfiguración en hado, por otra, alcanza su culminación en la cultura europea. Porque el pensamiento del eterno retorno solo es inteligible como un gesto en el que potencia y acto, naturaleza y artificio, contingencia y necesidad se hacen indiscernibles (en última instancia, pues, únicamente como teatro). Así hablaba Zaratustra, es el ballet de una humanidad que ha perdido sus gestos. Y cuando la época lo advirtió empezó la presurosa tentativa de recuperar in extremis los gestos perdidos. La danza de Isadora Duncan y de Diaghilev, la novela de Proust, las grandes poesías del *jugendstil* de Pascoli a Rilke y, por último, de la manera más ejemplar, el cine mudo, trazan el círculo mágico en que la humanidad trató por última vez de evocar lo que se le estaba escapando de las manos para siempre.

[...]

El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser en el lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser en el lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre gag, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar. He aquí no solo la proximidad entre gesto y filosofía, sino también entre filosofía y cine. El «mutismo» esencial del cine (que nada tiene que ver con la presencia o la ausencia de una banda sonora) es, igual que el mutismo de la filosofía, exposición de ser en el lenguaje del hombre, gestualidad pura. La definición de Wittgenstein de lo místico como el mostrarse de lo que no puede ser dicho es literalmente una definición del gag. Y todo gran texto filosófico es el gag que exhibe el lenguaje mismo, el propio ser-en-el-lenguaje como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de palabra.

[...]

La política es la esfera de los puros medios; es decir de la gestualidad absoluta e integral de los hombres.⁶³

Íbamos en el coche. Sonaba *Fool me*, de Queen. En la radio dijeron que el cantante se había muerto de sida. Le pregunté a mi madre qué era el sida. Y me dijo que era una enfermedad que cogían algunos hombres cuando estaban con otros hombres. Se me pusieron los pelos de punta. Debía tener como seis años. Luego mi madre me preguntó si a mí me gustaban los niños o las niñas. Le dije que las niñas. Ella me dijo que si me gustaban los niños no pasaba nada. Yo pensaba en el cantante. Tengo el recuerdo de tragar saliva.

¿Cuál sería entonces el gesto? Creo que algo que se le parece a Freddie Mercury cantando *La Internacional* con el Fuego Olímpico de fondo.

<https://www.youtube.com/watch?v=hDZE9RRChFg>

Horace Walpole, conde de Oxford (1717-1797), quien acuñó el concepto serendipia en una carta enviada a su amigo Horace Mann, diplomático británico en Italia. Desde allí Mann había enviado a Walpole un retrato de Bianca Capello, aristócrata del siglo XVI, que luego se convirtió en gran duquesa de Toscana al casarse con Francesco de Médici. El retrato no tenía marco y Walpole quiso ponerle uno con el escudo de armas de los Capello. En la carta contó a Mann que había tenido mucha suerte cuando, buscando el escudo de los Médici en un libro veneciano de heráldica, encontró el de los Capello: «Este descubrimiento ha sido casi como de los que yo llamo de serendipia, una palabra muy expresiva [...] Leí un sencillo cuento titulado *Los tres príncipes de Serendip*. A medida que sus altezas reales viajaban, por accidente y gracias a su sagacidad, iban descubriendo cosas que no buscaban».

Cuando los inventores de un nuevo instrumento lo aplican a la observación de la naturaleza, nada es lo que ellos quisieron crear en comparación con los descubrimientos sucesivos cuyo origen es el instrumento.⁶⁴

63 AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre política*. Pre-textos, Valencia, 2001.

64 POTONNIÉE, Georges. *Pequeña historia de la fotografía*. Abada, Madrid, 2007.

Existen varias prácticas mediante las cuales los estudiantes pueden prepararse para tomar ventaja de los accidentes fortuitos. La primera forma es proporcionarles una preparación haciendo y registrando observaciones, incluyendo tanto los resultados inesperados como los esperados. Esta preparación requiere que el estudiante tenga un cuaderno de laboratorio que el instructor calificaría basándose no solo en las repuestas correctas e incorrectas, sino también a partir de las habilidades de observación y registro. Se debería animar a los estudiantes para ser flexibles en sus pensamientos e interpretaciones. La persona que solo ve los resultados esperados y desperdicia los inesperados como erróneos no hará descubrimientos.⁶⁵

Children can play cause playing is part of man kind distractions and apprenticeships. Adults can children and children can adults, this the fiction, the trap, the undeniable truth.

Children press a button and adults are activated. The don't argue about his, cause it's act. It's hostile, wild. A dreadful relation between evidence gesture, survival and action.
Be gamer.

555

Traducción al inglés de un fragmento de texto para el proyecto INERCIA de David Martínez Suárez.

Proponer una práctica diluida, una que no dependa del agente externo. Una práctica que se produzca desde el calor y no desde el cálculo. Una práctica que tenga presente la herramienta, y no su función.

65 LENOX, Ronald S. *La educación para el descubrimiento serendípico*.

I.16 Isidro López-Aparicio

El arte como elemento útil: lo público y lo social

“La obra de isidro López-Aparicio se caracteriza por un marcado carácter social, de manera que sus trabajos terminan a su vez siendo “públicos”, transgrediendo el concepto limitado meramente a un espacio físico para ser planteamientos artísticos desarrollados desde el concepto de lo común y procomún, se convierten en aglutinante que aporta utilidad y reflexión.”

Makma.net⁶⁶

Frecuentemente para definir “lo público” se suele recurrir a enfrentarlo a su opuesto, “lo privado”. Pero inevitablemente la porosidad de los campos semánticos se entremezclan de forma que se evidencia la complejidad de estos dos aspectos. Lo estatal muchas veces se utiliza como sinónimo de lo público, cuando en numerosos casos la intervención ciudadana en estos casos puede ser inexistente, mientras que cuando hablamos de lo privado puede existir una gran participación social. Son

66 Makma Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea. <http://www.makma.net/isidro-lopez-aparicio-en-art-public/>

límites confusos, y en los dos casos tanto lo estatal como lo privado suelen estar muy distantes de la ciudadanía. La sociedad puede y debe a través de esa permeabilidad reivindicar sus espacios públicos tanto físicos como estructurales. El arte entendido como un elemento útil y social tiene esta capacidad para generar estrategias y herramientas que defiendan, argumenten y conquisten lo público para el pueblo.

El artista conforme a su conciencia como individuo que forma parte de un entorno físico y social plantea que el arte no se pueda desentender de un carácter humanista, tanto en los aspectos personales como sociales. Este compromiso personalmente me lleva a que esa preocupación sea un elemento vital en la toma de decisiones en el proceso creativo.

Destacaría dos palabras que son en este caso motores para que mi trabajo tenga ese sentido “social-colectivo”: Consciencia y Compromiso. La defensa del artista como ser consciente que ve, mira, escucha, toca, siente... con pasión lo que acontece; con una aptitud crítica en contra de la imposición del pensamiento único y en defensa de la “consciencia crítica” que observa, analiza y genera planteamientos y propuestas personales que destaquen y amplifiquen las reflexiones. Es, en este sentido, el compromiso personal el que me lleva a la acción en distintos escenarios de la vida, y encuentra su mayor expresión en el de la creación artística donde desarrollo y vuelco con intensidad mis planteamientos críticos y políticos desde dicha consciencia y compromiso.

He generado siempre mi obra a partir de reflexiones que parten de la necesidad personal de destacar, planear o denunciar situaciones o realidades. En las instalaciones realizadas por todo el mundo he podido ir tejiendo una red de reflexiones que ahora con el tiempo construyen una compleja visión del mundo principalmente del ser humano como animal social que gestiona y compone su vida relacionándose con otros individuos y con su entorno.⁶⁷ Los trabajos en espacios públicos han ido

67 “Mi compromiso social y artístico implicaba que mi actividad no se limitara a la recolección de información, sino que fuera una extensión de mi actividad profesional. En el tiempo que pasé por esos lares entrevisté a más de cien personas de los distintos niveles sociales, lo cual hizo que me implicara en profundidad en su historia, problemáticas y necesidades. Al entender mi actividad artística, no como la realización de acciones

implicando a un innumerable conjunto de personas que han sido sorprendidos por éstos sin ir ellos a buscarlos, generando incertidumbre y levantando preguntas que han conectado y generado una gran cantidad de relaciones que consecutivamente han ido conectándose y dando sentido a todo el proceso en un ámbito social muy amplio.

El principal motor de mi creación artística no se centra en la apariencia sino en su base conceptual a partir de su interés social, es por lo que en su cosificación son numerosas la apariencias y maneras de articularse, vivido desde mi individualidad pero siempre dentro de un compromiso colectivo.⁶⁸ A todo esto se suma una necesidad innata de entender, hasta

puntuales, sino como un compromiso de vida en el que mi expresión natural sea la artística, es por lo que esta misión me comprometía a que en este nuevo espacio me manifestara artísticamente.

Desde el primer momento tenía claro que debería ser una “demostración de respeto”. La palabra “demostración” comprende la de “presentación” y ésta la de “exposición”. La palabra “respeto” comprende la de “cortesía” y ésta la de “reverencia o postración”. Todo esto me llevó a realizar un acto expositivo que implicara una reverencia o postración.

En ese momento, el interés principal estaba en “lo relativo” como hecho que cuestiona nuestros puntos de vista, amplía nuestro entendimiento de las cosas y nos ayuda a ser más tolerantes. Es por lo que mi propuesta era mostrar lo absurdo de cosas a las que estamos habituados, como es el caso de conceptos tan básicos como arriba y abajo, el hemisferio norte y el sur. Todos los mapas que utilizamos están en la misma dirección, y yo iba a desarrollar mi misión en nuestras antípodas en un espacio que es nuestro contrario que se encuentra debajo de nosotros. Ellos están boca abajo con respecto a nosotros, yo iba a encontrarme boca abajo como ellos. Y qué mayor acto de respeto-cortesía-reverencia o postración que en vez de ponerme de rodillas o tumbado ponerme boca-abajo. Además este acto debía estar repleto de respeto... Se trata de un objeto “imposible”, pues al mismo tiempo que se encuentra boca abajo también está boca arriba e igualmente es imposible de manipular al no poder entrar las manos...”. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Nodo-Red*. Muralla Bizantina, Cartagena, 2004. Págs. 47-48.

68 “La instalación se aprovecha del símbolo del olivo (tan cargado de significado) para hacer una reflexión sobre el movimiento humano en el mundo, la desaparición de fronteras y las distintas interacciones sociales.

La instalación se presenta como una ceremonia, que a partir de una acción y una metáfora visual, reflexiona sobre el movimiento humano en el mundo, la desaparición de fronteras y los tránsitos que las superan, generando nuevas e intensas interacciones sociales.

Los olivos son como los inmigrantes, pequeñas realidades, que se ubican

el límite que las decisiones se bloquean si no comprendo cómo se articulan las relaciones, y si se toman sin comprender generan insatisfacción, es por lo que todo lo que hago parte de esa necesidad que me lleva a que mis proyectos se generen desde esa búsqueda del porqué de las cosas, intento reflexionar con herramientas artísticas, con lenguajes visuales para terminar manifestándose como acción, instalación, dibujo... de manera pública.

Los proyectos que llevo a cabo siempre han tenido en cuenta tanto el entorno físico como social y cada vez más van encontrando espacios colectivos de desarrollo. No trato tanto de elaborar una obra específica como un instrumento creativo que permita la participación de más perso-

enfrente del mastodónico Palacio de Justicia que contiene la verdad jurídica, ver- dad relativa, evolutiva y parsimoniosa.

Este acercamiento de símbolos pretende llevarnos a una comprensión profunda de las distintas realidades, ya que la distancia lleva al desconocimiento, al miedo, a la interpretación superficial del otro. Es una llamada a la conciencia de la burguesía europea, acercándoles un símbolo de realidades del mediterráneo: Una irrupción en su perfecta rutina para llamar a los sentidos, a la conciencia, a la reflexión de lo nimio ante lo inmenso, lo humano frente a las estructuras formales, los símbolos básicos ante los símbolos de ostentación del poder, la periferia ante el centro de control, la fragilidad ante la fría firmeza...

Se pretende cimbrar a ese mundo de bienestar en el que representantes de todos los países de la UE viven, donde existe una convivencia intercultural, donde los beneficios sociales no encuentran parangón en el mundo, en una idílica, limpia y ordenada torre de Babel, donde se toman decisiones lentas, pausadas y lejanas a otras realidades como son las del sur de Europa.

Por todo esto es importante, no sólo viajar a conocerlas sino traerlas a su propio espacio vital, enfrentar las situaciones para que las decisiones sean coherentes con todos los contextos sociales presentes, donde se dé cabida y respuesta a los distintos escenarios en los que se encuentran los individuos.

Las fronteras son líneas de existencia y ubicación fluctuante construidas por las personas. La UE va desplazando sus fronteras progresivamente, abarcando entre sus brazos más y más realidades sociales encontrando un espacio común donde comprenderse. Pero esos límites deben dar cabida a la compleja realidad del Mediterráneo, cuna de la cultura occidental donde la diversidad se hace real. El mundo mira a Europa como el gran experimento donde los vecinos se hacen hermanos." LÓPEZ-APARICIO, Isidro et ali. *Oliviars de justice – Olivos de Justicia*. Galería Trama (Madrid, Barcelona), EPUF (EuroMed Permanent University Forum), AA (Arte Activo, por una cultura de paz), Belgica, Austria, 2008.

nas, planteo espacios de encuentro como elemento que aúna voluntades diversas en una plataforma creativa que aporta distintas formas de interpretar la realidad, de mediar entre el colectivo y el entorno.

Entre estos proyectos podría señalar ODEPS (Ocupación Documentalista, Express, Periférica y Subjetiva): Un instrumento artístico que propone un reto creativo a partir de su estructura organizada, flexible y nómada que permite y potencia un lugar de encuentro para la creación en el que los artistas conviven en una experiencia puntual y en un proceso dinámico a partir del desplazamiento a una realidad ajena o “Art on relation”: Un proyecto Web en el que, de forma pareada, mentes creadoras situadas en espacios distintos pero unidos en un interés común para pensar y construir un proyecto artístico basado en un proceso de interrelación con parámetros espacio-temporales propios. La distancia de separación pasa a convertirse en un instrumento que posibilita y alimenta la creación. La línea invisible de distintas distancias que los une es un enlace de posibilidades y un compromiso para construir planteamientos artísticos en sus espacios físicos y sociales.

Creo que podemos ayudar a hacer pensar a la sociedad, agitar las estructuras y cuestionarlas. Por ejemplo, un proyecto que realicé en Bergen (Noruega) Vitamin Boom, se basaba en unas pastillas de complejos vitamínicos que depositaba por la ciudad, generó desequilibrio social y muchas preguntas e interpretaciones. No hablamos de llevar el arte a la calle sino de desestabilizar a la sociedad, no con costosas esculturas decorativas de escala monumental sino humana, con intervenciones puntuales, sostenibles e independientes.

La diversificación de propuestas y sectores de creación donde desarrollo el trabajo, van en ese sentido de ampliar la transcendencia y los espacios artísticos. Así pues, existen aspectos importantes como la ruptura de los guetos sociales y de las fronteras, no sólo físicas sino culturales, socio-políticas, históricas...⁶⁹ y por otro lado nuestro compromiso ético como

69 “Las fronteras han sido espacios de desencuentro y encuentro, a la vez son límites virtuales de realidades de poder. Las características orográficas fueron estimuladoras o dificultadoras de las relaciones sociales entre distintas comunidades definiendo sus propias identidades tanto en cuanto compartían y desarrollaban comportamientos comunes. Pero dichas

algo inevitable a nuestra condición humana y colectiva.⁷⁰

fronteras, poco a poco fueron cuestionadas por la facilidad del transporte y las comunicaciones. El conocimiento mutuo, las progresivas interacciones cuestionan su necesidad y existencia y se convierten en reductos que ordenan ubicaciones de riqueza y pobreza. Europa ha sido un claro ejemplo de la movilidad que ha existido en los límites que definen las naciones.

Es por lo que para realizar una nueva instalación me interesó la frontera entre Finlandia y Rusia, concretamente la conexión San Petesburgo-Helsinki pasando por Imatra y Tampere. Finlandia ha sido tanto parte de Rusia como de Suecia y fue en este último siglo cuando se obtuvo la independencia. La instalación consistía en diez piezas realizadas a partir de puntas de compás y espirales de acero. Las primeras sostenían a las segundas construidas como muelles que se doblan sobre sí mismas para formar un aro. Estas piezas se iban instalando en los más diversos sitios, actuando como puntos de mira que enfocan, observan y señalan a las realidades que encuentran, funcionando a modo de francotirador de las mismas". LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Nodo-Red*. Muralla Bizantina, Cartagena, 2004. Pág 41.

- 70 "La entrada en el nuevo milenio me exigía como artista apelar a la sociedad a éste respecto, pues durante estos veinte siglos hemos progresado, pero ésto puede no ser cierto, según en qué aspectos nos detengamos. La idea principal fue suscitar un debate sobre la voluntad del hombre a lo largo de estos dos milenios desde el inicio de la era cristiana. Dicho debate se suscita a partir de esta instalación que juega con dos iconos que, por un lado, dentro del mundo artístico están llenos de prejuicios, pero por otro simbolizan con claridad mejor que ningún otro los deseos de buena voluntad que las personas cada año nos planteamos en su comienzo y, por otro lado, la traición a estos deseos que difícilmente cumplimos, simbolizado en la celebración de la pascua. Se pretenden suscitar cuestiones como: ¿Es frágil la voluntad del hombre?, ¿Qué diferencia la voluntad individual y la voluntad social?, ¿Dónde está la voluntad y dónde el deseo?, ¿Son deseo y el destino dos avatares complejos que juegan a encontrarse y a separarse?, ¿De que forma optamos por alcanzar el deseo, aptitudes pasivas o activas ante la vida?, ¿En el tiempo la voluntad se ha reforzado?, ¿Adquiere el hombre sistemáticamente compromisos que rompe?, ¿Implican los compromisos quebrados un transcurso en el que las cosas cambian o no, o caminan hacia un cambio?, etc. Estas son tan sólo ideas que pueden ayudar a clarificar aquellas que pueden incitar la reflexión de la voluntad en sus distintas acepciones de deseo, tenacidad, amor, permiso y disposición. La instalación, a su vez plantea otra serie de cuestiones, como la ralentización del tiempo para el conocimiento interno, la participación de personas ajenas a la obra en la realización de ésta, la desacralización de las figuras, la intervención de espacios horizontales, la utilización de las superficies modulares como creación de nuevas retículas, la utilización del macromundo y micromundo como metáforas del acercamiento al conocimiento, lo efímero como parte de la memoria" LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Nodo-Red*. Muralla Bizantina, Cartagena, 2004. Págs. 26-28.



Es curioso observar cómo la crisis se ha convertido en el motor del compromiso. Personalmente no puedo vivir ajeno a la realidad social, respiro y transpiro lo que acontece y lo siento en mis vísceras, lo público me interesa y concierne. Lo propio e individual es sentirse uno mismo dentro de ese fluido físico y social que nos da existencia.

Me preocupa el acercamiento al compromiso social como algo momentáneo, interesado o de moda. Es como cuando las personas se refieren a la ética como una opción, mientras es por sí misma una obligación de las mismas por el hecho de ser seres humanos, aunque según las morales tenga distintas interpretaciones.

Es cierto que estas actitudes de egos-egoístas que se desarrollan en el mundo artístico no benefician ni favorecen las relaciones ni la comprensión de la sociedad del mundo artístico. Personalmente entiendo el arte como un acto de generosidad, lo cual conlleva un compromiso y una responsabilidad, para así actuar en consecuencia y acercarnos a la sociedad de manera eficiente y lógica. Proyectos como la asociación Arte Activo (por una cultura de Paz, 2005) o “Reflexiones desde la Penitenciaría de Mujeres” (en colaboración con Eloisa de Alisal, 2014) tienen precisamente la pretensión de poder facilitar esta relación entre la sociedad y los creadores siempre en parámetros constructivos de compromiso en la defensa de los derechos humanos.

También destacué mis intereses en estos aspectos junto a Emilia Telese en: The 28th State European Borders in an Age of Anxiety, 09.30–17.30

‘The 28th State: European borders in an Age of Anxiety’ (Saturday 24 October 2009) is organised as part of Chelsea Programme’s ‘Borderline’ season, in partnership with Tate Britain, and with the support of City Inn Westminster. ‘The 28th State,’ seeks to explore how cultural practitioners in Europe are engaging with the idea of borders – both literally and metaphorically. What is the role of art in framing visions of contemporary / future Europe? How are practitioners engaging with the idea of borders when much of contemporary practice is peripatetic? What do terms like ‘cross-cultural’ or ‘trans-national’ mean now? How will Diasporic experiences affect the Europe we are creating? This one-day, practice-led conference aims to explore these key ideas through presentations, conversations and interventions by a range of artists, designers and thinkers from different parts of the EU. It will encourage dialogue and debate, as well as encouraging new thinking around one of the most pressing issues facing contemporary Europe.

Entramos en el siempre arduo debate entre responder a la demanda o intentar formar al espectador. Personalmente me decanto claramente por la responsabilidad formativa que debe existir desde el mundo de la creación. Entiendo el arte con un carácter claramente pedagógico, no tanto como un espacio que aporta contenidos como aquel en el que se plantean cuestiones, se hace pensar y se motivan reflexiones⁷¹. De esta forma la indiferencia ante las propuestas artísticas impide la conexión con el espectador. En este sentido me preocupa la actitud de artistas que argumentan “yo cuando creo es para mí...” pues así el acto no tiene ninguna voluntad de acercarse al espectador, no tiene consideración con el contexto y mucho menos estimula una situación didáctica. No mal interpretemos, no me posiciono como persona que tiene que enseñar, pero sí con la responsabilidad de llevar a cabo propuestas artísticas que ayuden y estimulen un debate social. Desde esta actitud de compromiso con la sociedad es posible llevar a cabo propuestas participativas, reales que vengan de la propia naturaleza de la creación artística. Abordar la cultura como un hecho colectivo, inmerso en la vida cotidiana me parece un planteamiento conveniente. En una estructura social es vital crear relaciones y vínculos que construyan intereses comunes y comprensión⁷².

71 Desde mi acercamiento al arte, como ámbito que permite realizar reflexiones públicas que generan opiniones, valores, aptitudes, etc. para un cambio social, el presentar al observador situaciones que evoquen pensamientos que superen su realidad física se convierte en una necesidad. Es ésta, la que me lleva a crear formas concretas que sugieren una realidad que trasciende su presencia al articular un discurso en el que se genera un mundo de objetos que son diseccionados. Nos acercamos a ellos de forma ficticia pues no son miméticos, y de forma auténtica, por la realidad que ellos emanan: La construcción de su mundo específico y su capacidad para alojarse en la memoria. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Nodo-Red*. Muralla Bizantina, Cartagena, 2004. Págs. 11-12.

72 Otro factor importante en mi trabajo es la implicación de actores en los distintos proyectos, sin que tengan que ser exclusivamente artistas plásticos, o vinculados al ámbito creativo. Todo ello lleva al establecimiento de conexiones antes inexistentes con la creación y las deliberaciones desplegadas.

Si a todo ésto se le suma la actuación en numerosos países, lugares y tipologías de personas, todo ello nos permite la creación de conexiones que, argumentadas a partir de la teoría del “efecto mundo pequeño (Small World effect)” o “seis grados de separación, Stanley Milgram, 1967” en el que cualquier persona puede ser relacionada a través de una cadena corta de relaciones sociales, construyen la red de influencias necesarias para que las pretensiones socializadoras y educativas del trabajo se

Este hecho colectivo sólo puede abordarse desde una globalidad que comienza en la educación donde las materias culturales han sido reducidas a mínimos y continúa en una presencia en los medios que proporcionalmente en la actualidad es casi inexistente. Al hablar con compañeros les parece poco serio el que el arte se difunda en medios como la televisión, les parece “poco digno”, “vulgar”... para mi estas posiciones puristas, elitistas y prejuiciosas impiden ese acercamiento a la sociedad. Que el arte contemporáneo se convierta en parte de lo cotidiano necesita de todos los recursos habituales que rodean a nuestras vidas para hacerlo accesible y comprensible.

Parto de que la existencia es algo mutable y dinámico, que no existen estructuras sociales estables sino que están en constante cambio y que este cambio puede ir en la dirección de estimular un pensamiento crítico y activo en la construcción y disfrute de la cultura como parámetro fundamental de una sociedad humanística y comprometida, alejada del “pan y circo” que se basa en la ignorancia y el entretenimiento como base de la manipulación de la masa acrítica⁷³.

expandan, desarrollen, conecten y formen sólidos nodos de interpretación e implicación. En esta pretensión de conexión y expansión de la obra artística es donde tienen cabida el gran número de colaboradores que participan con sus reflexiones teóricas en la edición de libros que completan desde distintos puntos de vista conceptos comunes. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Imágenes de Ausencia*. Ayuntamiento de Granada, Arte Activo, Universidad de Granada, Granada, 2007. Pág. 12.

- 73 Lo mutable es la esencia propia a la existencia, miramos en todo momento hacia atrás para recordar quienes fuimos al mismo tiempo que vertiginosamente estamos cambiando. Son muchos los motivos que llevan a defensas inmovilistas ante los procesos de cambio que suceden constantemente en el mundo. Indiscutiblemente no todo cambio es positivo, como se pudiera desear, pero es inevitable tanto en cuanto cualquier interacción los propicia, es tan sólo el aislamiento o el condicionamiento impuesto el que consigue su demora. Han sido la religión, la política o cualquier otro elemento de poder los que han conseguido manipular y condicionar el comportamiento de las masas. Para poder llevar esto a cabo, como bien explican las teorías de psicología de masas, es fundamental unir a todo un colectivo en un aspecto estable y común, en una identidad también común convirtiéndolos en fácilmente manipulables al perder la individualidad.

El ser humano se desarrolla de forma social pero de forma individual, a pesar de poder sentirse identificado en un colectivo concreto posee una forma específica de desarrollo y de pensamiento que lo lleva a diferenciarse y

En mi opinión sería preocupante que para hacerlo accesible se hiciera vulgar, no que para conseguir esto se utilizaran los medios a los que accede la sociedad. Al igual que me gusta hablar del esfuerzo creativo, también reivindico un esfuerzo contemplativo como participación activa en la observación, poniendo en juego todos los sentidos y experiencias que serán los que potencien la recepción verdadera de la manifestación artística. Si enseñamos en estos parámetros, la consecuencia inmediata sería que el arte puede ayudar a modificar estilos de vida, a apreciar y a sensibilizar ante lo que acontece en la sociedad, a lo que nos rodea y bien entendido, a hacernos responsables en nuestros modos de pensar y actuar.

evolucionar tanto en cuanto se relaciona con un entorno. Es permeable a todo aquello con lo que entra en contacto ya sea consciente o inconscientemente. Es el miedo el que lleva en muchos casos a un inmovilismo irracional en el que las estructuras estables no cuestionen nuestros actos y decisiones. Lo establecido, la normalización, hace estable lo inestable, ante el miedo de las reacciones humanas de desarrollos perniciosos, de desequilibrios entendidos desde posturas personales sobre el entendimiento de lo que debe o no debe ser. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Imágenes de Ausencia*. Ayuntamiento de Granada, Arte Activo, Universidad de Granada, Granada, 2007. Pág. 13.

He recurrido a experiencias pasadas para comprender en profundidad el acontecer actual y la naturaleza antropocentrista del hombre, destacando el sentimiento relativo de “centro” que desarrolla tanto el individuo como los colectivos. Dicho concepto es alterado tanto en cuanto se generan relaciones, el contacto con otros individuos, las relaciones sociales llevan al conocimiento propio, el flujo de conocimiento genera redes en las que nos desarrollamos. Siendo éste el aspecto último que venía desarrollando: el de red, entendida ésta como algo natural que siempre ha existido, pero que ha ido alterándose de manera notable debido a que los medios han permitido redefinir el tiempo y el espacio a la hora de relacionarse las personas, acortándose en la actualidad las distancias y permitiendo un in- menso flujo de información.

Impartiendo una conferencia en Galway (Irlanda), estas ideas vinieron a ser discutidas y reforzadas cuando en una mesa redonda con antropólogos, filósofos y lingüistas, nos introdujimos en el debate sobre la consecuencia natural de la existencia del hombre como algo dinámico e inestable.

Es por lo que, entre las herramientas conceptuales de mi trabajo, decidí comprometerme y enfocar mis siguientes proyectos en la “identidad como algo dinámico” en constante proceso de cambio. Consciente de que el centro, la red y la identidad son elementos indisolubles, imposible de comprender unos sin los otros. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Nodo-Red*. Muralla Bizantina, Cartagena, 2004. Pág. 9.

El carácter inmovilista de la masa lleva a preferir lo establecido, lo que no sugiere ni cuestiona; un planteamiento decorativo no genera inquietud a lo desconocido, no mueve los sentimientos, no desestabiliza... para los inmovilistas es la mejor opción aunque su propia definición como meramente decorativo lo lleva a su negación como obra de arte.⁷⁴

Defender la creación desde un posicionamiento que cuestiona el sistema o que amplía sus posibilidades, genera incertidumbre y los ámbitos de decisión optan con facilidad y con mucho menos riesgo por propuestas que desde planteamientos rodeados de un halo de contemporaneidad se ubiquen en lo decorativo⁷⁵. Algunas veces he hecho referencia a la imagen de tigres domesticados (sin dientes) que son comprados por “snobs” a los que les interesa su imagen de poder, pero no lo verdaderamente relativo al animal salvaje y a su entorno, pues si fuera así, posiblemente nunca lo poseerían si no que apoyarían programas de conservación en su hábitat; lo disfrutarían como parte de una esencia mayor que construye y respeta desarrollos sin el deseo del control y acopio de cosas. Un ejemplo de lo condicionantes que pueden llegar a ser las estructuras políticas responsables de espacios públicos es la proliferación y limitación del entendimiento de la intervención en espacio público únicamente a la creación de certámenes de “graffitis”, que por un lado ayudan a los consistorios a no asumir ciertas responsabilidades urbanísticas y por otro a cubrirlas con apariencias de modernidad. Sería más interesante estimular circunstancias y espacios de interacción y desarrollo del arte contemporáneo que no la limitación y el acotamiento acumulativo de propuestas desnaturalizadas de su propia esencia creativa.

74 “La vida o muerte de la obra de arte se encuentra en el momento de su percepción, dependiendo de la actitud que origina el observador. Si el encuentro motiva excitación, actividad, recuerdos, sensaciones, continuidad y deseo perceptivo, surge la vida, la autonomía de la obra que va más allá de sus limitaciones como cuerpo físico. Excitación=vida / indiferencia=muerte”. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. “La vida y la muerte en el Arte”, Junio 1996, Nº 7.

75 “...defends an approach to the art world like a vehicle with the possibility of creating a space that bring into ideas and therefore a critic aptitude, much more than a mere stimulator of pleasures. A theme can be approached from different points of views and the artistic, with its qualities, specifications and potentialities is one of them.” LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *Networking Across Borders and Frontiers, A graphic metaphore, Networkin Across Borders and Frontiers*. Peter Lang Internationales Verlag Der Wissenschaften, Graz, 2009.

En lo “decorativo” incluiría igualmente la proliferación de los grandes acontecimientos y aniversarios que se han convertido en otra manera de encontrar una excusa controlada de la creación condicionada a la exaltación de una efeméride, para lo cual se comisaría y se encarga una obra conmemorativa y “decorativa”. Son prácticas que difícilmente encontramos en otras épocas.

Lo meramente decorativo no compromete. Solo ocupa-rellena espacios y satisface la ostentación, alimenta el hambre por la posesión: lo progresivamente acumulativo va en contra de un mundo sostenible. Es importante desarrollar planteamientos que ayuden a las teorías del decrecimiento⁷⁶ no solo por ecologismo natural sino también humano.⁷⁷

76 The Sea Level is the metaphor of a common world and at the same time one of the worries that joint humanity and make think about our way of living and demand alternative ways of understanding the world. This last 20 years the “Punshkinskaya-10” have been an alternative space of understanding art: the projects I propose talk about alternatives ways of seen and understand the individual and it relation with his human and environmental surroundings.

All established approaches generate prejudices and limit our freedom to develop. That is why society needs to generate “standarts”, in order to protect the masses from diverse realities; it is easier to conceal reality limiting possibilities. The problem is that those regulations make us see a biased reality, a world in which we cannot find ourselves and where we feel both scared and curious.

It is important to break this conventions and to transgress them in a defence of individuality and autonomous thinking. It is paradoxical how we feel participants of one or other place depending if we feel part or not of the establish conventions. From our right of freedom we need to transgress conventional restrictions and become a part of our own reality as a knowledge and understanding process. LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *II International festival of independent art «Sea Level»*. CEH «Manege», Saint-Petersburg.

77 Bibliografía del texto de Isidro López-Aparicio:

BARBANCHO, Juan Ramón. *Conversaciones sobre arte, política y sociedad*. Publidisa, Sevilla, 2012.

BARBANCHO, Juan Ramón. *A la vuelta de la esquina*. CIESPAL, Ecuador.

CASTRO, Federico; VALCÁRCELL, Isidoro et alii. *Isidro López-Aparicio Invertidos, Aprendiendo a relacionarse*. Twin G&S, Madrid, 2013.

DE LA TORRE, Ivan. *Isidro López-Aparicio, Memorias, Sobre la Utilidad de los Objetos*. Colecc. Arte Centro de Arte Contemporáneo, Granada, 2014.

I.17 Unión de Asociaciones de Artistas Visuales

Las buenas prácticas profesionales en las artes visuales

En los últimos años el trato profesional entre los artistas y los mediadores ha mejorado mucho. Sobretodo desde que los centros de arte y los museos han alcanzado una cierta solvencia económica y las nuevas generaciones de directores, comisarios, gestores o galeristas han asumido responsabilidades en su gestión.

Pero según nos explican nuestros asociados o los servicios jurídicos de las asociaciones de artistas, aún hay ocasiones en las que el artista ve negado su derecho de remuneración económica por el trabajo o los servicios realizados. Sabemos que hay situaciones en las que se escatima pagar a un artista con la excusa de que se le ha hecho un favor, que se le ha promocionado. Se insiste, en estos casos, en remunerar con visibilidad, negando al artista aquello que nunca se cuestiona a otros profesionales, trabajadores o empresas relacionados con el mundo del arte. Después de veintidós años de legislación sobre los derechos de autor aún hay quien no la conoce ni respeta y la defrauda. De vez en cuando afloran nuevos casos de obras censuradas, retiradas de una exposición o programa.

De la misma manera, también hay artistas que no asumen sus responsabilidades y superan, por poner algunos ejemplos, las fechas de entrega de una obra o los límites presupuestarios de una producción. Negar éstas y otras malas prácticas sería un imperdonable gesto corporativista. La ausencia de materias jurídicas, contractuales o de orientación profesional en nuestras facultades de Bellas Artes es un déficit formativo crónico e inexplicable.

Esta publicación quiere ser una herramienta para afrontar estas situaciones y normalizar y mejorar las relaciones profesionales entre los artistas visuales y los agentes que intervienen en el sector. Recoge una serie de documentos que proponen un nuevo marco de relaciones entre los sectores implicados. Va dirigida, en primer lugar, a los artistas y de una manera especial a los que inician su carrera profesional. Son los primeros que han de conocer los estándares de una relación profesional justa, equilibrada y satisfactoria para todas las partes. El artista ha de exigir su cumplimiento y –de la misma manera– ha de asumir sus responsabilidades. El otro destinatario es el mediador, ya sea público o privado, con o sin ánimo de lucro. El galerista, representante o coleccionista, el comisario de exposiciones y el programador, el director de una sala de exposiciones, centro de arte, fundación o museo de arte, el organizador de festivales, premios o bienales. El conjunto de administraciones públicas.

El contenido de este manual puede resumirse en tres premisas que concentran, en sí mismas, el buen trato profesional: la remuneración del artista por el trabajo o los servicios prestados, el respeto a sus derechos de autor y el uso del contrato por escrito. Precisamente el respeto a esos tres principios fue acordado por todos los sectores del mundo del arte contemporáneo (asociaciones de directores de museos y centros de arte, galerías, críticos y la UAAV) y el Ministerio de Cultura en el marco del *Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte* (31 de enero de 2007) que los reconoce en su capítulo 4. De manera que las principales propuestas que la UAAV formula en esta publicación no son unas reivindicaciones unilaterales, forman el núcleo de un pacto sectorial, de un acuerdo que obliga a todas las partes. Todos han de incorporar –muchos ya lo han hecho– una nueva manera de relacionarse basada en las Buenas Prácticas Profesionales.

DECÁLOGO DE BUENAS PRÁCTICAS PROFESIONALES EN LAS ARTES VISUALES

1. Respeto a la libertad de creación y de expresión

La libertad de creación y de expresión es consustancial a toda producción o manifestación artística. La libertad de creación y expresión es un derecho fundamental protegido por la Constitución Española. Así pues, en ningún caso y bajo ningún pretexto un mediador o institución podrá censurar ni modificar la obra del artista. De la misma manera, nunca podrá establecer mecanismos injustificados que impidan o limiten su correcta difusión sin la autorización expresa del artista.

El artículo 20 de la Constitución Española establece la libertad de expresión y de creación artística y prohíbe la censura.

2. Respeto a los derechos morales del artista

El artista, como autor de la obra que ha creado, tiene reconocidos una serie de derechos llamados morales que mantiene incluso cuando ya no es el propietario. Se trata de derechos a los que el autor no puede renunciar nunca, que no pueden transmitirse a nadie y que puede ejercer durante toda su vida. Agentes, mediadores, coleccionistas y público respetarán escrupulosamente los derechos morales del artista.

Los derechos morales del artista (artículo 14 TRLPI) son: decidir si su obra ha de ser divulgada y de qué forma; determinar si tal divulgación se hará bajo su nombre, con seudónimo o anónimamente; exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra; exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier transformación; modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros; y acceder al ejemplar único o raro cuando se halle en poder de un tercero, para ejercer su derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

3. Confianza, lealtad y transparencia

Toda relación entre el artista y el mediador se basará en la confianza mutua, la lealtad y la confidencialidad en los pactos.

Las dos partes actuarán con total transparencia. El artista estará al corriente de toda la información relativa a la actividad en la cual participa (propósitos, presupuestos, difusión, relación con los medios de comunicación, otros agentes o instituciones implicadas) o de las transaccio-

nes que se puedan hacer con su obra (relación con los compradores, ventas realizadas, descuentos, intervención de otros agentes o mediadores). Por su parte, el artista mantendrá informado a su interlocutor sobre todos los aspectos referentes a su obra y sobre su relación con otros mediadores.

4. Difusión de la obra del artista

Es responsabilidad del agente o mediador que acoge la exposición o actividad del artista que se realice una correcta difusión. El artista ha de tener conocimiento del ámbito en el que se realizará dicha difusión y ha de facilitar en todo momento toda la información y material que se consideren necesarios para alcanzarla correctamente.

5. Contrato por escrito

Todas y cada una de las relaciones profesionales entre el artista y un mediador o agente estarán reguladas por un contrato por escrito, un documento firmado por las dos partes en el que se especificarán las condiciones de la relación. Cuanto más detallados aparezcan los derechos y deberes de cada una de las partes, menos probabilidades habrá de que se produzcan lecturas unilaterales. El pacto por escrito obliga a las partes al cumplimiento de las condiciones establecidas, aporta una gran seguridad jurídica y evita conflictos.

La base jurídica del uso obligatorio del contrato por escrito es el artículo 45 de la Ley de Propiedad Intelectual que establece que la cesión de derechos sólo es válida por escrito.

6. Cumplimiento de los derechos económicos del artista

El artista tiene derecho a participar de una manera justa y equilibrada de las explotaciones económicas que otros hacen de su obra. Ese es el sentido de los derechos económicos del autor. Hay dos clases de derechos económicos: los de explotación y los de simple remuneración. Todos estos derechos pueden ser gestionados por el propio artista, a través de una entidad de gestión colectiva (VEGAP), o por algún mediador expresamente facultado (distribuidoras, etc.). Todos los mediadores y agentes que intervienen en el sector del arte contemporáneo cumplirán escrupulosamente los derechos económicos del artista visual.

El artista, dada su condición de autor, es la única persona que puede decidir si pone su obra a libre disposición del público a través de una licencia abierta (tipo *Copyleft*) que establecerá las circunstancias, autorizaciones y límites.

Los derechos de explotación (artículos 17 hasta 21 del TRLPI) son: de Reproducción, de Distribución, de Comunicación Pública y de Transformación. El Derecho de Participación sobre la reventa de obras de artes plásticas (artículo 24 del TRLPI) es un derecho de remuneración.

7. Relación artista y galerista

En ningún caso un mediador o agente comercial cobrará un alquiler (en dinero u obra) al artista para exponer su obra. Las comisiones sobre las ventas de obra aplicadas por la galería de arte se fijarán de mutuo acuerdo y teniendo en cuenta los servicios que ésta ofrece al artista y el grado de su relación (exclusiva, esporádica...). El uso del contrato por escrito de regulación de las relaciones entre las dos partes y los albaranes de entrega de obra en depósito serán obligatorios.

573

8. Remuneración económica del artista

La remuneración económica del artista por el trabajo realizado o por la prestación de servicios que conlleva su participación en una actividad artística constituye la base de su reconocimiento profesional y no puede confundirse con el cumplimiento de otros derechos económicos ni –si procede– con la financiación de los costes de producción de la obra. El artista es el primer responsable en exigir esta remuneración, dado que nadie mejor que él conoce el valor de su trabajo. En cualquier caso, esta remuneración nunca será menor al 15% del coste total de la exposición o actividad en la cual participa. En este sentido, el artista conocerá el presupuesto global y detallado de la actividad en la cual participa.

La base jurídica de la remuneración económica del artista es el Derecho de Comunicación Pública que establece la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI, artículo 20, apartado g). Su gestión es personal (excepto algunos videoartistas en el caso de cesión previa de derechos a una entidad de gestión colectiva de derechos de autor o a una distribuidora). Sólo puede cederse por decisión expresa del autor, de manera limitada y a través de la comentada remuneración económica.

9. La producción artística y el apoyo a la investigación

Es responsabilidad del agente o mediador que acoge u organiza la exposición o actividad en la que participa el artista financiar la totalidad de la producción de la obra de nueva creación o asumir los gastos de adaptación de la obra preexistente. De la misma manera, será responsabilidad del artista respetar el presupuesto y los plazos acordados, garantizar la calidad del trabajo previamente pactado y mantener un trato profesional con sus colaboradores.

Se valorará especialmente la capacidad de los agentes y mediadores en inversión para la investigación, el desarrollo y la innovación en las artes visuales.

10. Profesionalidad

Las relaciones entre el artista visual y cualquiera de los mediadores, públicos o privados, que actúan en el ámbito del arte contemporáneo se sustentarán en el trato profesional. El indicador del reconocimiento del artista como profesional por parte de los mediadores será el cumplimiento íntegro de éste decálogo.

Aprobado por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) durante la asamblea general celebrada en Madrid el 13 de julio de 2006.

I.18 Rocío de la Villa

Políticas y mediaciones para la igualdad entre los géneros en artes visuales

El control sobre las imágenes siempre ha sido un territorio en disputa. Toda formación social comparte un repertorio de imágenes que evidencian su cohesión e identidad. Tradicionalmente, los poderes hegemónicos han utilizado las imágenes para legitimarse y conservar sus privilegios. Por tanto, la ruptura de la hegemonía tiene como consecuencia inmediata el cambio de manos en el control de las imágenes. Tras los movimientos sociales en las décadas de los años sesenta y setenta en Occidente, comienzan a desarrollarse las políticas de representación de las diferencias (sexo, género, etnia, etc.) que se han ido introduciendo en las políticas culturales locales en nuestro mundo globalizado, abocado al diálogo.

A pesar de no ser minoritaria, la diferencia «mujer» ha sido silenciada en todas las sociedades hasta hace bien poco. En Occidente, pese al reconocimiento jurídico de la mujer como ciudadana a lo largo del siglo xx, la gestión y la difusión de las imágenes siguieron bajo el control masculino, que impone un supuesto criterio neutro de calidad pero, en realidad, al dictado de estereotipos viriles de artista y creatividad. Hasta los movimientos feministas de la diferencia en el arte surgidos al final de

los sesenta, que han ido calando en las políticas artísticas contemporáneas de las sociedades democráticas occidentales, donde el horizonte de igualdad entre los sexos es hoy ya irrenunciable. Pero todavía queda lejos de haberse alcanzado.

En el caso de nuestro país, se trata de un fenómeno muy reciente, a pesar de que la producción artística y cultural con vocación feminista se remonte a las primeras décadas del siglo xx.⁷⁸ Sin embargo, puesto que las políticas igualitarias impulsadas desde la transición democrática carecieron de la imprescindible mediación en el sistema artístico,⁷⁹ a pesar de las oleadas feministas en las décadas de los años setenta y noventa, no ha sido hasta el comienzo del siglo xxi cuando podemos hablar de esta confluencia entre política artística y mediación social desde una perspectiva de género, que forman las dos caras

78 Para el contexto profeminista en España de críticas y artistas en las primeras décadas del siglo xx, véase DE LA VILLA, Rocío. “Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género en España”. En: *Mujeres en el sistema del arte*. EXIT/MAV, Madrid, 2012. Págs. 116-127; y DE LA VILLA, Rocío. “Artistas y arquitectas entre los feminismos, desde 1900 a hoy”. En: *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. AC/E, Madrid, 2012. Págs. 168-193. A partir de la década de los sesenta, ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia. *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*, MUSAC, León, 2013.

79 Con el desarrollo del sistema democrático, en 1983 se crea el Instituto de la Mujer y, a continuación, se van instituyendo las consejerías y concejalías de igualdad a nivel autonómico y municipal, que comienzan a programar «exposiciones de mujeres» a partir de 1986, sin otro argumento que la pertenencia al género femenino, lo que propicia su promoción y, además, como subraya Patricia Mayayo, desactiva cualquier aproximación crítica a los fundamentos patriarcales del sistema artístico (MAYAYO, Patricia. “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes para una historia en busca del autor(a)”. En: AA.VV, *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. CC Montehermoso/Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko Udalak, Vitoria, 2008. Págs. 120-121.; y MÉNDEZ, Lourdes, «Una connivencia implícita: “perspectiva de género”, “empoderamiento” y feminismo institucional». En: *Antropología Feminista y/o del Género. Legitimidad, poder y usos políticos*. El Monte, FAAE, Sevilla, 2005. Págs. 203-226. Para una revisión más matizada de las actuaciones del Instituto de la Mujer en el medio artístico durante y después de la transición, cfr. DE LA VILLA, Rocío. “En torno a la generación de los 90”. En: *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*, MUSAC, León, 2013, donde se muestra que el Instituto de la Mujer también estuvo detrás de los proyectos expositivos más interesantes durante la década de los noventa, así como fue crucial su respaldo para estudios y publicaciones de crítica y teoría del arte feministas y desde una perspectiva de género.

de un mismo dispositivo necesario para generar la transformación del sistema del arte, desde sus instituciones a la distribución mercantil y la recepción por parte del público, hasta contribuir a un cambio efectivo de criterios y gustos y, al cabo, de mentalidades para una sociedad más igualitaria.

Por una parte, en cuanto a las directrices generales de la política artística, no puede minimizarse la importancia de la Ley Orgánica de Igualdad 3/2007, que contiene el artículo 26, en donde se reconoce que existe este problema de desigualdad en el ámbito de la cultura y específicamente en el sistema del arte, al que es necesario poner solución desde la Administración del Estado. Para ello, se indican dos objetivos principales: la paridad en los órganos de decisión, así como en los contenidos respaldados, organizados y/o financiados por los cuatro niveles de la administración (estatal, autonómico, provincial y local), subrayando, además, la necesidad de impulsar acciones positivas, a fin de ir recortando las desigualdades históricas.⁸⁰ Sin embargo, las dificultades para su desarrollo e implementación han evidenciado una vez más la necesidad de la concurrencia de la mediación de los agentes sociales.

Por tanto, por otra parte, en cuanto a la mediación social es decisivo el surgimiento de asociaciones de mujeres en el ámbito de la cultura, como Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, CIMA, Clásicas y Modernas, Asociación para la Igualdad en la Cultura y Mujeres en las Artes Visuales, MAV⁸¹, que se suman al creciente movimiento asociativo en el ámbito de la cultura con una decidida voluntad de integrar un frente común en el ámbito de «mujeres y cultura», evitando al tiempo la segregación en el seno de sus sectores respectivos. Estas tres asociaciones surgieron recientemente, entre 2005 y 2009.⁸² Las impulsoras pertenecen

80 Otros artículos importantes en la Ley de Igualdad para el ámbito de la cultura son los 24 y 25, referidos a la educación, y el 36, referido a *Igualdad y medios de comunicación*, Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

81 MAV, Mujeres en las Artes Visuales, asociación interprofesional y estatal, sin ánimo de lucro, inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones, que sólo tres años después de constituirse en mayo de 2009 ha obtenido ya la adhesión de 350 asociadas.

82 Se suman a otras asociaciones anteriores, como La Mujer Construye, que tras siete años de trabajo como un foro quedó inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones en 2002.

a una generación que en su día –en el contexto de la prolongada transición– creyeron que ingresaban en un medio profesional donde no existía la discriminación sexista que, sin embargo, a media carrera, constatan al ver relegados sus proyectos, pese a su experiencia cualificada. Y tomando conciencia, por tanto, de que la discriminación sexista está aún más agudizada que en otros ámbitos laborales: ya que el sistema de la cultura, y en contra de lo que pudiera suponerse en función de la producción y los productores culturales innovadores, y precisamente dado el alto grado de su valor simbólico, detenta los valores más retardatarios, lo que se refleja en su propia estructuración laboral y, en consecuencia, lastra las posibilidades emancipatorias desde su producción hasta su recepción.

No se trata solo de que una de sus funciones principales sea salvaguardar el valor simbólico de las obras del pasado y el propio prestigio cultural, basado en la tradición; además, el sistema de la cultura estructuralmente guarda estrechas relaciones con los responsables culturales de los partidos políticos en el poder, y también con los cargos de fundaciones financieras y empresariales. Lo que se traduce en un paralelismo prácticamente exacto en los organigramas en sus cúpulas directivas respectivas, mayoritariamente masculinizadas que, salvo excepción, se muestran ajenas a asumir cualquier planteamiento igualitario. Así como son refractarios a incluir en sus agendas «acciones positivas» concretadas en proyectos y criterios enmarcados en la diferencia «mujer», lo que suelen justificar en el trasnochado idealismo humanista que proyectan todavía sobre la cultura y el arte, y bajo el que los cánones y criterios que plantean los varones son asumidos como «universales», mientras que los que presentan alternativamente mujeres defendiendo una necesaria perspectiva de género son solo «de mujeres».

La Queja sobre Cultura al Defensor del Pueblo, presentada por estas tres asociaciones en septiembre de 2010, pidiendo datos concretos sobre la aplicación del artículo 26 de «obligado cumplimiento» en el Estado español, muestra cómo tres años más tarde los cambios eran inapreciables para las plataformas sociales, lo que se ratificó en la respuesta con datos parciales a finales de 2011. Y que ha motivado la ampliación de la Queja sobre Cultura más la presentación de una nueva Queja sobre Educación, en todos los niveles educativos, presentadas en mayo de 2012, ambas aceptadas a trámite y actualmente en vías de resolución.

Desde el principio, estas asociaciones detectaron que la discriminación sexista existente apenas era visible y no era apreciada en el medio profesional. Por ejemplo, así se puso de manifiesto en las mesas *Mujeres en el sistema del arte*, coordinadas por MAV y celebradas en el Ministerio de Cultura en 2010, con una importante asistencia de profesionales de los diferentes sectores, convocados en un ciclo de cuatro jornadas que recorría el proceso habitual del hecho artístico: producción, gestión, distribución y difusión.⁸³ Y donde se llevaron a cabo debates en gran medida basados en la experiencia, ya que en nuestro país apenas existían estudios sobre esta realidad sociológica: ni siquiera las estadísticas del Ministerio de Cultura incluían datos discriminados por sexo. Por tanto, estas asociaciones se imponen la doble tarea de reclamar y obtener cifras porcentuales y visibilizarlas como un primer objetivo, respecto al que ya se han obtenido resultados significativos, como el primer autoexamen del propio Ministerio de Cultura, *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*, publicado en coordinación con estas asociaciones,⁸⁴ y los estudios e informes realizados por encargo de las propias asociaciones.⁸⁵ A la luz de los datos, hoy podemos constatar toda una suerte de desequilibrios en la cultura en España y, en concreto, en el sistema del arte.

83 Los resúmenes de estas mesas pueden consultarse en www.mav.org.es (qué es mav/iniciativas/2010). También pueden descargarse las mesas «Excelencia e igualdad en el sistema del arte contemporáneo en España», que se celebraron en 2011. Ambos ciclos, sumados al trabajo continuo de la asociación, fueron importantes para la elaboración del *Documento de trabajo MAV 2010* y el *Documento de trabajo MAV 2012*, descargables en su web (Observatorio/Informes y propuestas).

84 GAUTIER, Andrea. *Mujeres y cultura. Políticas de Igualdad*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2011, realizado bajo el mandato de la ministra de Cultura Ángeles González-Sinde y Ángeles Albert, primera mujer que ha dirigido la Dirección General de Bellas Artes. La publicación cuenta con textos preliminares de Margarita Borja, Laura Freixas, Rocío de la Villa, Inés París, Isabel Veiga Barrio y Marisa Manchado que, en representación de las asociaciones, evalúan la aplicación de la ley en los diferentes ámbitos de la cultura.

85 Hasta hoy, MAV ha publicado nueve informes, véase <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes>. Además, junto a la asociación Clásicas y Modernas, encargó al equipo de sociología dirigido por Fátima Arranz la investigación I+D+i *Mujeres y hombres en la industria cultural española (literatura y arte)*, en vías de consecución. Anteriormente, por encargo de CIMA, este equipo llevó a cabo el estudio sobre cine, ya publicado, ARRANZ, Fatima. *Cine y género en España*. Cátedra, Madrid, 2010.

Mientras las licenciadas en Bellas Artes superan el 60% desde comienzos de la década de los años noventa en el siglo xx, la primera criba sigue produciéndose en el tramo de profesionalización, donde se invierte el porcentaje hasta casi un 30% en la selección de jóvenes candidatas a ayudas, becas y premios; porcentaje que se corresponde con exactitud en la composición no paritaria de las comisiones y jurados que los conceden. Hoy la presencia de artistas españolas en las galerías solo supone un 16%, que queda reducido drásticamente a un 7% en el caso de la Feria Internacional ARCO Madrid. Y todavía su presencia es más escasa en exposiciones individuales en museos y centros de arte: el 10%. En sus colecciones, la autoría femenina oscila entre el 25% y el 10%, pero si nos fijamos en las obras de artistas españolas, los porcentajes descienden hasta una horquilla entre el 10% y el 4%, dependiendo del periodo, más amplio o reciente, objeto de cada museo o centro. Por lo que es fácil deducir que las artistas españolas están escasamente y mal representadas en el patrimonio de arte contemporáneo que legaremos a las generaciones venideras. En suma, los datos configuran una pirámide tan alargada que ni siquiera es comparable a la presencia de directivas en los consejos de administración de las empresas en el IBEX; y, por supuesto, se halla en las antípodas de tantas profesiones feminizadas en las últimas décadas, como la sanidad, la educación y los servicios. El paroxismo de este desequilibrio es ostensible en la masculinización en los cargos de dirección de museos y centros de arte contemporáneo que, sin embargo, son gestionados por una plantilla abrumadoramente femenina.

En conclusión, los datos muestran un tablero de ajedrez demasiado contrastado en el reparto del sistema del arte desde una lectura de género: las mujeres somos mayoría entre los públicos de arte y también entre los profesionales formados para la producción, gestión, distribución y difusión de lo artístico, pero al tiempo constituimos la minoría segregada si atendemos a la presencia de la producción de las artistas en exposiciones y colecciones, en instituciones y mercado; así como también es minoritaria la presencia de teóricas en cursos y seminarios impartidos en museos, centros de arte y fundaciones. Las reglas implícitas impuestas en el sistema del arte y sus inercias han construido una pirámide, con una gran base de mujeres que se va afilando por tramos de selección y exclusión, hasta minimizar nuestra presencia en los órganos de decisión y prácticamente desaparecer en su ápice, donde se hallarían los más altos

cargos y reconocimientos, ya sea en la universidad, en las instituciones o en el mercado.⁸⁶

Con las cifras y el panorama general descrito no es exagerado afirmar que hoy nos encontramos ante un sistema visual producido y controlado por hombres para ser recibido y asimilado por un público de mujeres, que se pretende pasivo y bien aleccionado. O dicho de otro modo, un régimen visual controlado por hombres que imponen la dominación masculina en el imaginario de las mujeres y en el conjunto de la sociedad. En el funcionamiento del propio sistema artístico, supone la prevalencia de los intereses ideológicos y económicos de los hombres, gracias a la camaradería que sustenta la cooptación, que margina a las mujeres únicamente por su condición sexual y, por tanto, desprecia la formación y cualificación profesional, nivelando a la baja la excelencia en las artes visuales.

El sistema del arte en España está soportado por legiones de mujeres bajo el mandato de criterios y actuaciones masculinizados, aun cuando generalmente se consideren neutros y al dictado de la excelencia artística. Sin embargo, el desperdicio del talento, la estrechez de un sistema que cierra la entrada, excluye la apertura a otras estrategias y sinergias y priva a la sociedad en su conjunto de imágenes, obras y eventos, interpretaciones y debates que compartir, evidencian que la erradicación de la discriminación sexista es un problema básico y principal en la política artística y cultural en nuestro país que deberíamos protagonizar todos los ciudadanos. Todo este recorrido ha de hacer pensar sobre las enormes dificultades para romper la disputa sexual de las imágenes y acabar con la discriminación sexista en el sistema del arte, introduciendo ejes de transformación en el ámbito de la cultura destinados a configurar la cohesión social en un horizonte de igualdad.

¿Cómo romper e invertir estas inercias? El trabajo conjunto llevado a cabo entre las asociaciones y el Ministerio de Cultura durante el periodo 2010/2012 puede considerarse un referente. Además del estudio *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*, se concretaron medidas, como la intro-

86 Véase el Informe MAV nº 4, julio 2010, y los capítulos dedicados a “Premios y composición de jurados”. En: GAUTIER, Andrea. *Mujeres y cultura. Políticas de Igualdad*, op. cit.

ducción de los artículos pertinentes de la Ley de Igualdad en las convocatorias de ayudas, becas y subvenciones, seguida de la implantación de comisiones y jurados paritarios para los más altos reconocimientos del Estado, los Premios Nacionales en sus diversas modalidades, además del Premio Cervantes de Literatura y el Premio Velázquez de Artes Plásticas, reconocimientos en los que hasta ahora el Estado español ha sido tan cicatero con las creadoras y otras agentes principales en nuestro sistema del arte. Por otra parte, también se implementaron medidas positivas, concediendo subvenciones a proyectos específicos propuestos por las asociaciones para llevar a cabo programas de visibilización y difusión social.

Sin embargo, quisiera plantear si todos estos cambios son posibles sin la concurrencia del conjunto de profesionales, representados por las principales asociaciones del sector del arte contemporáneo en España. Desde sus inicios MAV se fijó el objetivo de no quedar segregada y trabajar conjuntamente por la excelencia en el sistema artístico, es decir, por la transparencia, la defensa del cumplimiento de los códigos deontológicos existentes en el sector y la aplicación del Documento de Buenas Prácticas, ya que entendemos que son medidas que, al tiempo, mejoran la situación de las mujeres en el sistema artístico. Esto nos ha llevado a la firma y respaldo de cartas y comunicados conjuntos con el resto de asociaciones ante toda suerte de desajustes vigilados y denunciados por el sector de arte contemporáneo. Dinámica de trabajo que generó el primer documento elaborado y firmado por la Asociación de Directores de Centros de Arte en España (ADACE), el Consejo de Críticos de Artes Visuales (CCAV), el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo (CG), el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), MAV y la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV). Ante los efectos de la crisis económica, en febrero de 2010 hicimos público el comunicado *Medidas en apoyo del arte español*.

Durante 2011, este proceso de unión del sector desembocó en un diálogo muy fértil con la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, del que resultó el documento *Estrategia para las Artes Visuales*, que recoge el marco de las líneas de actuación a medio y largo plazo que necesita el sector. Se trata de una compilación ordenada de viejas y más recientes reivindicaciones, como las introducidas por MAV res-

pecto a la exigencia de erradicar la desigualdad de oportunidades que, como reconoce este documento en su preámbulo, todavía existe en el sistema del arte en España. Por primera vez se contempla de manera transversal e integral la necesidad de implementar medidas que corrijan la discriminación sexista en todos los sectores del sistema del arte. Este documento ha sido respaldado por las principales asociaciones antes mencionadas,⁸⁷ más la Asociación de Revistas Culturales, ARCE y la Federación de Agentes Artísticos Independientes.

Por último, ¿cómo transmitir estas deficiencias y los cambios necesarios a la sociedad en su conjunto? Una de las líneas fundamentales para MAV es su contribución a encuentros, foros, jornadas y cursos, empezando por el diálogo con las jóvenes generaciones en la universidad. En el campo de la investigación, nuestro Centro de Documentación, que pretende aglutinar todo lo aportado por las mujeres al sistema del arte en nuestro país, ha sido ya distinguido internacionalmente como una de las mejores webs. Otro tanto esperamos de la primera web dedicada a artistas españolas en la historia, <http://www.artistas-visuales-españolas.es>, que arranca en el siglo x con la iluminista Ende y hasta el momento presenta medio centenar de artistas, aunque en la actualidad la historiografía artística cuenta un elenco de más de mil doscientas artistas españolas hasta la guerra civil. Además, MAV ha publicado el ensayo colectivo *Mujeres en el sistema del arte en España*,⁸⁸ cuyas aportaciones comienzan a permear en la historiografía del arte contemporáneo español. Y desde MAV se ha diseñado y se está poniendo en marcha la revista digital *M*, <http://www.m-arteyculturavisual.com>, con el objetivo de tratar el arte y la cultura visual desde la perspectiva de género, porque creemos que tanto la producción como la teoría y el propio sistema de las artes visuales merecen ser alumbrados bajo un foco crítico prácticamente ausente hasta ahora en las publicaciones y los medios de difusión en España. *M* no es una revista dedicada a difundir lo que aportan las mujeres al arte y la cultura visual, ni está confeccionada solo por autoras ni dirigida exclusivamente a lectoras. Concebida como un espacio abierto, con la con-

87 A excepción del Instituto de Arte Contemporáneo, IAC.

88 Se trata del primer estudio que aborda esta cuestión desde una perspectiva interprofesional, véase ARAMBURU, Nekane; SOLANS, Piedad; DE LA VILLA, Rocío. *Mujeres en el sistema del arte*, op.cit.

tribución plural de creadores y profesionales especializados, hablamos sobre la actualidad del arte y la gestión del patrimonio artístico sin perder de vista síntomas de la cultura visual en nuestro país y en el panorama internacional, planteando reflexiones y debates de interés para el conjunto de la comunidad de las artes visuales al menos en los países de habla hispana. Creemos que la oportunidad de entablar el diálogo también con redes de mujeres a nivel internacional es fundamental en este mundo globalizado. Ahora, como en la historia precedente, las consecuencias de la dominación masculina aseguran nuestra proximidad, a pesar de las diferentes culturas, religiones y razas a las que pertenecemos.

Sin embargo, la posibilidad de llegar a nuestra propia sociedad se ha desvelado como un problema de enorme magnitud, dada la escasa importancia que de por sí ya tiene la cultura y, en especial, el arte contemporáneo en los medios de comunicación en España. Situación que se ha agravado con la actual crisis económica, cuando la cultura tiende a presentarse como un «entretenimiento», un lujo superfluo y perfectamente innecesario, mientras el conjunto de la cultura se ve amenazado por recortes drásticos dictados por la actual administración del Estado, sin que la concurrencia del respaldo privado se vea alentada por una nueva Ley de Mecenazgo, mientras se duplican los gravámenes fiscales. A esta especie de condena al ostracismo se ha sumado el propio Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, desde el que se demora y cesa el diálogo con las plataformas sociales.

Por todo ello, MAV, después de haber llevado a cabo prácticas activistas en el espacio público⁸⁹ que no recibieron el eco mediático que hubiéramos deseado, emprende la iniciativa de celebrar el primer festival Miradas de Mujeres en Madrid durante el mes de marzo de 2012, iniciativa que ha sido un interesante experimento de gestión que ha ratificado el propio proyecto de MAV como plataforma social para las mujeres que trabajamos en el sector de las artes visuales y también el interés y la sensibilidad de la sociedad española por conocer qué aportan las mujeres a las artes visuales. El proyecto, recibido con cierto escepticismo al principio por tratarse de una convocatoria «de mujeres», con los consabidos defectos que esta selección «biológica» podría acarrear, ha demostra-

89 <http://www.mav.org.es/index.php/noticias/accionismo>.

do sin embargo la madurez del propio sistema artístico. La convocatoria pretendía sumar la programación de museos, centros de arte, galerías y otras instituciones de eventos, exposiciones, ciclos de vídeo, seminarios, mesas y conferencias protagonizados por creadoras, comisarias, críticas, gestoras e investigadoras. El esfuerzo realizado por parte de todos los participantes, seleccionando y modificando calendarios, o bien aceptando propuestas de la organización del festival, ha demostrado el nivel de calidad de una producción artística que merece mayor espacio en el panorama del arte en España. Más de medio centenar de salas presentando el trabajo de alrededor de trescientas artistas y otros participantes, junto con el esfuerzo de difusión desplegado, ha supuesto una manifestación rotunda que los principales medios de masas han atendido proyectando su importancia a nivel estatal: radio y televisión, así como los principales diarios y las revistas especializadas. Un logro a añadir ha sido que, por primera vez en el caso de las artes visuales, se han trasladado a la sociedad los problemas y el cuestionamiento con que las mujeres nos enfrentamos al sistema artístico, así como la diversidad de perspectivas con que podemos enriquecer la experiencia estética.

El festival Miradas de Mujeres, que en estos días se proyecta ya a nivel estatal para la celebración de la segunda edición en 2013, en cuanto proyecto de mediación social, ya en su primera edición ha demostrado que una propuesta es exitosa cuando, para empezar, responde a la identificación de una necesidad objetiva. Miradas de Mujeres cubre una carencia social; al igual que el sorprendente crecimiento sin par de MAV, diseñada como una asociación solo de mujeres, responde a un problema de drástica falta de igualdad de oportunidades no atendida anteriormente en el seno asociativo del medio profesional. El festival, siguiendo el mismo posicionamiento de MAV, se plantea como un proyecto transitorio: nace con el deseo de desaparecer una vez que la paridad sea efectiva en el funcionamiento del sistema del arte en nuestro país. En segundo lugar, Miradas de Mujeres también ha demostrado que es posible trasladar a la sociedad cuestionamientos de una cierta complejidad, como la demanda de una mayor proyección de la producción y gestión de las imágenes desde perspectivas femeninas, cuando un proyecto está suficientemente definido, en un área específica, y cuenta con la contribución de profesionales especializados que garantizan su calidad. Por último, una peculiaridad de Miradas de Mujeres frente a otros eventos que seccionan

jerárquicamente el sistema del arte ha sido su penetración transversal, aceptando propuestas adecuadas en cada nivel institucional y comercial, mostrando una realidad artística no excluyente.

Vivimos en sociedades que hasta hace poco han negado o no han reconocido el imaginario de las mujeres, la posibilidad de otras miradas, otras sensibilidades. Para «devenir mujeres», como decía Simone de Beauvoir, necesitamos recuperar nuestro legado y elegir nuestras imágenes, nuestras formas y maneras de gestionarlas. Para alcanzar la sociedad de la igualdad entre hombres y mujeres, es preciso que las imágenes se abran a nuevas interpretaciones, diversas y compartidas, en la comprensión tolerante de las diferencias.

I.19 Julieta de Haro

El movimiento asociativo de artistas en Madrid

El movimiento asociativo que agrupa a los artistas plásticos y visuales nace en Madrid en el año 1967, como un sindicato al amparo de la Dirección General de Trabajo, pasando por diferentes contextos políticos y debates internos, y convirtiéndose finalmente en AVAM, Artistas Visuales Asociados de Madrid, una asociación profesional, sin ánimo de lucro, que representa a los artistas que residen en la Comunidad de Madrid.

En los últimos años las asociaciones profesionales de artistas han incrementado el debate social y político, manteniendo una interlocución activa con las administraciones públicas, basada en la participación y el asesoramiento sobre el sector. Esto ha aumentado la capacidad de negociación de estas plataformas profesionales capaces de desarrollar programas de actuación de gran calado.

Las carencias de estructuras para el desarrollo profesional, y las lagunas en materia normativa del sector artístico en España, en clara desventaja con otros ámbitos internacionales, han llevado a AVAM a adquirir el compromiso de dignificar el estatus del artista como eje central de su actividad, manteniendo activa la discusión y el análisis continuo sobre

el sector. Su programación de actividades de carácter participativo, así como los estudios de campo que realiza sobre la realidad y el contexto artístico, dotan a la asociación de unas herramientas argumentales y políticas de gran potencial.

Las asociaciones de artistas han de tomar el papel de voz asesorada que influya en las políticas culturales, y potencie cambios que permitan la creación de un sólido tejido cultural y artístico, que mejore tanto las condiciones de trabajo de los artistas como su valoración social.

Es un hecho probado que los movimientos asociativos de artistas han logrado poner en marcha en determinados momentos proyectos de gran alcance, para ejemplificarlo señalaré la negociación con la administración pública hasta la puesta en marcha de la denominada «creación de la Comisión Interministerial para el Estudio de los Problemas de los Artistas Plásticos», presidida por el Ministerio de Cultura, mediante el Decreto número 2410 de 1978; o bien a principio de los años ochenta la redefinición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, cuyo ámbito de influencia durante esa década es incuestionable.

Actualmente los artistas, y por extensión sus asociaciones, son conscientes de que el arte es un sector que genera economía y empleo, y que mantiene junto a otros ámbitos de la cultura un PIB creciente a un ritmo más acelerado que el resto de la economía, incluso en el momento actual de crisis económica.

Este argumento ha de fortalecer a todas las asociaciones de artistas en la demanda de un contexto normativo fiscal y social que contribuya a mejorar el estatus profesional del artista, y que en base a los estudios realizados por AVAM puede calificarse de grave.

En la última Convención Europea de Artistas Visuales 2008, que se celebró los días 15 y 16 de diciembre de 2008, en el Centro Georges Pompidou de París, tras comparar los ordenamientos jurídicos fiscales y de seguridad social de los artistas visuales, y las políticas aplicadas a la creación en cada uno de los países miembros, nuevamente se demostró que los artistas en España carecen de una regulación específica que incida directamente en la ralentización del desarrollo de la actividad artística

profesional, así como en el crecimiento del propio mercado del arte. En otros países de la Unión Europea se han abordado hace años aspectos relativos a esta situación, dando lugar a una legislación específica que ha ofrecido soluciones concretas y por extensión un mayor rendimiento económico del sector, y que sin embargo en España no se ha traducido todavía en ninguna iniciativa por parte de la administración autonómica o nacional.

Las últimas jornadas realizadas por AVAM sobre la profesionalización del artista en términos jurídicos y fiscales arrojan unas conclusiones (www.avam.net) que demuestran el importante trabajo que han de realizar las diferentes asociaciones de artistas tanto en el plano autonómico como nacional para revitalizar el sector. Desde AVAM valoramos la importante labor que cada una de las asociaciones de artistas desarrolla en su propia comunidad y en el trabajo conjunto y en red de todas ellas, por ello damos la bienvenida a la recién creada asociación de artistas AVVAC, Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón.

I.20 Artistas Visuales de València, Alacant i Castelló

¿Para qué una asociación de artistas? Prejuicios y lugares comunes en la política cultural valenciana

Aunque actualmente asistimos tanto a la reapropiación privada de los bienes públicos, como a transformaciones epistémicas en el ámbito de la cultura que, íntimamente ligadas al proceso de creciente mercantilización del mundo y de la vida, nos sitúan en un complejo proceso de reconstrucción social e intelectual de las relaciones entre la cultura y el poder, lo cierto es que aquí y ahora la cultura y el arte son, para bien o para mal, fundamentalmente dependientes del estado, de sus administraciones, de los gobiernos centrales, regionales y locales. Y resulta evidente que, al margen de su carga simbólica, de su trascendencia social, de su especificidad, son bienes de factura humana cuya gestión pública es comparable en su complejidad y problemática a otras como la sanidad o la educación. Desde esa perspectiva, la eficacia, la utilidad de las políticas que se le aplican son lógicamente evaluables y, además, como el arte genera servicios y productos, objetos y mercancías de valor, también es mensurable la dimensión económica de los procesos creativos.

En la Comunidad Valenciana, desde que en la década de los ochenta le son transferidas las competencias en política cultural, se han llevado a cabo importantes y necesarios esfuerzos en la creación de un entramado

institucional, de equipamientos e infraestructuras que sin duda eran imprescindibles para la modernización cultural del territorio. Sin embargo, como apunta Pau Rausell en *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana*, esas políticas han estado fundamentalmente guiadas por una creencia común (tanto de los gobiernos progresistas como de los conservadores) en «las bondades intrínsecas de la producción y el consumo de bienes culturales». Una idea que, al considerar positiva cualquier actuación por el mero hecho de serlo en el ámbito de lo «cultural», se ha ido constituyendo como un obstáculo a la hora de analizar la oportunidad, la funcionalidad o la eficacia de los proyectos emprendidos y su adecuación a las necesidades del sector. Esa idea subyacente, que presupone las bondades de cualquier iniciativa cultural, aparece íntimamente ligada a un desprecio del gasto en cultura como inversión rentabilizable en términos de desarrollo económico que tiende a considerarlo exclusivamente como un gasto a fondo perdido, cuya plusvalía sólo se comprende en términos de prestigio y mercadotecnia política. Este «fondo de armario ideológico» que ha vestido las políticas culturales hasta hoy ha generado una situación de eventualidad en las decisiones y gastos dificultando la existencia de un proyecto continuado –como demuestran las enormes fluctuaciones presupuestarias ligadas a momentos de crecimiento o recesión, que nos hablan de la ausencia de un gasto corriente y evidencian la condición de excepcionalidad de las políticas culturales (y en consecuencia de su prescindibilidad).

Con la creación del IVAM entre los años 1984/1989 a cargo del gobierno socialista se inicia la dinámica de centrar las políticas culturales en «operaciones de prestigio» que irán derivando progresivamente en políticas «ocurrenciales» (P. Rausell) caracterizadas por su improvisación y su escasa capacidad proyectiva y limitadas por una concepción espectacular y mediática de la cultura que, desde el «síndrome del 92» al Any Jaume I, se ha prolongado en el tiempo manteniendo una dominancia de lo puramente conmemorativo y eventual sobre cualquier otra estrategia o consideración. No vamos a negar desde aquí el acierto de la política expositiva del IVAM en sus primeros años ligada a una dirección técnica profesional, estable y rigurosa, y a un proyecto basado en la diversificación de dos espacios, el Centre Julio González y el IVAM-Centre del Carne; dedicados a mostrar el arte moderno y el contemporáneo respectivamente, que supuso para Valencia la inserción en un circuito de exhibición de

prestigio internacional, y que desarrolló, sin duda, una labor de gran valor pedagógico, fundamental en la comunicación y difusión del arte contemporáneo. Sin embargo –si atendemos a los gastos en artes plásticas y exposiciones del año 93 resulta que el gasto consolidado en el sector de artes plásticas era sensiblemente inferior a la media nacional mientras que el gasto en museos era superior–, el IVAM absorbía gran parte de los recursos de la Generalitat sin que en ningún caso sirviera como un instrumento integral de apoyo a las artes visuales. En el 2002 el IVAM cierra su segunda sede: el IVAM-Centre del Carme, perdiendo así un espacio a la vez emblemático y eficaz para la comunicación del arte actual; mientras para este lugar se van diseñando de forma errática diversos proyectos al paroxismo de la política de lo ocasional y que no llegan a concretarse –un museo del siglo XIX presentado a bombo y platillo en una feria de arte contemporáneo (ARCO), un centro multidisciplinar del que nada se sabe...–, en compensación se proyecta una ampliación de su sede principal presupuestada en 45 millones de euros y aplazada indefinidamente que, en un intento de relanzar su imagen, se planteaba como otra operación de prestigio, basada en la dinámica espectacular del arquitecto estrella y edificio emblemático. Esta ampliación era discutible tanto en el orden económico, en razón de su desorbitado coste y en atención a las carencias evidentes en infraestructuras educativas y culturales, como en el artístico, ya que lo preferente era relanzar su actividad como museo, dado que el IVAM se había convertido en una institución ausente del debate contemporáneo por la intrascendencia de su actividad y lo urgente parecía ser dotarlo del equipo humano y de los medios necesarios para reorientar su actividad. Al hilo del proyecto de ampliación del IVAM podemos advertir la tendencia de la cultura oficial a crear grandes construcciones como hitos de la ciudad burguesa (y a la vez como monumento al poder político) que dificultan, desde su percepción como monumentos públicos, su integración práctica en el entorno y generan, además, un riesgo de subsidiariedad en que puede devenir la actividad del museo respecto al espacio arquitectónico. En esta línea la ampliación del IVAM parecía más destinada a segregar el museo del barrio que a implicarlo en un proceso de regeneración del área. Es evidente el riesgo de que estas intervenciones proyectadas desde el poder y sin la implicación de los vecinos creen un gueto cultural terciario o fuercen un proceso de gentrificación. Como solución nos parece más sensato pensar el museo como un espacio social que no como un decorado urbano. En una zona como

Ciutat Vella, donde se encuentra el IVAM, existían espacios abandonados y aún útiles, cuya recuperación como espacios para la cultura hubiera contribuido a la reestructuración del tejido urbano de la zona y a la mejora en la comunicación del arte. Pero volviendo a la situación concreta del museo, esa deriva en sus proyectos estructurales, unida a una sensible reducción en la complejidad de su proyecto teórico, han tenido como consecuencia que, a pesar de contar con un importante presupuesto –actualmente y según la propia Conselleria de Cultura el IVAM recibe de la Generalitat Valenciana mucho más dinero (11,7 millones en 2009) del que invierte la Generalitat de Catalunya en el MACBA (4,5 millones)–, haya ido perdiendo el prestigio que había adquirido. Aunque si de algo ha sido víctima el IVAM es sin duda de lo que, en términos de ciencia política, se denomina *spoil system*, un sistema de reparto de cargos públicos entre los fieles al partido en el poder, cuyo consecuencia inmediata es el descrédito de la actividad profesional a la que afecta –una práctica hasta hace poco habitual en nuestro país en el sector de la gestión cultural y que el documento sobre buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo firmado en 2007 por el Ministerio de Cultura y todas las asociaciones del sector artístico (galeristas, artistas, directores de museos y críticos) pretende remediar.

El Consorcio de Museos. La Bienal de Valencia

A partir de dos iniciativas en el ámbito de las artes visuales contemporáneas –el Consorcio de Museos, la Bienal de Valencia–, desarrolladas por el gobierno conservador de Eduardo Zaplana, intentaremos evidenciar algunas particularidades de las políticas culturales de la Generalitat. El Consorcio de Museos es un proyecto que inicialmente integró a la Generalitat Valenciana, a las tres diputaciones y a los tres ayuntamientos de las capitales de provincia (Valencia, Alicante y Castellón). Nacido en 1996, con la intención de «establecer una línea de actuación coherente y global en la política museística; fomentar la creación de nuevos espacios expositivos; regular la exhibición de los diversos fondos y colecciones; impulsar el conocimiento y difusión didáctica del arte valenciano; estimular el trabajo creativo de artistas valencianos o relacionados con nuestra Comunidad [...]», el Consorcio organizó y financió 1.130 exposiciones, editó 724 catálogos y exportó numerosas exposiciones, fundamentalmente a Latinoamérica, aunque su inserción en los circuitos artísticos internacionales, intentada a golpe de talonario, fracasó

al hacerse de manera improvisada, sin un andamiaje teórico, sin una voluntad profunda de colaboración y al margen de los foros de pensamiento y los circuitos de prestigio que pudieran validar esta operación. ¿Por qué lo que sobre el papel no parecía una mala política no sirvió como apoyo estructural al mundo de las artes visuales? Precisamente por eso, por no configurarse como un proyecto de apoyo estructural al sector artístico. El Consorcio, en realidad, carecía de un proyecto a medio plazo, sus criterios de actuación eran absolutamente coyunturales, se trataba de un conjunto de proyectos singulares sin unidad y con un dirigismo que tendió a monopolizar los espacios expositivos y los presupuestos de la Comunidad Valenciana, de manera que impedía dotar a los espacios independientes de suficiente autonomía de gestión y ningún proyecto podía desarrollarse al margen. Como balance de su actividad buscó exclusivamente una cuantificación inmediata, útil para su instrumentalización política y nada más; manejó una economía compleja, sin la suficiente transparencia contable, que por su especial condición escapaba a las auditorías del Síndic de Comptes, hasta que en 2006 una deuda reconocida de 14,4 millones ponía freno a su hiperactividad. El Consorcio de Museos fue una máquina de organizar exposiciones, absolutamente descontextualizada, en la que las micro-motivaciones de los gestores culturales estaban hipertrofiadas, mientras se desatendía prácticamente el apoyo a la producción artística. De modo que la falta de rigor y el desgobierno económico terminaron forzando un periodo de austeridad y, aunque mantiene su nombre, no es hoy, ni se parece, a lo que un día pretendió ser.

El Consorcio reprodujo los grandes errores y prejuicios antes citados: política «ocurrencial», idea de que cualquier iniciativa cultural es buena por sí misma y el prejuicio de que las inversiones al servicio del marketing político.... Esta última idea iría ganando en consideración, generando un fenómeno de mediatización de la cultura, de manera que el sentido primordial de cualquier iniciativa era el de engendrar una noticia, lo cual devino en un proceso de espectacularización creciente, paralelo al desarrollo de otro fenómeno: la turistización de la cultura. Con ese abono ideológico –la cultura como espectáculo y reclamo turístico– se plantó la semilla de la Bienal de Valencia. Un proyecto que se prolongó durante tres ediciones, que vinieron acostar unos 25 millones de euros y que en tanto que eventos coyunturales ni alimentaron el tejido cultural

de la ciudad ni atrajeron el turismo prometido. Dejaron, eso sí, una deuda de 1,4 millones de euros que como indemnización hay que abonar a la empresa *Londres Contemporary Cultural Engineering Limited* de Luigi Settembrini por no haber organizado la cuarta Bienal y una deuda de tres millones pendientes. Actualmente a la fundación de la Bienal se le ha cambiado el nombre por la de Fundación para la Promoción de las Artes Contemporáneas, después de un año su actividad aún es un misterio.

La situación actual es que después de tanto despilfarro en nuestra comunidad no existe un solo centro de arte capaz de dinamizar la producción artística, ni un laboratorio de nuevos medios, ni un espacio donde se pueda conocer el presente y la historia última del arte valenciano; ni un plan de desarrollo para las industrias de la creatividad, al igual que no existe una red suficiente de centros cívicos, o casas de cultura, que apoyados desde todas las instituciones implicadas y dotados de la suficiente autonomía de gestión cumplan una verdadera función de dinamización cultural participativa, y sean capaces de llevar a cabo propuestas independientes, haciendo circular ideas, creando en definitiva la cultura social como una forma de relación horizontal dialéctica y no hegemónica. Ni existe proyecto de formación continua para artistas, ni un programa suficiente de becas...

Otra política cultural es posible

Como hemos visto antes, las políticas desarrolladas en los últimos años se han llevado a cabo al servicio de la «mediocracia», con la intención prioritaria de generar noticias, con el único argumento de «lo cultural» y centradas básicamente en la idea del museo considerándolo como buque insignia de la cultura capaz de estimular el turismo, activar el sector terciario, regenerar un barrio marginal y revitalizar una ciudad en decadencia. Sin embargo, conviene recordar que el museo no es sólo el edificio. Es su contenido, su programación o su actividad aquello que le da prestigio y dota de sentido su existencia; y que, además de coleccionar y conservar, su función debe ser la difusión y producción cultural, la crítica y la reflexión, y el desarrollo decidido de una labor seria de investigación desde una apuesta por la polémica, a través de planteamientos diversos y capaces de cuestionar los grandes relatos de la historia, y sus visiones míticas. Un museo debe ser plenamente consciente de su función educativa; de la diversidad de públicos; capaz de la puesta en escena de puntos de vista plurales; ex-

presión de los conflictos latentes y la diversidad de contextos; a la vez que implicado en el presente, en su entorno y en su utilidad social. En definitiva, si se crean museos deben ser espacios para una práctica significativa de la cultura, lugares para la construcción de discursos independientes, para la democratización del saber, conscientes de la subjetividad de sus propuestas y en permanente desarrollo de visiones no unívocas, indagadoras e interdisciplinarias. De nada servirá un museo si el presupuesto de funcionamiento lo absorbe la construcción de una edificación espectacular. Pero tampoco servirá si el presupuesto de su actividad supone tal porcentaje que coarta otras iniciativas y limita el desarrollo de las industrias culturales locales y de las posibilidades creativas de la comunidad. Además, una política cultural en artes visuales no es sólo una política museística. Creemos que es el momento de repensar tanto el aspecto económico como el proyecto teórico y sus modelos de gestión, para impulsar programas que fomenten la producción local, la creación de redes, las micropolíticas, la idea de proyecto, la contextualización y la elaboración de contenidos. Y que no estén consagrados exclusivamente al exhibicionismo, a la creación de equipamientos monumentales y de eventos espectaculares. En un momento de creciente importancia de la economía de la creatividad, donde las industrias culturales tienen un relevante impacto económico y son generadoras de riqueza y de desarrollo social, se hace necesario evaluar profundamente la utilidad, el sentido y la función de las políticas culturales llevadas a cabo hasta ahora; y analizando la situación del sector, trabajar en la elaboración de programas que propongan respuestas o soluciones eficaces ante la complicada situación del arte contemporáneo y de los artistas visuales en nuestra comunidad.

Desde el reconocimiento de las industrias creativas como factor contributivo a la economía, la prolongada falta de medios para la creación y producción artística que sufrimos sólo es comprensible desde una ausencia de voluntad política. Y es que lo ejecutado hasta ahora no es, en sentido estricto, política cultural, y no lo es porque una política que carece de una voluntad de transformación de la realidad no puede llamarse así. Desde los poderes públicos regionales no ha existido la intención de conocer la realidad del sector de las artes visuales, ni las problemáticas más urgentes, ni las demandas sociales al respecto, con lo cual sin una evaluación de la realidad es imposible llevar a cabo una política de transformación.

AVVAC. Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón

Está claro que otra política cultural es posible. Pero está pendiente. Está pendiente de una racionalización y tecnificación de la acción pública que garantice la investigación, el desarrollo y la innovación, en el dominio de las artes visuales, desde la consideración del arte y la cultura como un servicio público. Y a la vez también es necesaria la organización de los artistas para intervenir en la elaboración de un proyecto nuevo, reivindicando que, como creadores, teóricos, docentes y gestores, somos expertos en arte.

Alain Badiou definía lo político como la «acción colectiva, organizada por determinados principios, que aspira a desplegar las consecuencias de una nueva posibilidad que en la actualidad está reprimida por el orden dominante». De ahí que AVVAC sea políticamente necesaria. AVVAC, Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón, se constituye como una asociación sin ánimo de lucro, que nace a finales de 2008. El panorama cultural que se dibuja en la Comunidad Valenciana, descrito anteriormente, hace que los artistas percibamos la necesidad de asociarnos para defender los intereses de los que trabajamos las artes visuales, ante cualquier institución pública o privada y ante la administración, e intervenir en las políticas culturales promoviendo actuaciones que posibiliten el desarrollo estructural de las artes visuales.

En el año 2000 se realizó una encuesta en la que se definían las tendencias hacia las que evolucionaba la política cultura en el ámbito europeo – *Cultural policy versus Civil Society in Contemporary Europe*. El análisis de esta encuesta revelaba una renovación en los procesos de gestión basada, fundamentalmente, en una mayor participación de la sociedad civil a través de una delegación progresiva de la gestión directa de los recursos asignados a la cultura por parte del estado en favor de la ciudadanía; algo que permitía la optimización de los fondos públicos. Este estudio terminaba convocando al desarrollo de la sociedad civil a través de vínculos horizontales, no jerárquicos, entre organizaciones culturales públicas y privadas que favorecieran una pluralidad de voces y discursos. Tenemos el precedente de otras asociaciones de artistas, que en diversas comunidades autónomas del territorio español se han ido poniendo en marcha desde hace unos años para agruparse en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales –que se ha constituido como interlocutor del colectivo

de artistas ante los agentes intermediarios, las instituciones españolas y europeas– y que intervienen, opinan y trabajan en la definición de las políticas más adecuadas para la mejora de las posibilidades de desarrollo profesional y creativo de los artistas. AVVAC debe intervenir en la gestión política de las artes visuales; como profesionales, consideramos que las decisiones que se han de tomar en relación a políticas culturales no deben resolverse sin la opinión de los que producimos parte de ese bagaje cultural, que nutre los fondos de museos, galerías y demás espacios expositivos, porque nadie mejor que nosotros mismos conoce cuáles son las necesidades de nuestra profesión y nos sentimos avalados para hacerlo por las recomendaciones de la Unesco que en el documento de la *Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales favorables al desarrollo* (1998) dice: «Los estados miembros deberían asegurar a los artistas, si es necesario mediante medidas legislativas apropiadas, la libertad y el derecho de constituir las organizaciones sindicales y profesionales que prefieran y de afiliarse a ellas, si lo desean, y deberían procurar que las organizaciones que representen a los artistas tuvieran la posibilidad de participar en la elaboración de las políticas culturales y laborales, incluida la formación profesional de los artistas, así como en la determinación de sus condiciones de trabajo».

599

Desde AVVAC trabajamos para alcanzar el reconocimiento de la figura del artista como un profesional, productor de conocimiento, y promoveremos la toma de medidas encaminadas a definir una política de ayuda y apoyo material y moral a los artistas y a la mejora de sus condiciones de trabajo y de empleo, para que podamos consagrarnos plenamente a las actividades artísticas. Desde AVVAC planteamos la necesidad de crear redes de colaboración con otras asociaciones, promoviendo actividades conjuntas en pro de intereses comunes. Además, tenemos intención de promocionar y difundir el arte contemporáneo que se gesta en nuestro territorio, y defender la creación de estímulos tales como la concesión de becas de estudio y de viaje y programas de intercambio necesarios para posibilitar la práctica artística dentro su dimensión internacional o promover que los artistas tengan la posibilidad de actualizar sus conocimientos dentro de su disciplina o en especialidades y materias conexas, perfeccionándose en el plano técnico. Trabajaremos en la defensa de políticas que fomenten las actividades artísticas en el marco general del desarrollo y estimulen la demanda pública y privada de los productos de

la actividad artística, a fin de incrementar la oferta de empleos remunerados para los artistas, por medio de subvenciones a entidades, encargos, organización de manifestaciones artísticas en los planos local, regional o nacional y también por medio de la creación de fondos para la proyección de las artes.

I.21 Blanca Muñoz

William James o el arte público como arte de la comunidad

Precisar qué es el *Arte Público* es una tarea tan compleja como precisar a estas alturas de la Historia *qué sentido tiene el ser humano*; esto es, una pregunta de preguntas. Es más, es *la pregunta* que sigue sin ser desvelada en su profundidad al paso del tiempo... ¿Es, por tanto, Arte Público la Acrópolis de Atenas...?, O al contrario, ¿lo público es lo monumental y conmemorativo frente al Arte Privado entendido como reflejo de los sentimientos individuales más íntimos y personales?

Plantear así la contraposición *privado-público* sólo puede hacernos caer en el tópico, y, peor aún, en uno de los estereotipos que están lastrando y limitando al Arte contemporáneo. Estos estereotipos semejan larvas que se incrustan en el significado de las cosas y de sus conceptos. Y de esta forma se van oscureciendo con su contacto lo que en un análisis sereno se muestra evidente y luminoso. En efecto, decir “*Arte Público*” equivale a devolver *la función natural* de la creación estética que se quiere compartir con los otros, con la comunidad. Y decimos *función natural* porque el Arte sólo es Arte cuando se comparte individual y colectivamente en su misión *de ampliar y profundizar en el significado de la realidad*. Esto es lo que se ha propuesto William James en su “Proyecto Calle”: devolver el espacio público a sus habitantes, pero en esta devolución se sumerge en

la realidad a través de los recuerdos, las impresiones ... las añoranzas y las ilusiones. La *memoria colectiva* reaparece con la fuerza de un volcán dormido que despierta mágicamente ante el nuevo Hamelín y su capacidad para transformar el pasado en presente, y el presente en futuro.

La recuperación de la Memoria Colectiva

Memoria y Arte siempre han ido unidos. La memoria conserva el Arte y el Arte necesita de la memoria para pervivir. Pero en esta inseparable unidad, la colectividad no puede nunca ser excluida. Al contrario, el Arte auténtico que huye de lo falso y de lo artificial, transmite y devuelve depurados los sentimientos y las emociones comunes a todos los seres humanos, sólo que, en esa devolución, se trascienden las anécdotas y éstas cobran la necesaria universalidad que hace que el Arte sea, de verdad, Arte y no un simple simulacro sin esa “*aura*”, sin ese “*espíritu*” al que un filósofo alemán del siglo XX se refería como lo verdadero de la creación.

Es “el *aura*” de la memoria colectiva lo que se busca transparenciar en la obra de James. Las diez placas de acero colocadas por las aceras de un pueblo tan singular como Peralta, expresan no sólo el universo mítico de la infancia -“*la carretera era de asfalto. En verano, después de cenar, nos enviaban a mis hermanos y a mí a jugar y tomar el fresco. Solíamos buscar en el asfalto reblandecido agujeros que pensábamos que estaban hechos por los tacones puntiagudos de los zapatos de las mujeres*”, como se lee en una de estas añorantes placas-, cuanto también un amenazante mundo real e histórico -“*por nada te metían en la cárcel, robar una lechuga, las riñas de los jóvenes... los que más culpa tenían, al calabozo y los más graves se los llevaban a Tafalla. La cárcel tenía una rejilla en la puerta que daba a la entrada de la escuela y al entrar en clase mirábamos a ver quién estaba preso. Más tarde, durante la guerra, muchas veces la cárcel se quedaba vacía*”-. Lo terrible y lo fantástico se mezclan en los recuerdos de un tiempo sin tiempo -la infancia- y un tiempo que quiso evitar el tiempo de la Historia infligiendo dolorosos recuerdos de una onírica guerra que nunca debió de existir.

La memoria colectiva, entonces, se ahoga, reprime, embellece y también se avergüenza de un pasado que nadie quiso, y todos sufrieron. Son las placas diseminadas por las calles la rememoranza del gran archivo de la memoria colectiva de Peralta. Desde la fiesta y el “*juego del gua*”, hasta el lavado cotidiano de la ropa, o la llegada de la primera televisión... ¡que

llegaba de Inglaterra!, se recuperan los acontecimientos que han hecho de un lugar geográfico *un lugar* fascinante como Peralta.

La calle como espacio del Arte

La fascinación está subyaciendo en el Proyecto de William James. Como en la escalera de baldosas rojas del mago de Oz, las placas de James recuperan lo público a través de aceras dotadas de memoria y recuerdo. El Arte sale a la calle paseándose y deambulando por las evocaciones escritas en las láminas de acero. Nada interrumpe el paseo y al paseante. En la andadura se unen la movilidad de nuestros pasos con lo permanente de nuestros recuerdos. En conjunción entre acción y memoria, James introduce una perspectiva más en el Arte de lo público: el compromiso con la comunidad.

Lo común es lo comunitario, y lo comunitario se rescata frente a un Arte Público vacío o un Arte de masas -y para masas- televisivo e impersonal. En ningún momento los artefactos y los simulacros ocultan la sinceridad de los textos grabados en las placas marcadas. Pero marcadas con los apretados sentimientos de unas frases que esconden la sencillez e inocencia de la emotividad. Emotividad que queda al descubierto al mirar a tierra en un ejercicio de lectura emancipado de la página del libro o del sutil papel. Frente a éstos, el acero y la calle dan permanencia al evanescente recuerdo -"Justo antes de abrir los ojos escuchaba los golpes de la leña, el destal contra los tronquillos. Inmediatamente sabías que ese día estaba lloviendo y los hombres no podían ir al campo y algún padre o abuelo llevaría a los críos a la escuela con el paraguas. Tenía la sensación, al despertar, de un día distinto del resto, una fiesta luego, al volver de clase, la casa olía distinta porque, con más tiempo para desayunar, se habían hecho tostadas o migas"-, y al evaporado deseo de una sociedad diferente -"Nos reuníamos de noche en los piperos a recenar y siempre había alguna discusión. En una dije que ya era hora de que entrase la democracia en España y se gobernase por partidos sólidos, tras unas elecciones, al día siguiente me llamó el alcalde a su casa, me dijo que si pensaba de esa manera me lo guardara para mí y no lo dijese en público. Siempre creí que el alcalde en su advertencia tenía presente el origen de mi familia, puede que de haber procedido de una familia republicana, las consecuencias hubieran sido distintas".

El Arte de la calle y en la calle es la expresión estética de lo colectivo en su individualidad personal. En contraposición al Arte hecho para el mercado y el

consumo, el Arte comunitario y público devuelve el espacio del caminar a la reflexión. El “Proyecto Calle”, por ello, se enfrenta a la pasividad del receptor mediático que asiste inmóvil al espectáculo “que le dicen” que representa el mundo. Nada más alejado que el triste mirar a una pantalla coloreada que en ningún momento recoge el acontecimiento verídico de un hecho. Y aquí también Peralta ha roto con la ley de la inactividad mediática. Peralta sabe mucho de televisión y, de nuevo, de la televisión como espacio de la comunidad y de lo humano. Esta experiencia mediática innovadora gravita asimismo en la obra de James. La vitalidad de una población que desde siempre ha tenido muy en cuenta el espacio común y propio, se percibe en el acero de la memoria colectiva plasmada en las frases que la pasean para recordar el pasado y el presente. Y sobre todo para recrear el pasado y proyectar el presente.

La Comunidad, el Arte y el Artista

Nuestra presentación de la obra de William James humildemente ha querido reflexionar sobre el Arte de la Memoria y de la Memoria en la calle. El itinerario del paseante queda abierto a la curiosidad del entorno y de las sugerencias que las placas de acero despierten en nuestra inteligencia y sensibilidad. Es un itinerario y un proyecto que convergen en el paseo lúcido al que invita James y su obra. Por tanto, recobremos la tradición clásica del caminar, y como los griegos de la Atenas inmortal dialoguemos sobre la necesidad de hacer un Arte al servicio de lo humano y un Artista atento a la transformación de lo público y de lo cotidiano. Sólo esta perspectiva devolverá al Arte el sentido que está perdiendo en nuestros días.

Lejos de proclamar la inutilidad del Arte, la creación de James defiende la capacidad de los individuos para relacionarse en una comunidad con horizontes hacia el futuro. Si como dijo el poeta “se hace camino al andar”, la propuesta de James es “hacer Arte recordando”. Tiempo y Memoria. Paseo y Acción. Así de sencillo. Y así de complejo. Como todo lo importante, en su naturalidad se asienta la complejidad del camino, del camino como vida y como Historia. Estas dos situaciones son las que el Artista del nuevo milenio tiene que recobrar, señalándonos la ruta por la que la comunidad se perfecciona y construye una sociedad más sensible, inteligente y justa. Y en esta intención, dejémonos llevar por el fascinante camino de baldosas de James, y por todos los sugerentes caminos que las esperanzas humanas han construido en la inabarcable geografía de los caminos de sus utopías y de sus ilusiones.

I.22 Miquel Bardagil

La calle y el cuerpo

*Hay en la ciudad cosas más importantes
para nuestra cotidianeidad que aquello
que tienen en cuenta los urbanistas.*

V. Burgin

La calle

La calle es el lugar de encuentro entre el espacio público y el privado. Su configuración viene determinada por la tensión que se establece entre ambos. La propiedad privada, el poder, normas establecidas y reglas impuestas, costumbres y usos sociales marcan los límites entre lo que es público y lo que es privado. De hecho, se trata de una frontera difusa, que se establece día a día. La calle es, pues, un territorio de confrontación, dinámico y cambiante. La paradoja de esta situación radica, precisamente, en que la armonía se encuentra en la disensión, en la confrontación pautada de la diferencia.

La calle no se nos acaba de descubrir nunca. Como representación su profundidad es inmensa. Se ha ido formando a lo largo del tiempo en un proceso de adición: de luces y de oscuridades, de edificios, de pasos

cruzados, de memorias, de miradas, de formas de mirar, de palabras que han resonado, de palabras que la han descrito, de carteles que han cubierto sus muros, de recuerdos e impresiones, de vigilia y de sueños... La calle, como la ciudad actual pues, se configura a partir de fragmentos. Queda muy lejos el ideal de ciudad renacentista, estructurada a partir de plazas y grandes perspectivas, o la ciudad de las vanguardias, organizada y racional. A este cambio le ha correspondido también una transformación en la forma de percepción. En este sentido, y en función de las mutaciones del espacio urbano, V. Burgin ha argumentado el desfase del modelo de representación tradicional, basado en el cono de visión y en la geometría euclidiana.⁹⁰

Una calle y una ciudad que sólo pueden ser percibidas y representadas en forma de fragmentos, han exigido a su vez otra manera de ser pensadas. Y de la misma forma, a esta ciudad fragmentada le corresponde un individuo fragmentado también.

El cuerpo pensante

Las personas somos nuestro cuerpo. Esta evidente verdad tiene que ser matizada de inmediato, ya que enuncia algo mucho más profundo. Nuestro cuerpo es un ámbito social, batido por las olas de la ideología y de la moral. En su fondo se esconden deseos que emergen de repente, que nos guían desde la irracionalidad de lo que es anterior y previo al establecimiento de nuestra razón.

Sin embargo el ser humano es un cuerpo pensante, consciente de sus deseos y necesidades, activo, que responde a estímulos de la forma más compleja. Según Hannah Arendt, acción y discurso son los cimientos que configuran nuestra identidad como seres humanos.⁹¹ Sobre ellos se estructura aquello que nos sitúa en un plano más allá de lo animal, por encima de los instintos y de lo meramente natural.

Reconocer que la relación entre los grupos humanos y el espacio urbano se sitúa en un contexto marcado por la complejidad y la fragmentación es el primer paso para abordar correctamente el tema. Ahora bien, esta rela-

90 BURGIN, Víctor. *Ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Págs. 77 y ss.

91 ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1993. Pág. 203.

ción tiene lugar, no sólo en un espacio físico y real, sino también a través del espacio virtual creado por los actuales medios de comunicación. La máquina condiciona cada vez más nuestra relación con el entorno.

La máquina útil

Los dadaístas exploraron la irracionalidad de la máquina, su inutilidad. Duchamp nos mostró extraños y perfectos mecanismos que no cumplían su objetivo, manteniendo así activo el deseo y la frustración resultante. Picabia nos descubrió la intrigante belleza de estructuras mecánicas impenetrables.

En el siglo XXI las prótesis, la robótica y la ciencia nos muestran la posibilidad de un cuerpo más complejo, a menudo interactuando con la máquina. *La red de la ciudad... será modelada y ordenada por las telecomunicaciones. La ciudad y el cuerpo interaccionarán con la computadora y formarán parte de una máquina informativa en la cual los órganos y miembros del cuerpo serán partes intercambiables con el ordenador y con la tecnologización de la producción*⁹². Esta situación abrirá, sin duda, una nueva relación entre el cuerpo pensante y los espacios urbanos. En esta nueva perspectiva el deseo no se sitúa en el plano de lo quimérico o de lo imposible, sino que halla un lugar en la calle. La máquina como una extensión del cuerpo se ha ido convirtiendo en una evidencia que nos descubre una nueva perspectiva: la posibilidad de la máquina útil.

La escritura

De hecho, el poder de las clases dominantes tiende a llenar los espacios urbanos con significados que excluyan la experiencia⁹³. Nueva arquitectura, tipismo y tradición, monumentalidad, asepsia urbana, diseño, etc. se superponen en una especie de *horror vacui* que se ha adueñado de nuestras calles, escondiendo a la mirada la ausencia de una experiencia que tendría que ser elemento y eje central del espacio público.

Pese a todo tenemos la escritura. El lenguaje estructura nuestra razón.

92 GROSZ, Elisabeth. "Cossos-ciutats". En: *Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat*. UPC, Barcelona, 1997. Pág. 161.

93 CASTELLS, Manuel. *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Alianza, Madrid, 1986. Pág. 423.

También el silencio, pero es el habla lo que toma cuerpo en el ámbito de lo social. Emilio Lladó nos dice que *depués de cada hombre que nos habla está el mundo que le lleva a ese hablar*⁹⁴. Así pues, más allá de una voz nos encontraremos con un trasfondo complejo, en el que también podremos descubrir los trazos de la ciudad. Sin embargo muy a menudo descubrimos la dificultad para pasar de lo privado al espacio público, a la calle.

Francesc Vidal ensaya en *Dir 2.0* una versión de la máquina útil, aquella que se integra en el espacio urbano haciendo posible la visualización de la experiencia. El cuerpo pensante trasciende su relación con la ciudad y la calle, ocupando con su voz y su escritura -con todo su mundo como trasfondo- el espacio público. En su máquina, el individuo, parafraseando a J. Kristeva, no *ahoga sus estados anímicos en el flujo de los medios de comunicación, antes de que se lleguen a formular en palabras*⁹⁵. En este caso, la visualización de las palabras genera espacio público donde fluye la experiencia.

La escritura en la ciudad puede construir espacios de participación, puede coser algunos de los fragmentos dispersos que conforman nuestras ciudades, o al menos poner unas suturas en los márgenes que separan el sujeto de la ciudad, el individuo de la calle, el espacio de la experiencia, el deseo de su consecución.

94 LLADÓ, Emilio. *El surco del tiempo*. Crítica, Barcelona, 1992. Pág. 51.

95 KRISTEVA, Julia. *Las nuevas enfermedades del alma*. Cátedra, Madrid, 1995. Pág. 16.

I.23 Fernando Flores

La calle y nosotros

La calle en que vivo tiene dos aceras que empaquetan la calzada, amarradas al suelo por un respunte de pivotes de hierro colado. Así que los coches no pueden detenerse ni aparcar, porque no hay cómo, y porque unas señales muy serias, redondas e innecesarias recuerdan cada cincuenta metros que está prohibido. En mi calle el asfalto se maquilla de líneas blancas como un aborígen, y al fondo un semáforo cambia de color con menos motivos que los camaleones. Tres tiendas de ropa, dos de zapatos, una mercería de tradición y un vendedor de cuchillos y tijeras muestran sus desiguales escaparates, escenarios de pecera que se mudan con las estaciones, la moda o los traspasos.

Uno transita por mi calle –para ser exacto, por cualquier calle–, y a poco que se fije notará que ésta le habla, le advierte, le avisa, le reclama, le anima, le ordena y le prohíbe. Sí, las calles hablan, las calles hablan del mismo modo que los centros comerciales vociferan.

Hay algo de rutina en ese lenguaje de los espacios públicos, y lo mismo ocurre con nuestro ir y venir por ellos, pues hemos incorporado de manera más o menos consciente las imágenes y la información que nos transmiten. Tanto es así que podemos interpretarlas sin dejar de condu-

cir, hablar por teléfono o resolver mentalmente una ecuación de tercer grado, quien sepa.

Participamos de la calle de forma pasiva, una actitud que, si nos paramos a pensar, no sólo mostramos allí, pues nuestra participación ciudadana es generalmente inactiva y repetitiva. Por lo común, cuando toca votamos en las elecciones, y bailamos en la verbena cuando llegan las fiestas patronales. Y poco más.

La calle cambiante

La calle nos habla a nosotros, mas, ¿hablamos nosotros en la calle, a la calle? Hablamos en la calle, pero fuera de las conversaciones privadas que mantenemos con quien nos acompaña, la verdad es que no hablamos mucho. Nos comunicamos además en tránsito, andando o parapetados en el coche, no como en otro tiempo, o en algunos pueblos, donde la gente habla en corro, ocupando las aceras, adueñándose del espacio público, tranquila y con tiempo.

De entrada la calle se nos muestra estática y objetiva, como un infinito cuaderno de dibujo, como un escenario abierto a cualquier cosa, a cualquier modo de expresión, de modo que podamos hacer uso de ella.

Desde este punto de vista, puede mirarse la calle como una alegoría de la democracia. En ésta todas las personas caben, vengan de donde vengan, piensen como piensen, se comporten como se comporten. Con los límites mínimos debidos a la convivencia, el sistema democrático permite y promueve la diferencia, y con ella el cambio, la alternancia, el movimiento. No hay nada menos democrático que lo inmutable.

El sistema democrático es un espacio público abstracto, que se llena de contenido concreto con la garantía y protección de los derechos fundamentales de las personas, derechos que se reflejan en poder decir y decidir sobre la propia vida y la vida en sociedad. Así como no podemos aceptar que un sistema se llame democrático si en él se impide la palabra de cada ciudadano -la palabra crítica y molesta sobre todo-, tampoco daríamos el nombre de *calle* al tramo vallado y exclusivo de una urbanización privada.

Asumir la calle como terreno común requiere admitir que por ella pueda desfilar la banda de música, la tuna compostelana o la compañía de tea-

tro alternativo, la procesión de la Semana Santa o un peregrinaje colectivo a la ciudad de la Meca.

Expresión e información en la calle

La libertad de expresión consiste en decir opiniones. Es el derecho a ser subjetivo y discutible, es la garantía de que podemos conocer la variedad de tonalidades y colores presentes en nuestra comunidad. Por su parte, la libertad de información es el derecho que tienen los ciudadanos de saber lo que pasa alrededor, y el derecho de decirles a los demás los hechos de interés que deben ser conocidos por todos. Los medios de comunicación cubren una parte de las noticias y de las opiniones, pero pasan de largo de muchas otras, por ser demasiado locales o, quizá, demasiado incómodas.

Sabido es que el vencido no lo está del todo hasta que le cierran la boca. Del mismo modo el ciudadano lo es mientras le permitan hablar y decidir, y en la medida en que se lo permitan. Nos dice Galeano que todos tenemos algo que decir a los demás, alguna cosa que merecer ser por los demás celebrada o perdonada. La calle es un buen foro para hacerlo.

Lo habitual, sin embargo, es que la gente se exprese en espacios cerrados, donde existe un cierto grado de intimidad. El periódico, un museo, la televisión y la radio, hasta una charla universitaria o la junta de vecinos; todos estos son formatos en los que intervienen unos pocos -normalmente de común acuerdo, aunque sea en el interés, por el contenido de la charla, por los problemas de la escalera...-, o uno en soledad.

Hay una cierta contradicción en la recepción aislada de la información y las opiniones de los demás, pues éstas suelen referirse a asuntos que interesan a muchos, a la comunidad como un todo. Esa intimidad más o menos colectiva no es rechazable, sino necesaria y, en realidad, inevitable. Pero por sí sola es incompleta.

La expresión plural en la calle, las opiniones e información de todos para todos -donde entra tanto lo que compraría como lo que nunca haría perder mi tiempo-, nos dan la oportunidad al menos de asistir al retrato completo de la sociedad en que vivimos.

La forma y el contenido

¿Quién puede decir lo que se puede decir? ¿Quién dicta el formato de expresión de nuestras inquietudes?



En democracia, nadie puede censurar un discurso antes de producirse, pues la censura previa está prohibida. Los poderes públicos pueden reaccionar sólo con posterioridad, cuando las expresiones de alguien dañan los derechos y las libertades de los demás, y aún en ese caso han de ponderar muy bien los intereses en conflicto. Sobre todo no ha de confundirse el discurso minoritario con el digno de rechazo: las libertades de los ciudadanos están pensadas en primer lugar para aquellos que más las necesitan, es decir, para los más débiles socialmente, para las minorías.

Cuando recobro la calle como lienzo de expresión ciudadana estoy dispuesto a recibir todos los mensajes que como botellas al mar lancen los vecinos, en ocasiones aislados en sus casas como si su vida transcurriera en un archipiélago.

El formato es irrelevante, o mejor, es tan relevante que cada quien debe poder utilizar el que más convenga a su expresión. Dejando a un lado acciones extravagantes que contravengan las órdenes municipales de sanidad y limpieza, la imaginación de las personas suele producir agradables sorpresas creativas, por lo que nada debe ser descartado.

Es verdad que en nuestras sociedades cada vez más complejas, el “cuerpo ciudadano” está acostumbrado a manifestar sus deseos de forma corporativa, adhiriéndose a “paquetes” ofrecidos por grupos de interés o partidos políticos. Esa realidad no puede alterarse fácilmente, y además puede ser inconveniente hacerlo. Sin embargo, tampoco podemos perder de vista que casi siempre las alternativas ofrecidas se han cocinado desde arriba, muchas veces de espaldas al conocimiento y comprensión real de los que después se unen a ellas. Frente a ello, recuperar la calle como campo de expresión ilimitado, no es más que una puerta abierta a la inteligencia ciudadana.

Utilidad social de la calle

Podemos pensar que quizás no quepa aspirar a la recuperación de la calle como ágora de discusión, intercambio y observación. En primer lugar porque no se recupera lo que nunca se tuvo, y además, porque vivimos en una sociedad tan compleja que la ilusión del ágora no cubriría ni mínimamente las expectativas de una democracia participativa.

Es cierto que las relaciones sociales son muy complicadas. En ellas se entrecruzan múltiples vectores, algunos que pueden fortalecerla positi-

vamente (las asociaciones, la familia, algunos centros de enseñanza, las actividades deportivas, algunos medios de comunicación...) y otros que no tanto. Pero a pesar de ello, y en cierta medida por ello mismo, la reivindicación de la calle como espacio de puesta en común no resulta despreciable. Aunque no con tanta fuerza como los medios de comunicación de masas, las calles pueden contribuir a tejer la red de coordinación social que mezcla los mensajes y la creatividad de los sujetos. La calle puede ser espacio ciudadano y medio de comunicación.

Por lo demás, ofrecer la calle para todos demuestra un conocimiento más profundo del principio de igualdad, ya que así se incluye a los que de otra forma no tendrían posibilidad de decir nada, a los que han quedado apeados de la mediación política. De modo que la participación ciudadana tiene que servir para la integración social, y nada mejor que abrir el micrófono a todos para ayudar a decidir sobre los proyectos propios de cada territorio.

Contra lo que algunos piensan, esa socialización democrática de la calle es tan beneficiosa para los gobernantes como para los gobernados. Decir, defender algo en público acarrea la obligación moral de responsabilizarse por ello y la inteligencia de saber y admitir que será discutido.

613

Decir y decidir

Nos dice Villasante que la participación no es simple información, ni tomar en cuenta opiniones, que la participación supone tomar decisiones de forma compartida, después de conocer con tiempo suficiente y mecanismos claros los problemas y las alternativas. Tiene razón, la participación ciudadana es el resultado de la suma de decir, escuchar, debatir y decidir.

En la medida que dotamos de contenido a esos verbos profundizamos en el sistema democrático, y lo hacemos participativo, cualidad que está en su esencia.

Decir es poner en juego nuestra visión de cómo han de ser las cosas que nos rodean. Escuchar es aprender, recibir los datos y opiniones que nos hagan reflexionar, y admitir que existen otras voces legítimas que han de ser apreciadas. Debatir es sacar al ruedo la posición, luchar por ella dialéctica e intelectualmente, asumir la responsabilidad de tener una idea y querer que sea asumida por la comunidad. Decidir es decantar los materiales, cerrar el círculo, tomar el acuerdo y llevarlo a cabo; a veces es

ceder en algo, o en mucho, porque la participación no ha de estar reñida con la eficacia, porque en algún momento se ha de acabar la construcción por el tejado.

La descripción del procedimiento es quizá demasiado simple, pues no cabe duda de que sobre cada estadio caben muchos comentarios, muchas pegadas, muchas trampas. Eso es verdad, pero también lo es que los descritos son –muy sencillamente– los materiales con los que contamos para componer el sistema, y en el que vivimos algunos de ellos brillan por su ausencia.

La representación no puede ser la única vía de participación, ya que sus materiales se reducen a escuchar a los representantes y los medios que se les vinculan, y a decidir cada cierto tiempo a quien se le otorga un voto. Las democracias prometieron educar a las personas para la ciudadanía, y deben hacerlo: a participar se aprende.

A participar se aprende

La democracia es necesariamente activa, participativa. Debe haber libertad para participar o para no hacerlo, pero hemos de ser conscientes de que, si no se participa, difícilmente hablaremos de democracia. La realidad es que a participar se aprende, y se aprende participando.

No hay ciudadanos incompetentes, hay ciudadanos apáticos, desinteresados, desconfiados, mal informados... desactivados. Frente a eso, y frente a sociedades cada vez más plurales, diferenciadas internamente, crecientemente complejas, “incomprensibles”, la explicación ha de ser más concienzuda y finalista. La comunicación, desde los medios, desde las escuelas, desde las instituciones, desde la calle, ha de realizarse para el entendimiento mutuo.

Entre los yanomami de Brasil y Venezuela existe la práctica del *pata-mou*. De madrugada, cuando amanece y los del poblado están en el último sueño, aquel que tiene algo que decir sale de su choza, y en voz alta, habla. Con calma desgrana una noticia, profiere una queja, advierte al vecino, exige al deudor, aconseja a sus hijos, pide perdón por alguna pequeña fechoría. Su discurso claro recorre el *shapono* circular, para que la comunidad lo reciba en silencio y lo integre, como una bendición, en el espíritu de convivencia.

I.24 Blanca Fernández Quesada

El viaje entre ciudades reales e imaginadas del discurso intervencionista

El tren marcha entre bloques de viviendas de colores pastel con tendedores de ropas claras; se adentra por la cara interna de las construcciones de cuatro o cinco pisos con una fuerte presencia cúbica. Siempre acabamos anidando en cajas. ¡Cuánto crecen las ciudades!

Se suceden barrios con la misma tipología. Las puertas del tren van abriéndose y cerrándose en cada parada. En el trayecto diario al trabajo, al centro educativo, a los recados y a la casa suena el choque de las piezas del vagón, pasos y paquetes, escasas conversaciones.

La mayor parte de la población mundial vive hoy en día en ciudades. Estas urbes crecen a ritmo vertiginoso. Infraestructuras y construcciones que configurarán el territorio de futuras generaciones están convulsionadas por la prisa y el estrés, el éxito personal y la obtención de beneficios inmediatos. Su diseño se realiza a vista de pájaro, en aras de la “movilidad” y la “eficacia”. Desde esta perspectiva estratégica, las ciudades son nodos dentro de una amplia red de conexiones rápidas, *entre cities*, entre centros neurálgicos de órganos de decisión, administración y suministros.

La *city* es un circuito que se extiende a lo largo de las áreas metropolitanas de las grandes urbes; un espacio ya humanamente inabarcable en el que nuestra vida cotidiana se minimiza en intermitentes conexiones entre puntos cartográficos masivamente utilizados y cada vez más distanciados. Nuestra vivencia se reduce a impulsos independientes entre localizaciones espaciales diferentes. Muchas redes y nodos están colapsados. La ciudad necesita fagocitar más espacio, crecer todavía más. Su dimensión se está duplicando, triplicando, cuadruplicando... independientemente de su población o necesidad espacial. Es una acción de no-retorno impulsada por un agresivo sistema económico global y plagada de grandiosos proyectos firmados por arquitectos e ingenieros de renombre.

En el skyline se aprecian los edificios paradigmáticos de la arquitectura moderna. En una planicie, las rotondas nos permiten ver en todas direcciones: este, oeste, norte, sur,... pero tan sólo interpretamos la señalética que nos lleva del centro a la periferia, de la periferia al centro y de una población a otra. A lo lejos se visibilizan los rótulos de grandes cadenas comerciales. Los mismos servicios e infraestructuras distribuidos a lo largo de todo el territorio nos garantizan el aprovisionamiento y nos liberan de la angustia que el desplazamiento en sí mismo conlleva.

A nivel local, dentro de la ciudad, el *intracity*, nuestra vida cotidiana queda determinada por esta formalización del espacio. Una efectividad que provoca inhibición, que nos convierte en perfectos desconocidos entre los que habitamos el mismo espacio y nos hace indiferentes hacia los problemas de *los otros*. Un orden frente al que también hemos creado mecanismos de desinhibición (previo pago) con estandarizadas experiencias independientes en espacios de ocio virtuales, privados o semi-públicos.

Los centros urbanos “se han puesto guapos”, se han arreglado. Las ruinas de iglesias y algún monumento de siglos atrás han sido recientemente restaurados. En solares de edificaciones derribadas hay líneas pintadas en el suelo que delimitan espacios de aparcamiento entre paredes de medianería. Algún azulejo evoca vivencias pasadas. Los espacios públicos están anidados por numerosos objetos: rechamantes esculturas públicas, elementos de mobiliario urbano, soportes publicitarios y terra-

zas de bares. Signos estéticos que se reconocen semejantes a los de otras poblaciones.

La ciudad, el proyecto moderno por excelencia, es **objeto de reflexión**. Frente a la formalización urbanística, se acentúa la necesidad de rescatar el aspecto social y el carácter público del espacio urbano; el individuo como centro de una ciudad humanizada. Esta “recuperación social” promueve la revisión de la homogeneización en la representación en el espacio público y la multiplicidad de realidades; proclama la mezcolanza, la diferencia y la diversidad de los individuos que forman parte de la ciudad. Desde esta perspectiva, el espacio urbano se presenta como el lugar de la comunicación, en el que establecer y desarrollar las relaciones sociales basadas en el compromiso y la colaboración. Los valores de iniciativa y responsabilidad individual se unen aquí a la reivindicación de lo colectivo para reclamar la construcción de un espacio social. Desde iniciativas locales a iniciativas globales se habla de potenciar el diálogo, el debate, el intercambio y la participación para generar nuevos modelos de convivencia; se habla de inventar otra forma de gestión de recursos, otros modelos frente al de la carrera de la competitividad sin cuartel.

617

Desde el mundo del arte, un extendido sector defiende el arte como agente activo en esta tarea de construcción de un espacio social en la que la ciudad, el espacio urbano, es el marco inigualable. La práctica y crítica artística contemporánea ha dedicado una buena parte de su interés a la presentación de todo tipo de tácticas postmodernas que nos sorprendan y nos saquen de la rutina; que creen cortocircuitos en las formas establecidas de relación y de representación; que se re-apropien de espacios, símbolos e iconos y, por ende, que den oportunidad de re-apropiación a los ciudadanos a través de las alegorías en torno a los códigos establecidos, de los paralelismos de situaciones y épocas, de la posibilidad de ser *otro*. Estas tácticas a las que se hacen referencia son en su mayoría efímeras, se desarrollan en la inmediatez y en el ámbito local. Sus artífices (artistas, arquitectos, activistas...) reclaman esta condición precaria de la manifestación efímera como portadora de experiencias colectivas.

Las intervenciones artísticas en el espacio urbano en cuanto que situación no repetible y pasajera, promovidas por instituciones o realizadas por iniciativa de artistas o colectivos, son muy numerosas y variadas. En

estas tres últimas décadas, en todo tipo de poblaciones españolas, se han realizado experiencias de intervención en el espacio urbano a veces interesantes, a veces agregativas, a veces polémicas y otras veces decepcionantes. Podemos encontrar iniciativas que tratan de **repensar** vivencias e historias de ciudad (tales como Idensitat o el Proyecto Calle) auspiciadas por ayuntamientos democráticos si bien hemos de indicar que no se impulsan con el mismo interés que las colecciones de escultura pública o de arte público de carácter objetual y corte modernista. Este aspecto es importante pues la promoción estatal y privada suele ser fundamental en este tipo de trabajos por su ubicación en la esfera pública y los gastos de realización de los proyectos (en la mayoría la dotación presupuestaria viene siendo irrisoria).

Si bien se ha de valorar de manera positiva el incremento de convocatorias innovadoras que permitan la realización de todo tipo de intervenciones, hay que ser crítico con su planteamiento “espectacular”⁹⁶. De la misma manera, hay que potenciar y demandar programas de gestión a largo plazo, estudios que valoren la producción realizada así como directrices de realización, mantenimiento y conservación de los trabajos. La materialización práctica continúa todavía hoy siendo un desafío y se debe exigir mayor responsabilidad a todos los agentes que participan en el proceso, principalmente a gestores, políticos y creadores de trabajos en la esfera pública.

La intervención artística en el espacio urbano se encuentra hoy en pleno “mainstream” internacional; en muchas ocasiones es difícil hacer algo que no sea intervención. El discurso es conocido. Más allá del evento, el desafío es conseguir esa implicación con el ciudadano que utiliza el espacio donde se desarrolla dicha intervención. Esta proclamación de intenciones es muy común en eventos de arte público pero ¿Se cuestionan realmente las instituciones y la vida cotidiana? ¿Se consigue experi-

96 “Al igual que los *pop-stars* dan conciertos, que los DJ sonorizan las *rave-partys*, que los grupos de teatro callejero solicitan la atención a los transeúntes entorpecidos de la ciudad post-moderna, las formas contextuales han acabado a su vez por inmiscuirse en el orden del divertimento que gangrena la cultura occidental del tercer milenio en sus comienzos”. ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Murcia, 2006. Pág. 157.

mentar otra experiencia? ¿Por qué no se insiste más en el trabajo sobre el terreno?

El apoyo teórico de estas propuestas, y no siempre el práctico, se basa en una fuerte implicación social. Intervenir en el espacio urbano es ser partícipe directo. Por tanto, es necesario formar parte en su desarrollo cotidiano. Esta proliferación de propuestas contextuales en las que el artista actúa con una marcada responsabilidad social es fruto de la asimilación de unos determinados referentes teóricos que desde los años sesenta vienen debatiéndose en el panorama artístico internacional.

El artista penetra en la ciudad, la recorre, la practica, la altera, actúa en ella e intenta recoger sus ecos, su memoria. En este sentido, el espacio urbano en sí mismo se consolida como un espacio creativo distinto. Como espacio social y político, el artista reflexiona sobre quienes son los que lo determinan (el poder) y los medios a través de los cuáles actúa (los sistemas de representación). El arte en el espacio urbano si quiere llegar a comunicar, ha de competir con la imaginería del contexto mediático y el mercado de masas para lograr atraer la atención de una audiencia que no es receptiva a la estética del artista. Estos trabajos, críticos ante situaciones de injusticia, violencia o falta de consideración despiertan nuestra conciencia al sensibilizarnos de las problemáticas directamente relacionadas con el espacio urbano tales como la especulación inmobiliaria y la consiguiente inaccesibilidad a una vivienda, el desarrollo insostenible y el no respeto del medioambiente o la inmigración, el turismo estandarizado y la imparable presencia e influencia de la publicidad.

¿Cómo hacer que el espacio público no sea propiedad exclusiva ni de las grandes empresas, ni de los políticos ni, incluso, de los artistas?

El cuestionamiento de las instituciones a través del activismo político que reclama un espacio para todos, hace un gran hincapié en reclamar las “historias polifónicas”, las distintas narrativas de nuestra sociedad, visibilizando a los que “no tienen voz” (minorías étnicas, mujeres, homosexuales, etc.). La influencia de una ideología de izquierdas, feminista o étnica y el rechazo de las ideas modernistas, (mitificación del artista genio y del objeto de arte), se rastrea a lo largo de las diferentes tendencias de arte contemporáneo que evitan la autoría, incentivan el proceso por encima

del producto final –no consumir el producto final, sino estar al nivel de la acción, en tiempo real, en vivo- y desarrollan un arte en el que se debate ampliamente sobre la naturaleza del público –sus marcos de referencia, su localización y sus variadas identidades culturales-. Es un largo camino el recorrido: el rechazo de la conmemoración, del objeto comercial, pasando por la consideración experimental del entorno, los intereses de la comunidad, la comunidad como coautora y la implicación de otras disciplinas.

Aunque es cierto que la complejidad del arte en el espacio urbano actual era impensable hace cuatro décadas también es cierto que, en la mayoría de las ocasiones, el espacio urbano tan sólo es un espacio creativo distinto dentro de los circuitos artísticos convencionales; y, que la implicación social y la relación con el ciudadano en la mayoría de las ocasiones es difícil de constatar en la práctica artística (y que, como hemos indicado, suele ser la columna vertebral de la teoría). Lógicamente, algunos proyectos, de forma aislada, son muy válidos.

Blogs y páginas web se crean constantemente asociadas a proyectos de arte público. Fluyen todo tipo de iniciativas “en proceso”, con un inicio y una expansión sin límite.

Las ideas artísticas expuestas en *Intracity* han buscado así “otros espacios y proyectos” para su gestión, producción y difusión social en el que internet es uno de los espacios de comunicación por excelencia; una esfera pública en la que todos podemos participar al mismo nivel y generar proyectos asociados. Estas articulaciones de redes físicas o virtuales entre todos los interesados han adquirido en estos últimos años una importante dimensión teórica y práctica que le ha convertido en una de las líneas más interesantes del arte en la esfera pública.

El caso en el que nos hallamos, *Intracity*, incide en el carácter efímero y deslocalizado de problemáticas intercambiables entre núcleos urbanos próximos y pertenecientes a la misma área metropolitana en el que experimentamos nuestro nomadismo y transitoriedad cotidiana. Un interesante enfoque contemporáneo el de este proyecto itinerante que potencia los puntos de conexión entre realidades próximas al mismo tiempo que es consciente de las diferentes lecturas que una misma obra tiene en cada una de esas realidades.

Desde una perspectiva de futuro, para posteriores convocatorias habrá que hacer balance de si la intención programática de estos proyectos se ha visto reflejada en su desarrollo práctico; de si ha tenido lugar y de qué forma se ha producido en cada sitio la experiencia; y si, a través del acontecimiento, se ha producido la comunicación y la mediación entre los ciudadanos. Del mismo modo, este análisis de los procesos permitirá plantearse mayores desafíos para este campo de pruebas de *otras propuestas* artísticas.

Una nueva iniciativa, un nuevo enfoque, siempre; ojalá que sea de largo recorrido.

I.25 Blanca Muñoz

Sobre la necesidad de un replanteamiento de la razón pública y del arte público

ARTE PÚBLICO Y GLOBALIZACIÓN

La dispersión caracteriza a la sociedad global. De arte mercantilizado propio de la sociedad postindustrial se ha pasado a la ilusión estereoscópica, al tropel de imágenes sin densidad. La profunda modificación de la percepción colectiva que la reproducción mecánica, en el sentido aportado por Walter Benjamín⁹⁷, se corresponde con *el extrañamiento* del ciudadano contemporáneo ante la realidad. Benjamin subrayará la alienación que el individuo siente en la sociedad moderna. El paseante está desvinculado del lugar del paseo. Los objetos le rodean como enigmas cuya destrucción es económica. En *El Arte en la época de la reproducción técnica*, las nuevas condiciones económicas y sociales agudizan las contradicciones estéticas, siendo la ciudad la que refleja las contradicciones históricas, como si fuese una ballena herida, en su propio vientre, en su misma estructura.

De la ciudad descrita por Benjamin en su fundamental texto *París, capital del siglo XX* a su paso hacia las ciudades postmodernas de nuestro

97 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Taurus, Madrid, 1990.

siglo, ha ocurrido una modificación sin precedentes del paisaje urbano. La ciudad es inseparable de la esencia y evolución del capitalismo. Los burgos son el ámbito donde la nueva clase de los burgueses organiza sus mercancías y negocios. Como si fueran escaparates y vitrinas que exponen las nuevas mercancías industriales, elaboradas con el tiempo de la infancia obrera tan bien descrita en su explotación por Dickens y Marx, ahora en el tránsito del burgo a la ciudad de los siglos XIX y XX, a la posciudad del siglo XXI, lo que se ha alterado, ha sido *la experiencia colectiva* del espacio urbano y del espacio estético.

En efecto, las ciudades contemporáneas se han transmutado en las fotografías que reflejan la institucionalización de una sociedad segmentada por la anomia colectiva. La cultura de vecindario que caracterizó los ideales del Socialismo utópico y popular fue sustituida por el triunfo del estilo internacional que siguiendo los pasos de Frank Lloyd Wright destruía el tejido urbano tradicional, la cercanía de los residentes y las arquitecturas domiciliarias⁹⁸. Frente a las ciudades pintadas por Goya o los impresionistas en las que lo comunitario y la fiesta exigen su protagonismo, las ciudades del siglo XIX aspiran a quebrar el populismo estético y social, e imponer ese estilo internacional a Le Corbusier, con el que se anuncia el paso hacia un capitalismo con ciudades no para los habitantes, sino para los negocios.

La lógica implacable de “la ciudad internacional” ha dado lugar, con la llegada de la Globalización, a la ciudad posmoderna de fragmentación esquizofrénica, tal y como la define Fredric Jameson. Y, así, de la ciudad dividida en clases sociales a partir de un centro de la burguesía, una semiperiferia de clases medias y una periferia obrera, hemos pasado a la ciudad *transportadora* de personas y a los edificios dislocados en una experiencia cercana al terror. Es la llegada de la visión posmoderna de la realidad. Globalización y postmodernidad se hacen inseparables e indistinguibles en una percepción en la que se mezclan metamorfoseándose asombro y espanto.

La Globalización, por tanto, deconstruye la ciudad y el posible tiempo estético de ésta. Como afirmaba Benjamin, el “aquí” y “ahora” de la obra

98 JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991.

de arte es su existencia irrepitible en *su contexto*. Pero es, en efecto, el contexto el que se ha transmutado. La disociación del espacio urbano refleja fielmente la nueva división internacional del trabajo. La ciudad es un compuesto de clases, razas, idiomas, intereses... La desvinculación entre tiempo urbano de la ciudad, tiempo vital y tiempo estético es la constatación de la deshumanización que la economía global establece en las nuevas condiciones económicas, políticas, sociales y culturales. Y en ellas, el nuevo espacio urbano conllevará la ruptura del arte en la ciudad. Las esculturas cinéticas gigantescas, como observa Portman, son ya los ascensores y escaleras mecánicas de los edificios multinacionales. Todo ha cambiado arquitectónicamente para que, en su esencia, el mercado no pueda ser alterado. Pero en esa persistencia de lo mismo, algo sí ha quedado quebrado: el signo de verdad que aún habitaba en la ciudad con esa *aura* popular que manifestaba la irrepitible existencia de unas singularidades ciudadanas. La postmodernidad estética de la globalización económica ha quitado el aura a la ciudad mediante los sucedáneos urbanísticos que tratan de transmutar el espacio urbano con dimensiones nuevas y simétricas, entrando aquí la aspiración a un espacio total en el que ciudadanos y cosas escenifiquen el triunfo de la nueva sensibilidad de la ciudadanía adaptada a la cotidianidad posmoderna y global. Será lo que Jameson denominará como la realidad amenazante de los edificios postmodernos con sus aparatos funcionales e ingenios mecánicos sin aura ni lejanía.

LA REINTRODUCCIÓN DEL ARTE EN LA CIUDAD POSTMODERNA

En la época de las masas, la Postmodernidad con su racionalidad cínica y banal elabora un efecto estético paradójico frente a la alienación, la anomia, la soledad y el aislamiento de los ciudadanos en tiempos masificados. El Arte público se hace realidad como un retorno de lo reprimido. En una ciudad creada con un centro estetizado para *White collars*⁹⁹, y unas semiperiferias-periferias segmentadoras de las diversas clases sociales, el Arte emerge insignificante entre los edificios tecnológicos que se han hecho “inteligentes”. La tecnología ha sustituido al Arte, desintegrando la ciudad de los siglos anteriores. Los antiguos edificios sobreviven, pero su representación postmoderna les condena a un espacio urbano dominado

99 MUÑOZ, Blanca. *La Cultura Global. Medios de Comunicación, Cultura e Ideología en la sociedad globalizada*. Pearson, Madrid, 2005.

por la especulación. En estas condiciones, las ciudades han devenido en cementerios de ilusiones humanas y, únicamente, el acto estético podrá curar a sus habitantes del inhóspito espacio urbano. La pregunta, entonces, no puede dejar de ser: ¿qué Arte público y para quién?

Frente al Arte privado de galerías y centros de exposición financiados por bancos y empresas transnacionales, el Arte público queda como recuerdo de un tiempo en el que la ciudad permitía la inmersión contemplativa, como el *flaneur* Baudelaire analizado por Benjamín¹⁰⁰. La reflexión sobre qué tipo de Arte público es posible en la ciudad postmoderna, nos remite a la búsqueda de la experiencia estética originaria. Pero esta experiencia estética ha sido modificada en la percepción y en las representaciones colectivas. ¿Cómo puede competir el Arte en los espacios urbanos contemporáneos dominados por la publicidad y la propaganda?

Los nuevos estímulos del Arte mercantilizado hacen del “público un examinador, pero un examinador que se dispersa”. Y en esta dispersión, ¿cómo centrar la percepción colectiva en un nuevo Arte público cuando estamos en la época de la estética geopolítica de lo postmoderno banal?

EL NUEVO RUMBO DE LA ESTÉTICA GEOPOLÍTICA

Mucho se ha escrito en estos años de la conformación ideológica de la Postmodernidad. Como reciente fenómeno económico se entra, de nuevo, en una correspondencia simétrica entre el modelo productivo y el modelo ideológico. En este sentido, Fredric Jameson, en su libro *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, diferenciará entre el símbolo y la nueva cartografía mental con la que orientarse en el espacio social postmoderno.

Los mapas cognitivos de la sociedad globalizada se estructuran en dos dimensiones: la distinción entre *lo auténtico* y *lo inauténtico*, y la diferenciación entre *el objeto de Arte frente al objeto fetichizado*. De esta forma, los teóricos que se replantean la inicial fase histórica en la que estamos entrando, se van a clasificar en dos posiciones antagónicas: aquellos que consideran que llegamos al final de la Modernidad en cuanto proyecto

100 BENJAMIN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Monte Ávila, Caracas, 1970.

originado en los ideales políticos y estéticos del siglo XVIII, incluido “el fin de la Historia” de Francis Fukuyama¹⁰¹, y quienes replantean una Ilustración de la Ilustración ante el triunfo ideológico de la Postmodernidad que se corresponde con un Neoliberalismo salvaje y una geopolítica depredadora. Desde esta perspectiva, autores como Pierre Bourdieu, Gilles Lipovetsky o Jürgen Habermas¹⁰² establecerían las siguientes características del modelo ideológico postmoderno:

- a) El triunfo de una racionalidad cínica que ya ni siquiera resulta la racionalidad instrumental que hacía hincapié en los medios utilizados frente a las finalidades que guiaban la acción.
- b) La banalidad como la forma habitual de entender la realidad mediante una concepción trivial sobre los individuos y los procesos sociales.
- c) El éxito de “un pensamiento débil” que elimina la complejidad de los fenómenos y reduce las situaciones a una cierta percepción *naïf* de los acontecimientos.
- d) De lo anterior se derivará que el mundo del consumo serializado y de los medios de comunicación al servicio de los grandes grupos mediáticos transnacionales se convierten en la única visión adecuada a esta geopolítica del caos y desorden planetario.

627

La estética geopolítica inserta en este “clima” económico y psicológico no se hace esperar: la decadencia de la obra de Arte en su sentido ilustrado de *mejoramiento de las facultades humanas y sociales*. En el universo postmoderno se instaura *el dominio de lo insignificante* y con ello, y tal y como afirmó Walter Benjamin, “se pierde la densidad del Arte y de las creaciones estéticas”.

En suma, ante el triunfo de lo inauténtico sobre lo auténtico y sincero sólo queda volver a replantear qué sentido sigue teniendo el Arte y la creación estética en los inicios del nuevo milenio. A este respecto, y para solventar tal interrogante, nada mejor que establecer las condiciones que posibili-

101 FUKUYAMA, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Planeta, Barcelona, 1992.

102 Ver: BOURDIEU, Pierre. *Contrafuegos*. Anagrama, Barcelona, 2003; LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 2000 y HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la Modernidad*. Taurus, Madrid, 1989.

tan el significado social de la obra de Arte en su autenticidad. Y aquí nada mejor que retornar al análisis de Benjamin en su célebre estudio sobre *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica*.

En efecto, para Benjamin, la autenticidad de la obra de Arte la asigna su capacidad de transmisión del *aura* en cuanto *la manifestación irreplicable de una lejanía*; es decir, la creación artística genera *un tiempo estético* a partir del cual su signo de verdad es captado por unos receptores que deben romper con sus ideas preconcebidas, sus prejuicios, para acceder a la capacidad de emoción y reflexión con las que el Arte establece y transmite su autenticidad. No se trata, desde luego, de desvincular la obra de Arte de su momento histórico. Pero sí se trata de establecer que el Arte en tiempos de geopolítica de la confusión e ideología postmoderna tiene que retomar *el elemento crítico* que ha significado la seña distintiva de la perennidad de la creación estética. Así, el Arte ni puede ser objeto de consumo, ni diseño, ni mucho menos repetición ideológica de los mensajes tramposos de “los creadores” al servicio del “fin de la Historia”. Al contrario, la destrucción económica de la obra de Arte sigue siendo el ciego sometimiento a las leyes de la oferta y la demanda de un mercado organizado por los gestores de la inautenticidad de los fetiches y cachivaches presentados como creaciones artísticas. De este modo, el creador debe salir de estos maléficos circuitos culturales en los que la apoteosis del neocapitalismo y sus transformaciones tecnológicas nos hacen olvidar la verdad y el sentido de la experiencia estética. Y en esa vuelta a la búsqueda de lo auténtico, el criterio hacia una búsqueda de un cierto criterio ilustrado de un bien común creado para la inmensa mayoría, y que sea el fundamento de un retorno del *aura* a la vida cotidiana mediante un Arte público que se convierta en el mediador entre el misterio de la emoción estética y el significado de un “*aquí*” y “*ahora*” devenido en contexto desalienador y emancipador¹⁰³. En consecuencia, únicamente el Arte público que aclare racional y estéticamente a los ciudadanos puede considerarse portador del signo de verdad que es *el aura* que mejora en su conciencia y en su ética a individuos y sociedades.

LA RACIONALIDAD ESTÉTICA COMO MEDIACIÓN SOCIAL

Con la consolidación de la economía capitalista, la muerte del objeto

103 AA.VV. *¿Qué es Ilustración?* Tecnos, Madrid, 1993.

estético se confirma. Ante la pregunta sobre Arte privado o Arte público sólo queda establecer la posibilidad de devolver a la obra de Arte sus posibilidades: contemplación y reflexión. Frente al Arte privado realizado en función del mercado de accionistas, queda un Arte público que retome la experiencia estética originaria de belleza y verdad; así se podrá romper con el maleficio del mercado y con el espanto de la ideología de la banalidad y la insignificancia. A este respecto, el Arte público, liberado de los resabios de ese mercado transnacional y de sus especuladores, debe volver a recordar las posibilidades de los seres humanos en cuanto seres mejorables y en progreso. Una vuelta a los ideales de un retorno al sentido clásico de la perfectibilidad de los sujetos mediante la educación de los sentimientos y de su racionalidad nos pone en el camino de romper con los hábitos asumidos por tantos años de repetición de una ideología mercantil en el que lo sádico, repulsivo y elemental se define como “la esencia humana”. Frente a la ideología de Sade es fundamental recordar la filosofía de Rousseau. Contra el *homo hominis lupus est* hobbesiano que el Arte fetichizado y la creación al servicio de los intereses del mercado han hecho suyos, la gran revolución del nuevo milenio es retornar *al individuo cooperativo* capaz de superar, por fin, al *individuo-lobo* competitivo en permanente guerra de todos contra todos.

Acabar con el esteticismo de la malignidad de la ideología postmoderna es acabar con un orden político y social injusto y desigual. Los ideales de un Arte público creado para la emoción y la reflexión significa un planteamiento esencial e intempestivo en tiempos de pastiches pseudovanguardistas sádicos y macabros¹⁰⁴, pero la creación estética e intelectual debe ir siempre contracorriente, y en estos tiempos de extrañamiento y confusión habrá que volver a reivindicar el derecho de *las masas* a recobrar su condición de *pueblo consciente* mediante el Arte y la aclaración racional del pensamiento.

¿HACIA UN NUEVO REPLANTEAMIENTO DE LA RAZÓN PÚBLICA Y DEL ARTE PÚBLICO?

El dilema entre lo público y lo privado no tiene otra conclusión que su resolución en *el bien público*. Desde la Acrópolis clásica hasta la mo-

104 BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1987.

numentalidad de la sociedad que busca su ilustración, el único camino es llegar a un nuevo sentido de aura en cuanto dé devolución de todas sus facultades y posibilidades a los habitantes-paseantes de la ciudad. El derecho a la belleza, a la reflexión y al recogimiento se convierte en la opción necesaria para que los ciudadanos retornen a su facultad de elección de sociedades humanizadas. Con ello, el Arte público debe ser el cemento del renacer de la Razón pública en cuanto modificación de la ideología de la insolidaridad y la especulación antisocial.

La ciudad, como recipiente de las vidas de sus habitantes, refleja no sólo las actividades, rutinas y costumbres de éstos cuanto, sobre todo, el fondo de ilusiones y esperanzas de la colectividad. Es por ello por lo que la responsabilidad de un Arte público pensado y soñado para los individuos permite que éstos no se sientan extranjeros en su propia realidad. Sin embargo, dos males aquejan a la ciudad contemporánea: la especulación y la indiferencia. Especulación de quienes ven en el paisaje urbano sus ansias de dinero. Indiferencia de los que la insensibilidad ante los otros muestra la despreocupación de quienes contemplan la urbe con la frialdad del egoísmo. Como escribió Baudelaire en *Las flores del mal*:

“Murió el viejo París (Cambia de una ciudad la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón de un hombre)”¹⁰⁵

Armonizar corazones y ciudades es la finalidad mediadora del Arte público proyectado del presente hacia el futuro, pero sin olvidar el “espíritu” del pasado de la ciudad. Ahora, en tiempos de postmodernidad política y estética, los agravios y amenazas a los ciudadanos son tan múltiples que su clasificación se haría interminable por su enormidad. Salvar la ciudad es, al tiempo, defender la memoria de miles de generaciones que han trabajado en la pervivencia del espíritu urbano en su singularidad. En el ataque neoliberal y postmoderno actual que se está dirigiendo a todo tipo de formas de creación intelectual y estética no compatible con los afanes especuladores de los gestores ideológicos y económicos del planeta, hay que volver a reivindicar la certeza del aura que define a la obra de Arte. Así, quizás, podamos reducir las humillaciones y envilecimientos a los ciudadanos y a las ciudades de nuestros días. Sólo así se recupera

105 BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Cátedra, Madrid, 1991. Pág. 341.

el aura en su anticipación de la utopía de otro tiempo, y de otra forma de convivencia colectiva¹⁰⁶.

La reestructuración, entonces, de la percepción social a través de lo estético, en la dirección de lograr salir de los extrañamientos y alienaciones del presente, debe ser su sentido y su capacidad de verdad. Devolver el tiempo de la belleza y de la reflexión resulta ser la verdadera mediación de un Arte público que no sea meramente la manifestación irreplicable de una lejanía ausente, sino, esencialmente, la posibilidad de recobrar el tiempo de la vida consciente de la comunidad que a través de un nuevo tiempo estético quiebre esta geopolítica del caos y de la confusión dirigida, y nos conduzca a la radical transformación de las conciencias, las ciudades y las sociedades.

106 BENJAMÍN, Walter: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid, 1972.

I.26 Emilio Martínez

La pérdida de “lugar” en el arte contemporáneo

La íntima relación con el lugar es una situación igualmente importante y cambiante que definirá el desarrollo y las características del arte en la actualidad. Algunas de las reflexiones más fructíferas sobre arte contemporáneo han interrogado esta situación. El ensayo de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido* aseguraba que la relación del arte con el lugar sería un elemento determinante en la nueva naturaleza de las prácticas artísticas contemporáneas, que hasta entonces se enmarcaban dentro de la disciplina de la escultura. La relación íntima entre escultura y arquitectura, y su identificación con el “lugar” de emplazamiento, era clave para entender naturaleza de la escultura hasta finales del siglo XIX. Bajo el concepto “lógica del monumento”, la escultura era un “hito”, ubicada en un lugar concreto que señalaba un significado/acontecimiento específico. Figurativo y vertical, con un pedestal mediador entre el emplazamiento y el signo representacional, pertenecía a la lógica de la representación y señalización.

Los Burgueses de Calais, *Las puertas del infierno*, el *Balzac*, de Rodin, son un indicador de un cambio en esta situación. En *Los Burgueses de Calais*, Rodin reduce el pedestal a su mínima expresión, integrándolo en la pro-

pia escultura. *Las puertas del infierno*, concebida expresamente para un lugar concreto, es finalmente ubicada en un emplazamiento distinto del previsto inicialmente. Por último, el *Balzac* es tratado con tal subjetividad temática y formal que produce un enorme rechazo entre el público de la época. Estos acontecimientos suponen los primeros indicios de un cada vez mayor cuestionamiento de la “lógica del monumento” imperante hasta ese momento, dejando entrever un proceso gradual de pérdida de “lugar”, propio de la escultura dentro de esa misma lógica.

La fragmentación, la absorción de la base o pedestal, la representación de los propios materiales o procesos constructivos, eran algunas de las operaciones artísticas que definirían las nuevas condiciones en las que se movería el arte durante el siglo XX y será definido por Rosalind Krauss como “condición negativa” del monumento. Todo ello dará lugar al monumento modernista abstracto, autorreferencial, desplazado.

Esta situación sufrirá una transformación radical en la segunda mitad del siglo XX con la aparición de una serie de prácticas artísticas que ya no atienden a estas lógicas del monumento e incluso resultan difícilmente clasificables como esculturas. El *minimal*, el *land art*, el *process art* en Estados Unidos plantean conceptos novedosos en su relación con el objeto escultórico y con el lugar donde se materializan estas prácticas. En un intento de describir los cambios que se estaban operando en el arte, Rosalind Krauss planteará un esquema de estructuración de estas nuevas manifestaciones artísticas a partir del binomio arquitectura - paisaje¹⁰⁷. Conceptos ambos estrechamente ligados a la noción de sitio, de lugar. Describe un tipo de obra que reclama una ubicación específica, una relación contextual con el lugar donde se instalan. Una necesidad de inscripción que concretará la idea de “lugar” en la de “sitio” específico.

Quizás sea en el *land art* donde más evidentemente encontramos este proceso de reinscripción del arte en el lugar, *site specific* (Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, etc.). Sin embargo, es en las prácticas artísticas relacionadas con la arquitectura, con la ciudad, donde cada vez es mayor la necesidad de reinscripción del arte en su contexto, que

107 KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En: *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

no será exclusivamente físico, arquitectónico, sino también social: “tanto los artistas que trabajan en el dominio público de la ciudad -parques, la calle, jardines- como los que prefieren los solitarios paisajes desérticos, ambos han necesitado ligar la obra dialécticamente al sitio”¹⁰⁸.

Esta necesidad de reinscripción, esta búsqueda de lugar, dentro de un contexto físico y social, ya sea en la naturaleza o en la ciudad, corre en paralelo y en dirección opuesta a una deslocalización del arte actual sin precedentes. Para algunos los procesos de reinscripción, supondrán el canto del cisne, el último coletazo del arte tal y como lo entendemos en la actualidad¹⁰⁹.

La irrupción de las nuevas tecnologías basadas en la capacidad de transmitir información en señales eléctricas, permite una “intercomunicación casi instantánea” y sin precedentes, entre el factor y el espectador. Mientras que en las técnicas de la imagen que mayor desarrollo han experimentado en el siglo XX -la fotografía y el cine- la imagen virtual se transmitía en diferido, la imagen transmitida a través de tecnologías electromagnéticas se trasmite en tiempo real. La deslocalización anunciada se dará en términos de “dislocación espacial y temporal”, permitiendo una absoluta virtualización. “Avanzamos en contra de la barrera del tiempo, la virtualidad es la velocidad electromagnética que nos lleva al límite de la aceleración, es una barrera irrebasable... hemos alcanzado ya la velocidad de la luz”¹¹⁰.

Se trata de la emisión y la recepción de imágenes en tiempo real que desaparecen una vez transmitido su sentido. La virtualidad nos ofrece una experiencia sensitiva y que desaparece sin el residuo objetual de aquello que la ha producido. El continuo desplazamiento desde el objeto artístico hacia el acontecimiento es uno de los procesos más importantes en el arte desde principios del siglo XX, a partir principalmente de la influencia de las disciplinas temporales, el teatro, la danza, y que bajo la forma de performance constituye uno de los medios de expresión artísticos que

108 MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Mondadori, Madrid, 1990.

109 DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. *Alles Ferting: se acabó (una conversación)*. En: Acción Paralela, n.º. 3.

110 Op.cit. Pág. 18.

acompañará todo el discurrir del arte moderno hasta nuestros días. Las nuevas tecnologías permitirán a este nivel performativo la eliminación de la presencia del factor y del espectador en el lugar concreto. El factor y el espectador podrán ocupar situaciones espaciotemporales completamente diferentes, haciendo innecesario el objeto artístico como vehiculado de la experiencia estética, siendo sustituido por la *máquina* que generará las imágenes o los estímulos necesarios para la experiencia y que serán totalmente instrumentales, temporales, sin residuo objetual.

Para Virilio, esta nueva situación del arte está vinculada con su dimensión en cuanto energía en transformación: “la deslocalización de la que estoy hablando procede del electromagnetismo. Los problemas de la proximidad, de la localización si se quiere, han estado siempre vinculados a las energías... Se necesita energía para deslocalizar, para perder el lugar”. Desde la energía propia de la dimensión animal del ser humano y que se manifestaba por la relación de proximidad, inmediatez con el medio, con el lugar que proporciona su capacidad de ir a pie o a caballo. Y todo eso pasando por la energía propia del desarrollo de las tecnologías mecánicas, representadas por el ferrocarril o por el automóvil, y el distanciamiento que nos proporcionara respecto al lugar convertido en paisaje cinético. Hasta la nueva era, donde las tecnologías electromagnéticas nos proporcionarán una relación casi instantánea con los acontecimientos y lugares, virtuales. Para Virilio en esta situación “el arte ya no tiene lugar, se ha convertido en pura energía”; por lo menos el arte tal y como lo concebimos en la actualidad.

*“El yo es el centro del mundo; ¿cómo podría, en efecto, existir un mundo en el que el yo no sea el centro? Una fenomenología del espacio, como una fenomenología del tiempo, tendría su punto de partida en el lugar que ocupa mi cuerpo. Aquí y ahora, tomándolo como centro”*¹¹¹.

La percepción de la obra de arte a través de la “presencia” del objeto artístico está puesta en entredicho, después de la enorme difusión de las tecnologías de la comunicación, de la introducción generalizada del concepto de telepresencia. Hasta qué punto se va a extender al campo del

111 MOLES, Abraham. *Psicología del espacio*. Ricardo Aguilera, Madrid, 1972. Pág. 15.

objeto, la pérdida de su condición “áurica”, tal como describía Benjamin respecto a la obra de arte con la aparición de la imagen fotográfica¹¹².

¿Vamos a seguir necesitando la transmisión de la experiencia estética, ideas, imágenes, a través de la presencia física de las obras artísticas? El concepto de presencia de la obra y del espectador en la exposición, todavía sigue siendo importante, pero ¿hasta cuándo seguirá siendo importante el aquí y ahora?

112 BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid, 1982.

I.27 United artists from the Museum

Altruismo de los artistas. Grandeza de los ciudadanos

El término altruismo fue ideado, a mediados del siglo XIX, por el padre de la sociología, Auguste Comte, para oponer un ideal virtuoso a la negatividad del egoísmo, en el marco de un sistema positivista. Del ámbito de la filosofía pasa al de la biología, donde ha sido utilizado para sustentar interesantes teorías que apoyan o contradicen las especulaciones de las nuevas ciencias sociales. Su significado actual, en sentido coloquial, es equiparable al del compromiso o la solidaridad, aunque incorpora una exigencia de generosidad sin recompensa cuyas consecuencias intentaremos analizar. Respecto al arte, se trata de una construcción mucho más antigua, puesto que el significado que hoy le otorgamos se remonta hasta el Renacimiento. No obstante, su sentido y su función social sí que han sido puestos en cuestión ininidad de veces, sobre todo por las corrientes vanguardistas del siglo pasado. En nuestros días, podría decirse que el arte se mantiene en una especie de limbo, a la espera de que la nueva sociedad informacional decida si vuelve a encumbrar a los artistas o los condena a vagar por los infiernos del cuestionado proyecto ilustrado.

Buscando el origen del altruismo de los artistas, encontramos cierta coincidencia al relacionar este tipo de comportamientos con el am-

biente utópico y romántico surgido tras la Revolución Francesa. Tal como describe Jürgen Habermas, en su introducción a Historia y crítica de la opinión pública, *La “politización de la vida social”, el auge de la prensa de opinión, la lucha contra la censura y a favor de la libertad de opinión caracterizan el cambio funcional de la red expansiva de comunicación pública hasta mediados del siglo XIX*¹¹³. Es así como se va construyendo el espacio de la participación ciudadana como escenario contrapuesto al del naciente ámbito privado. En aquella época, las tensiones provocadas por la industrialización en Europa demandaban radicales posicionamientos frente a una tradición cultural que todavía era patrimonio mayoritario de las élites aristocráticas. La estabilidad del ascenso social de la burguesía dependía, en gran medida, de su credibilidad como clase dirigente en todos los sentidos, motivo por el que tanto las artes como su crítica fueron adquiriendo cada vez mayor prestigio. La prensa, y dentro de las artes la novela, eran las disciplinas más influyentes en la nueva tarea de crear opinión pública, siendo un lugar común reclamar para los grandes escritores realistas de la época el estatuto de pioneros del arte altruistamente comprometido. Algo que, a primera vista, parece incuestionable. Pero tan sólo si obviamos que quien escribía esas novelas, que hoy denominaríamos políticamente correctas, disfrutaba casi siempre de una confortable vida burguesa, cuando no directamente aristocrática. El mero hecho de afrontar esos temas ya supone un talante solidario y un posicionamiento político, en efecto, pero se echa a faltar la generosidad implícita en el concepto de altruismo.

Quizás por ello, hay quienes consideran un modelo superior de compromiso la actitud de los artistas que proclamaban su absoluta autonomía de cualquier condicionamiento exterior al del propio arte. No obstante, aunque la ruptura herética de los defensores de *l’art pour l’art* no carece de riesgos, y el principal beneficiario de esta intransigencia es el receptor que disfruta de la “pura” experiencia estética, lo cierto es que, como señala Pierre Bourdieu en Las reglas del arte: *En la apuesta artística que encuentra su autenticidad en el desinterés por los criterios de valor del arte burgués existen unas condiciones económicas del acceso a los bienes*

113 HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1994. Pág. 4.

*simbólicos que son, a su vez, también susceptibles de ser convertidos, en un plazo más o menos corto, en beneficios económicos.*¹¹⁴

Procede, por tanto, descender a otro nivel de implicación desde el que cabría considerar, ahora sí, al escritor francés Émile Zola como el primer representante del altruismo social de los artistas, si es que alguna vez este concepto se ha materializado en estado puro. Influidor por el socialismo utópico de Fourier —y considerado el padre de la literatura naturalista— la obra de referencia para estas apreciaciones no es ninguna de sus novelas, algunas de ellas tan dramáticamente conseguidas como *Germinal*, sino la serie de panfletos y artículos de prensa recogidos en el libro *Yo acuso*, que fueron escritos para denunciar la iniquidad y el racismo de una injusticia judicial que los periódicos bautizaron como el Caso Dreyfuss. Con ellos, Zola inauguró una corriente de altruista implicación social de los artistas que aún hoy podría seguir vigente, puesto que abre paso a la concepción del intelectual (orgánico) como agitador de conciencias adormecidas. Su empeñamiento en defender la inocencia de un militar judío que había sido injustamente condenado por un Consejo de Guerra, institucionalmente amañado para salvar el prestigio del ejército, le costó el procesamiento, la cárcel y el exilio (y, muy probablemente, también el asesinato). Pero antes de morir, en extrañas circunstancias, consiguió que se revisara con éxito tanto su proceso como el del capitán Dreyfus, consiguiendo con su perseverancia la amnistía para ambos. La última carta que se incluye en el citado libro, que está dirigida a Monsieur Loubet, presidente de la República se cierra con estas palabras: *Como ve usted, señor presidente, todas y cada una de mis acusaciones han quedado plenamente confirmadas por los delitos y crímenes descubiertos, y reitero que tales acusaciones me parecen hoy muy pálidas y modestas. [...] Nos han prometido, como indemnización, la justicia de la Historia. Se parece un poco al paraíso católico, que sirve para que los miserables cándidos que se mueren de hambre en esta tierra no se impacienten. [...] Nos han prometido la Historia, y también yo le remito a ella, señor presidente. La Historia contará lo que usted ha hecho, tendrá usted también su página.*¹¹⁵

114 BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo Literario*. Anagrama, Barcelona, 1995. Pág. 320.

115 ZOLA, Émile. *Yo acuso*. Libros en red, Montevideo, 2008. Pág. 68. La carta

No obstante, si hay alguien que, lejos de aquel ambiente políticamente privilegiado, merezca los adjetivos de artista y altruista, con el mismo derecho, ese fue León Tolstoi. El autor de algunas de las más conocidas novelas del realismo ruso, fue uno de los artistas que reflexionó en profundidad sobre la función del arte y su relación con las penosas condiciones de vida de unas famélicas masas que él es uno de los primeros aristócratas de su país en considerar sus semejantes. Cristiano militante y anarquista convencido, mantuvo relaciones de amistad con Pierre-Joseph Proudhon, fuente en la que bebe su pensamiento libertario, e influyó en la concepción de la resistencia no violenta de Mahatma Gandhi. Perteneciente a la más rancia nobleza rusa, intento llevar hasta las últimas consecuencias el compromiso religioso e intelectual que vehiculaba a través de sus exitosas novelas. Aunque no renunció a todas sus posesiones y fortuna —para no arrastrar al resto de su familia a la miseria—, acabó sus días viviendo la austera vida del pueblo que tan acertadamente había descrito, compaginando el humilde oficio de zapatero con la enseñanza gratuita que impartía (en la escuela que él mismo había creado) a los hijos de los campesinos. Fue un defensor radical de los aspectos más espirituales del arte, aspecto que le llevó a criticar con igual saña a los popes de la Iglesia ortodoxa y a los pontífices de la crítica literaria. No sólo andaba enfrentado con los románticos defensores de *l'art pour l'art*, también a Richard Wagner, que elucubraba con sus óperas sobre la creación de la obra de arte total, lo consideraba, textualmente, el modelo perfecto de falsificación del arte. Y al poeta Baudelaire, indiscutible pionero de la modernidad estética, nunca le perdonó que postulara un arte incomprendido para siempre. Estimaba que el mecenazgo de las clases pudientes era una lacra con la que se debía terminar porque, al asegurar al artista la satisfacción de todas sus necesidades materiales, se perjudicaba su creatividad, que quedaba privada del contacto directo con una realidad que se ordenaba todavía, en muchos aspectos, según arcaicos patrones feudales. Fiel a estos principios, llegó a vaticinar que *El artista del futuro vivirá la vida ordinaria de los hombres, ganándose el pan con un oficio cualquiera*,¹¹⁶ predicción —o maldición— que hoy podría estar cumpliéndose, en mu-

citada fue publicada, en principio, en el diario *L'Aurore* el 22 de diciembre del año 1900.

chos casos por la retorcida vía de la sutil explotación del nuevo precariado artístico.

Para entender el salto desde esa filantrópica concepción premoderna del rol del artista hasta el cuestionamiento del valor del altruismo (e incluso del propio arte) entre los más que posmodernos artistas del siglo XXI, conviene revisar, junto a la evolución de las manifestaciones estéticas, los cambios más importantes acaecidos en el ámbito social, marco que, de forma inevitable, condiciona las posibilidades existentes en cada momento histórico.

La sociedad industrial floreciente durante la primera mitad del siglo XX estaba basada en rígidos modelos organizativos, de origen militar y piramidalmente jerarquizados. La misión de estas estructuras, arropadas ideológicamente por un positivismo mecanicista sin fisuras, se podría sintetizar en un solo postulado: proporcionar el soporte más adecuado para la sacralización ideológica del progreso material y la subordinación absoluta a sus necesidades. Necesidades entre las que brilla con luz propia la producción, por supuesto también masiva, de las propias masas de consumidores —o de camaradas—. Taylorismo y fordismo son los términos que se utilizaron para designar la forma en que la ciencia y el consumo podían integrarse en el seno de la organización productiva. Una de las virtudes de este último modelo es que proporcionaba numerosos puestos de trabajo, aunque muchos de ellos eran sumamente alienantes y la mayor parte de la población (desde los obreros hasta los técnicos superiores y los cuadros medios) se sentía incapaz de identificarse con la labor profesional que desempeñaban. Tal como Karl Marx había diagnosticado ya en 1844: *El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como mercancía [...] Sustituye el trabajo por máquinas, pero arroja una parte de los trabajadores a un trabajo bárbaro, y convierte en máquinas a la otra parte. Produce espíritu, pero origina estupidez y cretinismo para el trabajador.*¹¹⁷ No obstante, la alienación que en el siglo XIX debía desencadenar la revolución proletaria, conforme avanza el siglo XX se va transformando en un simple malestar mucho más llevadero, gracias a las políticas

117 MARX, Karl. *Manuscritos Económicos y filosóficos de 1844* [última consulta: 14/02/2009]. Se pueden consultar o descargar completos en: <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/man1.htm>>

keynesianas que dan lugar al Estado del Bienestar como alternativa al pujante comunismo soviético. Además, y sobre todo, porque la sensación de alienación, desdramatizada por un nivel de vida al alza, tiene la ventaja de transformar el tiempo liberado del trabajo en tiempo esclavo del ocio, condición imprescindible para que el capital obtenido durante el periodo laboral pueda retornar a sus fuentes en forma de masivo consumo. Nace de esta forma la cultura —y la sociedad— de masas, una nueva mercancía que también puede considerarse, utilizando la terminología de la Teoría Crítica desarrollada por los filósofos de la Escuela de Frankfurt, como una *pseudocultura* porque, al plegarse a las necesidades del mercado, se reduce al mínimo el esfuerzo intelectual necesario para disfrutar de ella. Dicho con las palabras de Habermas: *El contacto con la cultura forma, mientras que el consumo de la cultura de masas no deja huella alguna; proporciona un tipo de experiencia que no es acumulable sino regresiva*¹¹⁸.

Esta primera mitad del siglo XX es también la época de los partidos de masas, de los sindicatos utópicos y de los heroicos movimientos artísticos. La adhesión y el compromiso personal dominante en esa época lo es con el propio arte de vanguardia, investido ahora de toda suerte de connotaciones revolucionarias y espirituales. Los valores abstractos de las artes plásticas cobran cada vez mayor protagonismo porque se conciben como imaginarios puentes universales, capaces de sortear todas las diferencias, lingüísticas y culturales. La solidaridad de los artistas con los oprimidos sigue existiendo, por supuesto, pero ya no se reivindica de forma específica como altruismo porque es canalizada por otros cauces. Es el caso de los futuristas italianos, que con la fundación del Partido Futurista en 1919 constituyen el embrión del futuro Partido Fascista, o el de sus primos hermanos, los cubofuturistas rusos, que rompen las relaciones con los primeros para poner su creatividad y sensibilidad al servicio de la dictadura del proletariado soviética. Comprometida alianza del nuevo Arte revolucionario —que aspiraba a ocupar la vacante dejada por la muerte de Dios—, con el viejo diablo del poder absoluto, cuya incompatibilidad fue puesta muy pronto de manifiesto, tanto por los comisarios políticos rusos como por los camisas negras italianos.

La segunda oleada de artistas de vanguardia, que surge durante los años 60 en Europa, Estados Unidos y Japón, intenta romper el aislamiento eli-

118 HABERMAS, Jürgen. Op. cit. Pág. 195.

tista en el que viven los artistas de la posguerra mundial, expandiendo el campo de las artes plásticas hasta abarcar todos los ámbitos de la vida cotidiana. El cuestionamiento de la institución Arte da lugar ahora, más que a obras, a nuevos comportamientos que cuestionan de muy diversas formas lo que Guy Debord denominaba la Sociedad del Espectáculo. Incluso hay artistas que optan por recuperar la senda abierta por Tolstoi, en busca de los perdidos vínculos religiosos. Es el caso de Joseph Beuys, quien, adjudicándose el rol de artista/chamán, intenta sanar, con su arte, una sociedad que percibe enferma. Se trata de un momento de efervescencia de la creatividad disidente y, a consecuencia de ello, se forman nuevos grupos que, como Fluxus, Zaj o los Nouveaux realistes, apuestan por la disolución de las fronteras entre arte y vida, o por la incorporación de los aspectos más lúdicos y extravagantes a la experiencia artística. Inventan nuevas (in)disciplinas, como la acción o el happening, y practican un sinfín de actividades a contracorriente que, como el mail-art o las intervenciones públicas no institucionalmente programadas, desafían, desde su condición de don, los fundamentos burgueses del mercado del arte y, por extensión, del orden económico capitalista. En un casi olvidado escrito, titulado *Viena después de Pascua 1967*, el filósofo de la Escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno, testimonia el largo camino recorrido y la inversión de las posiciones de poder desde las que se partía a mediados del siglo XIX: *Aristócratas y artistas poseen en común un rasgo fundamental: no son burgueses en el sentido como los describieron Marx y Balzac. No están sometidos al principio de rendimiento y al intercambio mercantil de equivalentes. En la actualidad aristócratas y artistas no tienen habilidades para la esfera de lo cotidiano y pragmático, ni valores de orientación que los guíen en asuntos terrenales; por ello rara vez son exitosos. Por regla no ejercen un poder político o económico. Su atractivo es independiente del poder y la riqueza. La irradiación que es propia de algunos nobles se debe ahora al antiguo brillo de los apellidos y a los hechos históricos asociados a estos. Pese a todo han preservado un comportamiento signado por la desenvoltura y la generosidad. Aristócratas y artistas despiertan el recuerdo de algo familiar y, al mismo tiempo, perdido. En el mundo moderno causan la impresión de estar desamparados e indefensos; esto origina una solidaridad tácita con ellos*¹¹⁹.

119 ADORNO, Theodor W. citado por MANSILLA, Hugo C. F. "El mundo de ayer, la comprensión de los límites y la depravación de las élites". En:

A partir de los años 70, los fundamentos de la sociedad industrial entran en crisis, fundamentalmente por la cada vez más importante influencia de los sectores de la información. Desde entonces son muchos los autores que empiezan a utilizar el prefijo post, sobre todo a partir del contundente análisis social que Lyotard hace en su ensayo *La condición posmoderna*. Su crítica fundamental, la denuncia de que podrían estar dándose ya las condiciones materiales para la culminación de los grandes relatos del proyecto ilustrado, sin que por ello se produzcan las beneficiosas consecuencias esperadas, pone en tela de juicio la vigencia de los planteamientos autoemancipadores de la modernidad e, incluso, de la propia idea de progreso. Desde el campo de la biología, Richard Dawkins asesta otro duro golpe a los fundamentos del humanismo ilustrado al defender, con su teoría del gen egoísta, que *El amor universal y el bienestar de las especies, consideradas en su conjunto, son conceptos que, simplemente, carecen de sentido en cuanto a la evolución*.¹²⁰ La caída del muro de Berlín acaba con la Guerra Fría al tiempo que deja las manos libres a los apóstoles de la nueva fe en el libre mercado, perfectamente adoctrinados por Milton Friedman desde lo que se conoce como la Escuela de Chicago. Desde entonces no se vislumbra alternativa al capitalismo y la proximidad del cambio de milenio crea un ambiente escatológico que alienta populares teorías sobre el fin de la Historia (Francis Fukuyama), de las Ideologías (Daniel Bell) e, incluso del Arte (Arthur C. Danto). La globalización transforma el planeta en un nuevo imperio, que es el del capital, según describen detalladamente Michael Hardt y Antonio Negri. Y en los posmodernos laboratorios de Silicon Valley se empieza a hablar de posfordismo, al tiempo que desde las secuelas del operaismo italiano se teoriza sobre las nuevas formas de organización postindustrial que necesita la actual sociedad informacional. El sociólogo catalán Manuel Castells bautiza esta nueva etapa como la de la sociedad red, porque el entramado de redes sociales y virtuales crea un nuevo marco conceptual, que se despliega como una malla multidimensional capaz de atrapar la totalidad de los ámbitos de nuestra vida, influyendo y regulando, de forma difusa y por ello difícilmente perceptible, la mayor parte de los aspectos políticos, sociales e imaginarios. En nuestros días, la sensibilidad y

Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía, <http://www.discurso.aau.dk/Mansilla%20no%209.pdf>

la emotividad se han incorporado a los procesos productivos (no sólo en el campo cultural), y las nuevas infraestructuras virtuales proporcionadas por la tecnociencia han pasado a ocupar el papel superestructural abandonado por la ideología. Aunque es muy probable que Marx, si pudiera, vaticinara que nos encontramos inmersos en una situación claramente prerrevolucionaria, más aún ante la gigantesca y absurda crisis financiera que en estos momentos estamos viviendo, lo cierto es que las experiencias comunistas han sido todas tan tristes que a lo máximo que se aspira, ahora, es a inducir algún tipo de evolución positiva del capitalismo realmente existente.

Más de un siglo después, en el imaginario colectivo de nuestra época todavía flotan los últimos vestigios de la utopía decimonónica, tal como se refleja en el film *Noviembre*, de Acheró Mañas, que narra, con aceptable verosimilitud argumental, la trágica imposibilidad de un arte simultáneamente público, creativo, desinteresado e independiente. Pero la sociedad informacional de hoy nada tiene que ver con la del nacimiento del altruismo, puesto que el pensamiento humanista que lo hizo nacer ha sido relegado a una posición absolutamente marginal en nuestros días, y hasta la crítica de arte, cuyo papel fue fundamental en la consolidación de la utopía modernista, parece que está tirando la toalla y abandonando el campo. De hecho, cada vez son más los especialistas que intentan escapar de las actuales contradicciones *artistológicas*¹²¹ refugiándose en la transversal ambigüedad de los estudios visuales.

Mucho más formados como intelectuales, debido a la proliferación de Escuelas de Bellas Artes integradas en el sistema universitario, los artistas de finales del siglo XX y principios del XXI son mucho más conscientes del anecdótico papel que juegan en un entramado social en el que el arte ya sólo cuenta en cuanto rentable nicho de negocio. A consecuencia de

121 Aunque es cierto que la *artistología* no remite a ninguna disciplina reconocida, y desde esa perspectiva, cabe considerarla poco más que una boutade personal, una ocurrencia a la que no cabría buscarle más pretensiones que las puramente estéticas, también es verdad que la lógica específica del campo artístico existe y que sus efectos, que son los que condicionan tanto lo que se puede como lo que se debe hacer en cada momento y situación concretos, se manifiestan continuamente y son susceptibles de diferentes tipos de comprobación empírica. MESTRE, Domingo. *Arte, cultura e impostura*. Comissariat, Reus, 2008. Pág. 113.

ello, su compromiso social ha ido adoptando nuevas formas, mucho más cercanas al activismo político y a la guerrilla de la comunicación que a los sufridos sacrificios de carácter personal. Uno de los referentes más emblemáticos, en este sentido, es el del conocido grupo Guerrilla Girls, un puñado de mujeres neoyorkinas que, a mediados de los años ochenta, empiezan a ocultar su rostro con máscaras de gorila para protestar contra la discriminación que sufrían las artistas visuales por parte de la institución Arte. Su presencia directa, o la de su grotesca imagen reproducida en impactantes carteles callejeros, se apodera del espacio adyacente a los museos y centros de arte, denunciado desde el exterior su machista exclusión del interior. Nace con ellas una nueva forma de entender el arte público como herramienta al servicio de las reivindicaciones de las minorías, motivo por el que el grupo se convirtió muy rápidamente en todo un símbolo de los modos de hacer que la nueva sociedad posmoderna exigía. El estricto anonimato era un componente fundamental en sus trabajos y, en sus declaraciones públicas, afirmaban que la verdadera identidad de sus miembros no la conocía nadie, más allá de sus peluqueros... Pero lo cierto es que, cuando se trataba de invitarlas a realizar algún taller o dictar alguna conferencia, nunca hubo ningún problema para localizarlas ni para realizar las correspondientes transferencias. Más bien al contrario, a día de hoy hay que elegir si se prefiere a las Guerrilla Girls on Tour o a las Guerrilla Girls Broad Band, puesto que las dos facciones llevan años pleiteando, a cara descubierta, por desavenencias sobre la gestión de los derechos de copyright del material de aquellos años.

El compromiso político de estas artistas es obvio e innegable, pero su carácter altruista también podría ser puesto en tela de juicio con facilidad. No obstante, no lo haremos por varios motivos. El primero, porque el hecho de que el altruismo fuera una figura imprescindible durante los primeros años de la industrialización no garantiza su vigencia en un estadio posindustrial, marcado por el dominio de la cibernética y estructurado según grados cada vez mayores de complejidad. En segundo lugar, porque el detalle, en sí, tiene muy poca importancia ya. Al menos en comparación con las grandes contradicciones de una época en la que a los artistas no les llega más que el 2,5 % del dinero que se mueve en el negocio creado a su alrededor, siendo la cultura el segundo sector que más aporta al PIB de la economía española. Además, en el mercado global de las vidas ejemplares, los artistas y famosos de buen corazón

—más aún si en lugar de precarios activistas son grandes estrellas de Hollywood o del pop— tienen excelente acogida porque su altruismo de diseño genera importantes flujos de simpatía y de solidaridad, que proporcionan a sus mecenas o patrocinadores alta rentabilidad mediática a precios de risa. Y tampoco sería justo fastidiar el negocio a tan filantrópicos empresarios. ¿O sí?

Sea cual sea la respuesta, lo importante es destacar el posible carácter tramposo de quienes promueven estos comportamientos en nuestros días. Porque el altruismo, en sí, se sitúa en las antípodas de la idea de justicia. De hecho, sólo tiene sentido en el seno de un sistema dualista sin fisuras (como el positivismo) y, en la actualidad, podría ser responsable, al menos en parte, de la explotación económica de los numerosos artistas que todavía no han conseguido *hacerse un nombre* y de la invisibilidad de las prácticas estéticas de sectores socialmente minusvalorados como el de las mujeres o los imprescindibles actores secundarios de los proyectos de tipo colaborativo.

En relación con el primer caso, el forzado altruismo de los artistas más jóvenes —o veteranos pero relativamente desconocidos— no puede desligarse de la necesidad de visibilidad mediática que exige un campo cuyas tradicionales instancias de legitimación, el museo y la academia, andan bastante perdidas a la hora de afrontar los cambios que la nueva sociedad exige. Al igual que las citadas instituciones, también ayuntamientos, fundaciones e instituciones financieras siguen alentando este tipo de actitudes anacrónicas, posiblemente porque les permite seguir beneficiándose, por partida doble,¹²² de la innecesaria generosidad de quienes continúan dispuestos a darlo todo *por amor al arte*. Pero hoy son los creativos responsables de los grandes eventos culturales, concebidos según rigurosos criterios de explotación comercial, los que más interés demuestran por la supervivencia de este tipo de conductas. Es el caso, por ejemplo, del FIB Heineken de Benicàssim. Un festival de música *indy* cuyo presupuesto asciende nada menos que a diez millones de euros (de los que el 40% proceden de subvenciones públicas) y en cuyo organigrama de comuni-

122 Al promocionar un tipo de arte basado en el altruismo no sólo obtienen beneficios en forma de capital simbólico/publicitario sino que, además, se ahorran unos costes laborales que no osarían regatear a ningún otro tipo de profesional.

cación las intervenciones de arte público son una de las actividades que, con diferencia, mayor rentabilidad mediática les proporciona. Pese a ello, no se ruborizan lo más mínimo al reconocer que no pagan ni un euro por el trabajo de estos profesionales. Las razones que esgrimen son las siguientes (transcribo de memoria las palabras de su responsable de marketing): *A los artistas también les beneficia salir en los periódicos y, además, ya les pagamos los materiales y les damos comida y alojamiento.*

Respecto al segundo apartado, el de los sectores socialmente minusvalorados, todavía podría ser más deprimente la situación puesto que la explotación de la buena fe se produce en el seno de confiadas relaciones sentimentales o de complicidad ideológica. En palabras de Xelo Bosch, ex componente del colectivo de artistas/activistas La fiambarrera obrera: *El problema es que en estas empresas colectivas siempre se funciona con un patrón muy similar. Por principio suele haber una total falta de interés por la transparencia. Y los métodos asamblearios, que sobre el papel siempre quedan muy bien, carecen con demasiada frecuencia del suficiente rigor, dado que siempre hay un líder carismático con el poder de oratoria y la diplomacia suficiente para hacernos creer que todos “trabajamos” por la misma causa. Luego está el especialista, el que escribe sobre lo que otros/as llevan a la práctica y que suele estar patrocinado por alguna institución artística o partido político. Estos son siempre los personajes ganadores, porque son ellos quienes tienen los contactos y el control de la información.*¹²³ Ahondando en la problemática específica del género, la sicóloga argentina Clara Coria ha abordado el tema de la ocultación del arte de las mujeres y considera que: *el altruismo es un comportamiento que se caracteriza por la incondicionalidad y tiende a establecer vínculos de entrega unilateral. El altruismo no es sinónimo de solidaridad. Hasta casi podríamos decir que es lo opuesto ya que la solidaridad exige reciprocidad, es decir, un ida y vuelta que está excluido en el altruismo*¹²⁴. Y no es la única que piensa así.

123 MESTRE, Domingo. “Luces y sombras en la trastienda del activismo. Conversación con Xelo Bosch, ex componente de La fiambarrera”. En: Mono, nº 8, A. C. Mono, Valencia, 2007. Pág. 74.

124 CORIA; Clara. *La creación femenina en las redes del poder patriarcal. Dos maniobras claves: sexual el dinero y feminizar el altruismo*. [última consulta: 20/01/2009] <<http://www.claracoria.com/?sec=descargas.php>>

Desde el punto de vista de la sociología, Luc Boltansky y Eve Chiapello han analizado en profundidad la crisis de la crítica en la nueva sociedad posindustrial, destacando la anomia existente entre la crítica social y lo que ellos denominan, un tanto despectivamente, la crítica artista. Igualmente se han interesado por las consecuencias, a largo plazo, de la creatividad desbordada durante Mayo del 68. Un legado poético/revolucionario que, a pesar de su rápida captura por el aparato capitalista, ha sido mayor de lo que parecía a primera vista, como lo demuestra la progresiva incorporación al sistema productivo de algunas de las más utópicas reivindicaciones de la época: teletrabajo desde el propio domicilio o flexibilidad de horarios, recursos de la inteligencia emocional aplicados a la gestión del conocimiento, potenciación corporativa de los valores relacionales, etc. A partir de estas premisas (cuyo modelo laboral sería muy parecido al que actualmente rige en las empresas más emprendedoras, como Google), Boltansky y Chiapello han optado por estudiar las posibilidades de autorrealización, personal y colectiva, que podría encerrar una experiencia de vida concebida como incansable sucesión de proyectos plenamente autoconscientes de que, más pronto o más tarde, van a ser asimilados por el sistema. Proyectos que lo mismo pueden consistir en el montaje de una obra de teatro que en el desmontaje de una fábrica —o, por qué no, en el sabotaje de un pleno institucional—. Siguiéndolos cabe pensar que los acalorados ímpetus revolucionarios y los viejos criterios moralistas, al igual que el altruismo y el egoísmo o Dios y el diablo, es posible que no tengan cabida en la construcción de las nuevas ciudades por proyectos. Un futuro inmediato en el que la participación y la solidaridad, o la flexibilidad y la ambivalencia, parecen recursos mucho más útiles para encarar situaciones cambiantes, cuyo desarrollo siempre es incierto. De hecho, ya en la conclusión del capítulo que cerraba la primera edición de *El gen egoísta* (1976), el propio Dawkins apuntaba, matizando con un contrapunto de esperanza su firme defensa del darwinismo, *Aun si nos ponemos pesimistas y asumimos que el hombre es fundamentalmente egoísta, nuestra previsión consciente —nuestra capacidad de simular el futuro en nuestra imaginación— nos podría salvar de los peores excesos egoístas de los ciegos replicadores. Contamos, al menos, con el equipo mental para fomentar nuestros intereses egoístas considerados a largo plazo, en vez de favorecer solamente nuestros intereses egoístas inmediatos*¹²⁵.

125 DAWKINS, Richard. Op. cit. Pág. 226.

Dado que no hay mucho donde elegir, de lo que hoy cabría hablar, más que de sospechosas reivindicaciones de un desfasado *buenismo*, es de la grandeza de quien se mueve con valentía y soltura entre los inestables nodos de la sociedad red, saltando de un proyecto a otro y compartiendo la información que fluye a través de estas experiencias con aliados y colaboradores que carecen de sus competencias, habilidad o valentía. Y sacar a la luz la miseria de quienes se apropian de la información e intentan medrar sin compartir, convirtiendo las nuevas redes sociales en pegajosas telarañas que ralentizan los flujos que por ellas circulan. O destacar la insignificancia —sin que ello signifique despreciarlos— de quienes dependen de los demás, sin que nadie dependa de ellos; de quienes demandan sacrificios sin ofrecer contrapartida. Porque estos son los que serán excluidos e ignorados, por inadaptados, en las futuras ciudades por proyectos; probablemente el destino más creativo y menos inhóspito que, en estos momentos, se puede imaginar. No es mucho, pero menos es nada.

I.28 Ricard Silvestre

Arte: sociedad y sujeto

Las experiencias de pensamiento que realizamos en el gran laboratorio de lo imaginario son también exploraciones hechas en el reino del bien y del mal.

Paul Ricoeur¹²⁶

Observando el panorama de nuestro vivir en sociedad, en un día de esos en que uno se siente mero paseante cuando se está dejando transcurrir el tiempo, no es extraño recelar de la autonomía de las acciones, pensamientos y sentimientos que hemos tenido que afrontar. La actitud suele constatar, además de cierto estado meditabundo poco recomendable si se repite con excesiva frecuencia, y una conciencia moral algo saneada, que nos hemos visto circundados por un poder coercitivo difícilmente identificable.

Este poder, que no se deja señalar directamente, que procede con sigilo y del que no podemos sustraernos por más que abogemos en favor de un individualismo radical, sería algo similar a una gran carpa circense bajo la cual estaríamos a cubierto siguiendo el espectáculo, absortos

126 RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, Madrid, 1996. Pág.167.

por la precisión de los trapeceistas, apenados mientras los elefantes van dando repetidas vueltas a la pista, los caniches saltan con elegancia en el vacío o los faquires iluminan el escenario escupiendo fuego por sus bocas con la misma facilidad que andan sobre una manta de clavos. Una carpa que únicamente percibimos si alzamos la mirada, reflexivamente, en el caso de que la representación de los saltimbanquis deje bastante que desear. Entonces, y sólo entonces, tenemos presente el protagonismo de esa gran lona protectora que si bien proporciona la comodidad suficiente para disfrutar de la comedia, simultáneamente también impone una condiciones de recepción. El receptáculo que delimita la carpa, el territorio que cubre, está sometido a ese poder imperativo al que nos referimos y que reside en la evidencia de experimentarse como un hecho social. La carpa, en realidad la cobertura del grupo, permite reunir las creencias e impulsos de éste haciéndolas planear sobre las cabezas de los individuos aislados.

Por todo ello, el paseante se aproxima, en ocasiones, a la puesta en práctica de un autocuestionamiento, una situación que ni relega la concordancia con determinados valores individuales o colectivos, ni tampoco descarta su descrédito. Decisiones, ambas, a las que suele preceder un profundo interés por la realidad, y en donde el inconformismo actúa como generador de ideas, al tiempo que se asienta la propia identidad del que camina.

Pausadamente unas veces, o con la celeridad que marcaban sus mecenas, el arte siempre ha importunado la rigidez y firmeza de lo social convirtiéndolo en referencia y objeto de representación. Caminando en diversas direcciones, evaluando lo que había frente a sí, el artista del siglo XX ha tendido a ser lo otro, lo otro de esto que yo estoy viendo, lo otro de aquello que tengo ante mis ojos. Sin embargo, en la actualidad, tal vez la vivencia de lo otro aparece veladamente, se expone a través de incontables mediaciones e intereses que le confieren un estatus de irrealidad, irrealidad no como lugar de la fantasía, sino como resultado de alteraciones potenciadas sin consensos ni contextos democráticamente compartidos. Visto así, el arte argumentará aquí la notoriedad de una sospecha, la lucha por comunicar algunas certezas, apelará a los social más allá del inconformismo con la norma: intentará desvelar la realidad del conflicto, divulgar la inminencia de un cambio necesario, llamar la

atención sobre una injusticia enquistada, y lo hará así no tanto permaneciendo fiel al espíritu trasgresor de las vanguardias, cuanto al propósito crítico que las guiaba.

Lejos de una revolución amparada en una serie de principios estéticos inviolables, el arte se coloca, distanciándose, para objetivar su mirada, en el interior de la realidad que hace chirriar sus engranajes, una realidad social incorpórea al atravesar el control de los medios de comunicación de masas, debilitada tras ser obstaculizada por los filtros del poder económico, desustanciada al aguarse con el marchamo de lo políticamente correcto, y compleja por la diversidad del presente global.

Con todo, el arte se nutre de esa realidad sin sufrir los envites de ese poder coercitivo en el instante en que lo social, espacio de ese poder, se tematiza y adscribe al *modus operandi* creativo estableciéndose nuevas prácticas significantes dentro de una búsqueda constante a la hora de ampliar las líneas comunicativas con el espectador. Ciertamente un bucle que va desde la realidad desbastada de lo social a la realidad cuestionada por el arte, y retorna al cuerpo de la colectividad reintegrando sus propias diferencias, carencias, estancamientos o exclusiones a partir de la multiplicidad de recursos técnicos que éste pone a su alcance. Sin heroísmos, el arte que toma el pulso a lo social lo hace tanto a partir de sus genéricas particularidades conceptuales, como también por lo que respecta a sus recursos formales. Se alía cada vez más con la idea de ser un medio de transformación de la sociedad construyendo un lenguaje específico, revitalizando además al sujeto creador, que se expresa mediante la producción a que dicho medio tiende naturalmente. Dicho de otro modo, ¿estará el arte convirtiéndose en herramienta de análisis sociológico haciendo que sus poéticas se adecuen a ciertos métodos de cuyo seguimiento se derivaría un enfoque fiel, acertado, de las problemáticas que el mundo global ha originado? Y, de ser así, ¿sería contradictorio descubrir la presencia de un artista cuya intuición creativa logre construir un yo que trascienda la simple observación de su entorno y tenga consciencia de sí mismo uniendo objeto y sujeto, sociedad y sujeto?

Si nos ocupamos de la primera de las cuestiones, es evidente que las propuestas artísticas seleccionadas en *Última* parecen estar respondiendo afirmativamente a ese planteamiento, nos parece que recogiendo en paralelo los postulados teóricos que encauzaron el nacimiento de la so-

ciología como disciplina. En concreto, relegando ahora el protagonismo de A. Comte, tales propuestas orientarían sus intereses en el seguimiento del discurso de Emile Durkheim cuando el autor pone en juego, por un lado, la exterioridad del hecho social, y por otro, su carácter coercitivo, abiertamente considerado en la tensión entre el todos y el uno, entre el conjunto y la parte¹²⁷.

Pensemos sino, por un instante, en los objetos que han servido a M. Jacarilla como detonante narrativo en la elaboración de su obra. Objetos físicos que están ya dados a nuestra consideración, preexisten al margen de nosotros mismos porque otro cualquiera los encontraría incorporándoles, tal vez, un nuevo relato de ficción a su propia historia individual. Objetos que en su especial papel para crear un sentido están ahí afuera subrayando aquello que los ha hecho llegar hasta allí, intensificando un decir de lo exterior a lo interior, recuperando la memoria, una emoción o el placer de no tener el despertador cerca de pesar de observar una mesita de noche.

Asimismo, aquella exterioridad de lo social, se puede reconocer también en las propuestas artísticas de M. Moncunill –en aquella relación objeto-relato-, en G. Alfaro con su “Celebración”, y en J. Izquierdo en la plasmación del simulacro como incontestable ejemplo para ratificar la desaparición de un modo de vida: tal es la función principal de la dicotomía rural/artificial, evidenciando la autenticidad de un paisaje veraz frente a un progreso de apariencia humana, máscara del mundo feliz.

Admitiendo el sentido de estas “evaluaciones” creativas, la exterioridad determinada en ellas se acoplaría a un pensar la cosa como objeto cultural cuya continuidad se verifica en la propia existencia de la obra de arte, lugar en donde se barajan las cartas de lo social con el fin de ganar la partida o, al menos, demostrar cuál sería la mejor jugada posible denunciando al que reparte por tener un as en la manga.

Y si lo externo adquiere carta de naturaleza bajo el punto de vista de los artistas anteriores, el empujón de lo coercitivo se deja sentir con ma-

127 Establecemos el paralelismo desde: DURKHEIM, Emile. *Las reglas del método sociológico*. Alianza, Madrid, 1988.

yor rotundidad y violencia en los cimientos conceptuales de sus proyectos. La anterioridad de lo exterior para el artista –concebido, analizado metodológicamente por la perspectiva sociológica de su quehacer– se establece como un legado. La herencia de la cultura es aquello que la sociedad nos da, pero también la norma que nos impone modelándonos como individuos. De alguna manera, da igual que el peso de la norma se imponga al sentarse uno a la mesa, sobre la que se reparten las copas de una cristalería de Bohemia flanqueada con candelabros de plata y mantelería de algodón con y encaje, o que se muestre en las “interferencias” documentadas por M. García en tanto que experiencias de mujeres y hombres desterritorializados, o establezca su vigor al margen de si estos hombres y mujeres deambulan por ciudades hablando sin que los entendamos, se escondan tras una hilera de coches mal aparcados o se protejan detrás de la parada de un mercadillo, como una trinchera sin nacionalidad ni frontera que defender, en la ficción de F. Lucas.

Coerción por convención o violencia como pacto tácito, la norma que va germinando en el sustrato de lo social puede también imponer el silencio, acallar el pensamiento en público o en privado de ciertos sectores de la población. Por ello, hablar de atrevimiento sobre la libertad del decir para la mujer es, y sigue siendo, una cuestión de permanente actualidad allí donde la igualdad planteada entre los géneros es el objetivo, dejando paso a la absoluta libertad de la palabra sin tener que autocensurarse hasta callar por la norma. R. Serna, hace visible tales reflexiones en un acto compartido en donde las participantes se saben protagonistas de las consecuencias de una coerción social en vías de superación.

Las evidencias alrededor de un escudriñar sociológico desde el arte son lo suficientemente claras y concisas como para que no sea necesario deliberar sobre la existencia o no de una conciencia colectiva que residiría, según Durkheim, en nuestro interior más pulsional. Además, como se ha podido ver, el artista, como individuo, está metido en harina. Eso sí, mientras hornea la lucha interna de sus propias dudas, deseos, expectativas, y aprovechando el calor que se desprende del proceso culinario, va preparando la estrategia de su propia construcción, superando el primer envite de reflejar su entorno cobrando así conciencia de sí mismo, en la implicación y compromiso con lo externo que ya es él mismo. En ese sentido, estaríamos dando respuesta a la segunda de las cuestiones

planteadas anteriormente respecto de la no contradicción en cuanto al existir de la intuición creativa en el artista, que aún vinculada al análisis sociológico, no se apaga en su desarrollo, sino que éste la impulsa – como proceso que observa al objeto- hacia una intuición que recupera al sujeto-artista, sólo aparentemente difuminado en modos de hacer que se nutren de “materiales” sociales.

Conviene resaltar, por tanto, que el artista prefigura sus acciones, realiza sus proyectos y construye sus obras teniendo a la vista los hechos sociales que son, en el ejercicio de su voluntad libre, deliberadamente trabajados en este arte actual de compromiso y participación, de sensibilización ciudadana, especialmente dispuesto a la divulgación desde un quehacer específico con fuertes componentes morales, reivindicados, en parte, por mor de su tan necesaria eficacia, a través de soportes multimedia, decisivos también para el movimiento de concienciación del conjunto de la sociedad, pero tratados, en el arte expuesto en Ultima, sin abusar de su inmediatez, reajustándolos a lo creativo, obviando lo explícito y, consiguientemente, el riesgo de parálisis que generalmente acarrea lo evidente en forma de contumaz arenga o crónica proselitista.

De acuerdo con este modo de considerar las cosas, el sujeto-artista estaría construyendo una especie de Historia de la conciencia recreándose a sí mismo tal vez para paliar su angustia, recuperando lo imaginario mediante un nuevo sueño romántico que puede susurrar proyectando diapositivas, bordando un tapiz, fotografiando una maleta, o retratando el pensamiento en un rostro hindú. La lección, con todo, debería estar forjándose en un arte sin ideología cuya existencia poética fuera más que suficiente.

Desde la intuición estética nos decantamos, tras los pasos de Schelling, hacia el descubrimiento de la identidad entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo ideal. Sin embargo, mientras las problemáticas de nuestras sociedades salga a nuestro encuentro y sus desigualdades sigan amortizándose, ello constituirá suficiente estímulo como para mostrar la escisión entre lo real y lo ideal. Por más que deseáramos ver superadas aquellas circunstancias, siempre habrá ocho jóvenes artistas que nos llevarán a pensar que todos formamos parte del mayor espectáculo del mundo.

I.29 SANTIAGO ERASO

Arte público

Algunas intromisiones encontradas. De lo público, la higiene y el arte

Durante años, muchos referentes culturales de nuestra memoria colectiva se han formado sobre los principios y las formas de las Bellas Artes tradicionales, que han funcionado como polos de referencia de los ciudadanos y estos, a su vez, han encontrado en ellos información y recursos simbólicos.

Hoy, el arte está perdiendo el monopolio de la belleza en manos de una cultura visual dominada por los principios de la inmaterialidad, la publicidad y la mercantilización de los resultados estéticos. También hoy, es evidente la conexión cada vez más directa entre visualidad, espacio público y democracia. Esta alianza de intereses se manifiesta a través de múltiples mecanismos de representación públicos y privados: publicidad, diseño, televisión, internet. Gracias a los aeropuertos, nuevas estaciones de transportes, los grandes centros comerciales, los multicines, los parques temáticos, los museos-parque, las ciudades están empezando a convertirse en genéricas y, por ello, empiezan a ser intercambiables. La dimensión de la singularidad está amenazada por la homogeneización del conjunto.

Hoy, todos aquellos que creemos en la capacidad de los seres humanos para mejorar las ciudades y sus formas, nos vemos obligados, casi

condenados, a plantearnos la dificultad que tenemos para encontrar salidas a la homogeneización planetaria de los referentes simbólicos y a la trivialización del arte y la cultura. Nos sentimos interpelados para pensar la complejidad, frente a la simplificación de los discursos. Esta actitud puede otorgar al arte un lugar en los nuevos paisajes poblados por sospechosas figuras que nos recuerdan, inexorablemente, las unas a las otras. Poco a poco, y cada vez más, nos parecemos unos a los otros, reduciendo nuestra identidad a un territorio de consenso y autocomplacencia que siempre está vestida por un extraño y común uniforme. Jean Marie Schaffer dice que la dimensión estética de nuestras experiencias corresponde más a aspectos de nuestra conducta que a características externas de las obras de arte. Como ejemplo señala que determinadas formas de publicidad producen efectos de orden estético más potentes que los provocados por obras de arte reconocidas como clásicas por el canon de la cultura occidental. El espacio público democrático está siendo sustituido por el espacio publicitario. El arte ha sufrido la pérdida del monopolio de la belleza a manos del cine, la publicidad, la moda y los efectos audiovisuales de la cultura electrónica. Hoy en día, el arte se despliega independientemente de las jerarquías impuestas por las Bellas Artes, y ahí es donde estriba la dificultad del momento que estamos atravesando. La continua recepción simultánea de imágenes constituye un flujo permanente de estímulos formales que nos impiden discernir los límites reales de lo “artístico”.

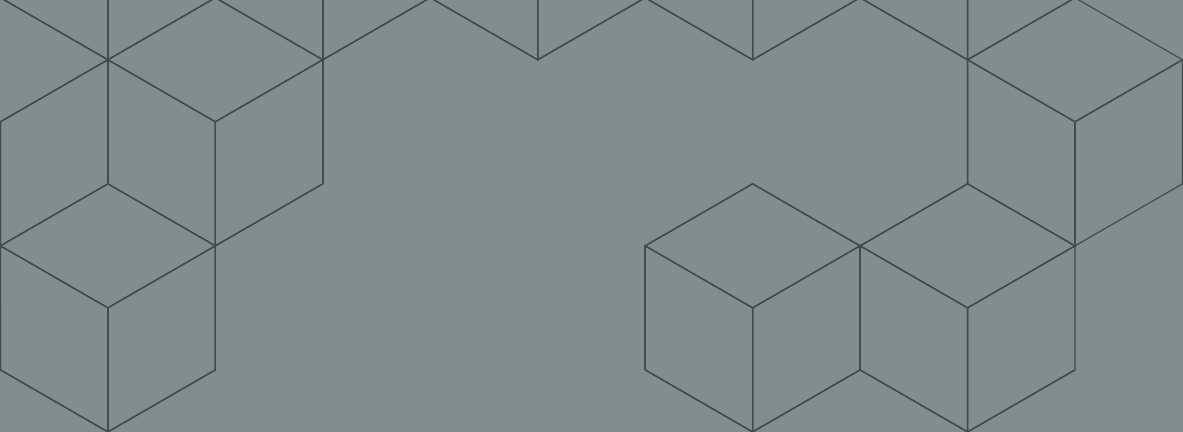
Los principios de la sociedad de la información y del conocimiento, que se estructura en torno al dominio de las tecnologías avanzadas, la producción de bienes intangibles, el desarrollo de la cultura inmaterial y su internacionalización, están afectando a la circulación del sentido, la información y, por consiguiente, a todos los procesos de construcción simbólica y de la organización cultural de la experiencia, que necesariamente debemos administrar desde un sentido desarrollado y revisado de la cultura pública. La importancia de los objetos y, por extensión, la de los monumentos y las obras de arte públicas, están dejando paso a un proceso de producción intelectual, pasional, del sentido y del deseo, contruidos sobre nuevos principios de inmaterialidad cuya circulación está regulada, en un porcentaje muy alto, por las industrias culturales, fundidas con las del ocio y la comunicación. Y, como consecuencia,

el tiempo libre, el ocio, el consumo y la producción cultural se están mercantilizando y privatizando de manera inexorable.

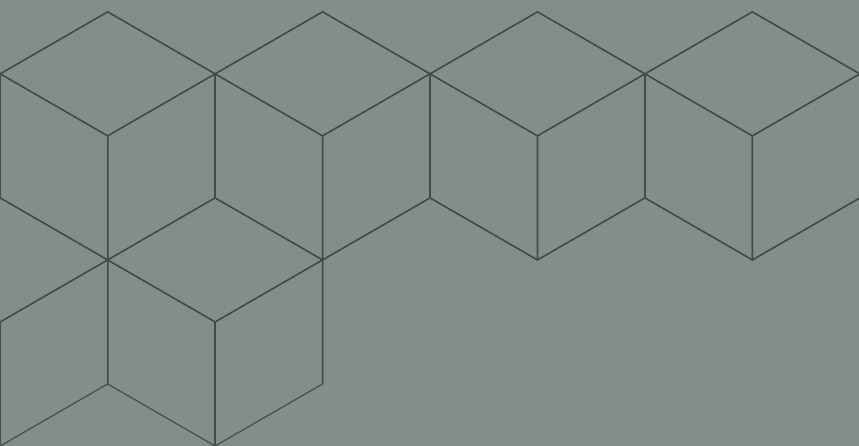
De alguna manera, el arte está perdiendo su capacidad de ejercer como referente dominante en la determinación estética de la ciudad y, en consecuencia, el objeto artístico también ha perdido su posición preeminente en la configuración del espacio público. Definitivamente, la ciudad está siendo invadida por el dominio de la experiencia de la imagen y la nueva visualidad que están produciendo un amplísimo repertorio de efectos estéticos y se está convirtiendo en el discurso dominando de la construcción de las formas. Los últimos años, muchos artistas que han trabajado en espacios públicos han planteado una revisión de los postulados sobre los que se ha venido asentando el arte público. A la luz de las contradicciones que genera la ciudad hiperestetizada han propuesto una moratoria para el arte público, que permita disponer de nuevas herramientas formales y conceptuales para poder pensar los elementos de una estética urbana del futuro.

En ausencia de respuestas certeras a problemas complejos, estos artistas proponen un diálogo más transdisciplinar e intelectualmente más comprometido entre los agentes y factores que construyen la ciudad para determinar las medidas necesarias que contribuyan a una normalización del uso de los espacios públicos. De alguna manera, cuestionan la validez del esteticismo y estilismo derivados de las obras construidas bajo la, cada vez, más dudosa autoridad del genio artístico y sugieren más relaciones por menos figuraciones, más interacciones por menos evocaciones. En definitiva, una obra pública más involucrada con el intercambio y la información con capacidad de desplazamiento y modificación a partir de la optimización de instrumentos, medios y tecnologías que la sociedad ha desarrollado. El arte no puede vivir de espaldas a los cambios que se están dando en el conjunto de la sociedad y a las transformaciones en las ciudades, que tienen límites cada vez más “flotantes” y que exigen nuevas herramientas para construir las y reconstruir las, así como nuevas teorías para acompañar sus cambios, anticiparlos y reorientarlos. La obra artística siempre es una manifestación derivada de los contextos socioculturales, en todo momento se piensa desde algún lugar y debemos ser conscientes de esos lugares. El arte debe ser interpretado siempre como una forma de la cultura y no como una entidad autónoma.





ANEXO II. HABLAR PARA COMPARTIR, MEDIAR PARA TRANSFORMAR



Este anexo es una recopilación de diez entrevistas y nueve conversaciones, meramente enlazadas mediante la dirección Web correspondiente, que puede conducir al lector interesado a ampliar la lectura de este documento fuera del propio documento, aplicando una lógica de hipertexto. Esas entrevistas y conversaciones, que he llevado a cabo o en las que he participado durante los últimos años han tenido como interlocutores a artistas y otros agentes culturales destacados que representan modos diferentes de relación con el espacio público, así como formas diversas de interactuar y posicionarse en el panorama social y político de la cultura contemporánea desde lo público y lo privado, desde lo individual y lo colectivo.

II.1 Pepa López Poquet

Revoluciones de terciopelo

<http://www.makma.net/pepa-l-poquet-revoluciones-de-terciopelo/>

II.2 Llorenç Barber

Ahora la calle es nuestra

<http://www.makma.net/llorenc-barber-ahora-la-calle-es-nuestra/>

II.3 Nacho Valle

Que abran los ojos

<http://www.makma.net/nacho-valle-que-abran-los-ojos/>

II.4 Mira Bernabeu / Miriam Lozano

Hay que hacer la resistencia

<http://www.makma.net/espavisor-hay-que-hacer-la-resistencia/>

II.5 Ester Alba

Las universidades privadas, ¿en qué ranking están?

<http://www.makma.net/las-universidades-privadas-en-que-ranking-estan/>

II.6 Ester Alba

Para dirigir un museo es necesario concurso público

<http://www.makma.net/para-dirigir-un-museo-es-necesario-concurso-publico/>

II.7 Bartomeu Mari

¿Qué es hoy un museo público?

<http://www.makma.net/bartomeu-mari-que-es-hoy-un-museo-publico/>

II.8 Antoni Abad

Hay que acercarse al ciudadano

<http://www.makma.net/antoni-abad-hay-que-acercarse-al-ciudadano/>

II.9 Eva Caro

No hay un debate público en condiciones

<http://www.makma.net/no-hay-un-debate-publico-en-condiciones/>

II.10 Javier Palacios

Pintar el mundo mientras se hunde

<http://www.makma.net/pintar-el-mundo-mientras-se-hunde/>

II.11 Lo de Valencia no es enfermedad, es pandemia

<http://www.makma.net/lo-de-valencia-no-es-enfermedad-es-pandemia/>

II.12 Queremos una ciudad viva, que ofrezca otras miradas

<http://www.makma.net/queremos-una-ciudad-viva-que-ofrezca-otras-miradas/>

II.13 La política valenciana nos ha hecho mucho daño

<http://www.makma.net/la-politica-valenciana-nos-ha-hecho-mucho-dano/>

II.14 No haríamos un festival sin pagar a los artistas

<http://www.makma.net/no-hariamos-un-festival-sin-pagar-a-los-artistas/>

II.15 Tendremos carencias, pero la vocación es innegable

<http://www.makma.net/tendremos-carencias-pero-la-vocacion-es-innegable/>

II.16 Los artistas en ARCO pintamos poco

<http://www.makma.net/los-artistas-en-arco-pintamos-poco/>

II.17 Es mentira que la cultura viva de subvenciones

<http://www.makma.net/es-mentira-que-la-cultura-viva-de-subvenciones/>

II.18 El arte se ha disuelto en la sociedad

<http://www.makma.net/el-arte-se-ha-disuelto-en-la-sociedad/>

II.19 La guerra del Cabanyal está ganada

<http://www.makma.net/la-guerra-del-cabanyal-esta-ganada/>

