



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Programa de doctorado en Artes Visuales e Intermedia
Departamento de Escultura

OK

**GRAMÁTICAS DE LA HETEROGRAFÍA:
Trazado de propuestas propias e impropias
alrededor de la escritura y la gráfica
heteróclitas.**

Tesis doctoral presentada por:
José Juan Martínez Ballester
Dirigida por:
Dr. Miguel Molina Alarcón



Valencia, diciembre de 2015

Para tejar esto hay
un truco: Insertar \rightarrow jome \rightarrow
madres blancas.

NOTA ACLARATORIA

La presente edición de esta tesis lleva incorporada la reproducción digital de las anotaciones manuscritas de las componentes del tribunal:

- Marina Pastor Aguilar
- M^a Teresa Marín García
- Rocío Garriga Inarejos

Deseo agradecerles expresamente el haberse prestado a ello y el haberme prestado amablemente sus ejemplares.

A Manuel Maciá,
heterógrafo irremplazable,
In memoriam.

Agradecimientos:

Deseo agradecer, en primer lugar a Marina, Mar y Martín, a quienes esta tesis ha robado un tiempo que era suyo y con la que lo hemos tenido que compartir.

A mi querido Miguel Molina, mi director, por creer y confiar en mí más de lo que yo quizás merezca, y desde luego yo mismo confío.

Igualmente a mis padres y hermanos: José Vicente, María, Mara, Mercedes, Vicente y Teresa, a quienes llevo inscritos en cada parte de mí.

A todos y todas los que han colaborado en los trabajos aquí reseñados, que ninguno se hizo solo, y que paso a tratar de recordar: Raúl, Paco, Álvaro, Rocío, Miguel Ángel, Domingo, Laia, Sara, Bruno, David, Paula, Aurelio, Julien, Diego, Boke, Tessa, Francesc, Isabel, Luna, Ciro, Javier, Carmen, Vicente, Carlos, Maribel, Emilio, Tino, Luis, Irene, Pepa, Alfonso, Anita, Leo, Nuri, Laura, Elena, Claudia, Marina, Dani, Iker, Ximo, y muchos otros anónimos u olvidados.

A Fran Rojas, la dirección y demás trabajadores de la biblioteca del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, en donde esta tesis pudo finalizarse con vistas a los veraneantes y la costa africana.

Y a la huella que Robinson encontró en la arena.

RESUMEN (CASTELLANO)

GRAMÁTICAS DE LA HETEROGRAFÍA.

Trazado de propuestas propias e impropias alrededor de la escritura y la gráfica heteróclitas.

Esta tesis versa alrededor del concepto de heterografía, un neologismo con el que englobamos todo tipo de grafías efímeras, tanto escritas como dibujadas, que a lo largo de la historia han tenido lugar, pero que debido a su carácter temporal y a la irrelevancia de sus autores no han acaparado suficiente presencia en la historiografía artística. Se trata principalmente de grafías (escritos y dibujos) realizadas por medios precarios, accesibles y sencillos, como son principalmente la huella, los rastros, la epigrafía, la tiza y el carbón, etc., en contraposición a las técnicas artísticas profesionalizadas y a los altos presupuestos institucionales de sus manifestaciones monumentales.

Nuestra hipótesis es que el establecimiento de una sociedad jerarquizada y vertical (orto-) relegó todas estas manifestaciones populares (hetero-) al ostracismo histórico. Nuestros objetivos son poner en valor estas manifestaciones artísticas, destacar en qué momentos y modo han tenido lugar y cuál ha sido su importancia e influencia artística y social, reivindicar sus actuales vigencia y auge, así como poner de manifiesto tanto el valor antropológico de tales manifestaciones artísticas, como el potencial artístico de estos trabajos que a menudo se clasifican como etnográficos o sociales. También nos marcamos como objetivos el destacar la confluencia entre escritura y grafía, lingüística y plástica, y el estructurar una serie de posibles gramáticas heterográficas.

→ La metodología utilizada la podemos vertebrar en tres ejes fundamentales. En primer lugar una historiografía artística, centrada principalmente en el arte contemporáneo y los posibles usos de la heterografía por los artistas. En segundo lugar un estudio

? ¿correcto!

→ Atención!
no debe
ser que!

interdisciplinar de todas las fundamentaciones de la heterografía en terrenos extra-artísticos, como son principalmente la antropología o la lingüística, pero también la caligrafía y la tipografía, la sociología y la semiótica, mitología, artesanía, etc. En tercer lugar, esta puesta en valor ha ido siempre acompañada de una puesta en práctica de trabajos que mediante la colaboración y participación reflejarán los principales aspectos de este estudio.

Como resultados obtenidos, precisamente son estos trabajos prácticos los principales logros de esta tesis, pues podemos considerar que han sido potenciados por las investigaciones realizadas, y en ellas fundamentan su génesis. Las posibles gramáticas que hemos establecido suponen una clasificación aplicable no solo a nuestras propuestas, sino que ejemplifican todo un lenguaje absolutamente vigente que retoma unos usos del arte desterrados desde la prehistoria. La heterografía supone toda una reivindicación de las posibilidades de que el arte sea participativo y vivo.

Palabras clave: Heterografía, gramática, escritura, dibujo, tiza, carbón, grafito.

RESUM (VALENCIÀ)

GRAMÀTIQUES DE LA HETEROGRAFIA.

Traçat de propostes pròpies i impròpies al voltant de l'escriptura i la gràfica heteròclites.

Aquesta tesi versa al voltant del concepte de heterografia, un neologisme amb el qual englobem tot tipus de grafies efímeres, tant escrites com dibuixades, que al llarg de la història han tingut lloc, però que a causa del seu caràcter temporal i a la irrellevància dels seus autors no han acaparat suficient presència en la historiografia artística. Es tracta principalment de grafies (escrites i dibuixos) realitzades per mitjans precaris, accessibles i senzills, com són principalment la petjada, els rastres, l'epigrafia, el guix i el carbó, etc., en contraposició a les tècniques artístiques professionalitzades i als alts pressupostos institucionals de les seues manifestacions monumentals.

La nostra hipòtesi és que l'establiment d'una societat jerarquizada i vertical (orto-) va relegar totes aquestes manifestacions populars (hetero-) a l'ostracisme històric. Els nostres objectius són fer valdre aquestes manifestacions artístiques, destacar en quins moments i manera han tingut lloc i quin ha sigut la seua importància i influència artística i social, reivindicar les seues actuals vigència i auge, així com posar de manifest tant el valor antropològic de tals manifestacions artístiques, com el potencial artístic d'aquests treballs que sovint es classifiquen com a etnogràfics o socials. També ens marquem com a objectius destacar la confluència entre escriptura i grafia, lingüística i plàstica, i estructurar una sèrie de possibles gramàtiques heterogràfiques.

La metodologia utilitzada la podem vertebrar en tres eixos fonamentals. En primer lloc una historiografia artística, centrada principalment en l'art contemporani i els possibles usos de la heterografia pels artistes. En segon lloc un estudi interdisciplinari de

totes les fonamentacions de la heterografia en terrenys extra-artístics, com són principalment l'antropologia o la lingüística, però també la cal·ligrafia i la tipografia, la sociologia i la semiòtica, mitologia, artesanía, etc. En tercer lloc, aquesta posada en valor ha anat sempre acompanyada d'una posada en pràctica de treballs que mitjançant la col·laboració i participació reflectiran els principals aspectes d'aquest estudi.

Com a resultats obtinguts, precisament són aquests treballs pràctics els principals assoliments d'aquesta tesi, doncs podem considerar que han sigut potenciats per les recerques realitzades, i en elles fonamenten la seua gènesi. Les possibles gramàtiques que hem establert suposen una classificació aplicable no solament a les nostres propostes, sinó que exemplifiquen tot un llenguatge absolutament vigent que reprén uns usos de l'art bandejats des de la prehistòria. La heterografia suposa tota una reivindicació de les possibilitats que l'art siga participatiu i viu.

Paraules clau: Heterografia, gramàtica, escriptura, dibuix, guix, carbó, grafit.

SUMMARY (ENGLISH)

Grammars of heterography.

Plotting proper and improper proposals about writing and disparate graph.

This thesis focuses on the concept of heterography, a neologism with which we include all kinds of ephemeral spellings, both written and drawn, that throughout history have taken place, but because of their temporary nature and the irrelevance of their authors They have not captured enough presence in the artistic history. These are mainly of graphs (writings and drawings) made by precarious, accessible and simple means, such as primarily footprint, traces, epigraphy, chalk and coal, etc., as opposed to professionalized and high artistic techniques institutional budgets monumental manifestations.

Our hypothesis is that the establishment of a hierarchical society and vertical (ortho-) relegated all these demonstrations (hetero-) the historical ostracism. Our objectives are to value these art forms, noting at what times and so have taken place and what has been its importance and artistic and social influence, claiming their current validity and boom as well as to highlight both the anthropological value of such manifestations artistic, as the artistic potential of these jobs are often classified as ethnographic or social. We also mark as targets highlighting the junction between writing and spelling, linguistic and plastic, and the structure heterographics a number of possible grammars.

The methodology we used the backbone in three fundamental axes. First an artistic historiography, focused mainly on contemporary art and the possible uses of the heterography by artists. Secondly an interdisciplinary study of all the foundations of the heterography in extra-artistic fields such as anthropology or mainly linguistics, but also calligraphy and typography, sociology and semiotics, mythology, crafts,

etc. Third, this enhancement has always been accompanied by an implementation of works through collaboration and participation will reflect the main aspects of this study.

As results precisely these practical work are the main achievements of this thesis, it can be considered to have been boosted by research, and they base their genesis. Possible grammars have established represent a classification applies not only to our proposals, but absolutely exemplify all existing language that takes some uses of art banished from prehistory. The heterography is a vindication of all the possibilities that art is participatory and alive.

Keywords: heterography, grammar, writing, drawing, chalk, charcoal, graphite.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
I.- SOBRE LA HETEROGRAFÍA	23
I. 1.- Ostracones contra el ostracismo	23
I. 2.- Prehistorias de la heterografía	25
I. 2.- Del orto a lo otro	27
I. 3.- Autoría de los hechos	28
I. 4.- Heteróclita heterografía	30
I. 5.- Dibujado y escrito	32
II.- LA LÍNEA DE SOMBRA: LA PIZARRA COMO ÍNDEX	33
II. 1.- Mito y Realidad: La Sombra en el Muro	33
II. 2.- Narraciones fundacionales: El Mito de la Caverna y el Nacimiento de la Pintura.	35
II. 3.- Representaciones Paleolíticas de la Identidad	37
II. 4.- Ausencias y/o presencias: algunas aportaciones contemporáneas al contorno.	40
II. 4. 1.- Sol LeWitt: Dibujos murales	41
II. 4. 2.- De las Tizas a los trazos	44
II. 4. 3.- Del lienzo al lienzo	49
II. 4. 4.- Desaparecidos y apariciones: las siluetas como rastros de vida y de muerte	56
II. 5. 1.- + ó - (Más o menos). Elx, 1995.	59



II. 5. 2.- <i>Cavernario</i> . Mislata, 2000.	63
II. 5. 3.- Chismografía. L'espai Trobat, Benissa, 1997	67
II. 5. 4.- <i>Heteropedia</i> . "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes II", València, 1999.	75
II. 5. 5.- <i>Ecografía</i> . Vibrato, Elx, 2009	80
III.- UNA VENTANA AL MUNDO: LA PIZARRA DEL CONOCIMIENTO	83
III. 1. 1.- Del Aprendizaje: lo aprensible y lo aprehensible	89
III. 1. 2.- La Explicación del Universo	92
III. 1. 3.- Alejandro Guijarro	101
III. 1. 4.- Sombras Chinescas: Aspectos Narrativos de la Pizarra	103
III. 1. 5.- La Comprensión Cultural: Algunos aspectos fílmicos	108
III. 1. 6.- Anarquía Vs burocracia: Núria GÜELL SERRA	114
III. 1. 7.- De la pizarra a la viñeta, y de allí al muro (y vuelta otra vez)	117
III. 2. 1.- <i>Heterografía</i> . València, 2005	120
III. 2. 2.- Pissarres d'aigua. Horta Nord, 2014 y ss.	126
IV.- EL TÉ EN EL HARÉN DE ARQUÍMEDES: EL PAPEL SUBVERSIVO DE LA PIZARRA Y OTROS INCONFORMISMOS	131
IV. 1. 1.- Cuando el maestro se va	131
IV. 1. 2.- Trazo de Tiza: yo estuve aquí	133
IV. 1. 3.- IN-CORRECCIONES	139
IV. 2. 1.- Nuevos modos de palimpsesto	147

IV. 2. 2.- Basquiat and Haring	149
IV. 3.- Algunos casos lícitos e ilícitos	152
IV. 3. 1.- Alberto Greco y el manifiesto Vivo-Dito	153
IV. 3 2.- Jochen Gerz y Esther Shalev Gerz: Harburg Monument	157
IV. 3. 3.- El pecado de ser tiza: Allora y Calzadilla	158
IV. 3. 4.- Del cubo blanco al cubo negro: escrituras en el museo de la tiza	162
IV. 4.- Actas del pueblo llano: congregaciones de sagaces	165
IV. 4. 1.- La piel contra la piedra: Parados pétreos y otros 'modos de hacer'	168
IV. 4. 2.- El asalto del pedestal	169
IV. 5.- Passeig Parlant, camí dels soldats, Godella, 2015	172
V.- EL LÁPIZ DEL ARQUITECTO: LA TRANSFORMACIÓN DE LA REALIDAD	182
V. 1.-La piel y el yo	183
V. 2.- La escritura del mundo	187
V. 3.- La vida en la frontera: Un lugar en el mundo	191
V. 4.- Redibujar el mundo como proyecto	198
V.5. 1.- <i>Campo de juegos</i> . Puerto de Sagunto, 2008	202
V. 5. 2.- <i>Necrografía</i> . València, 2008	206
V.5. 3.- <i>Pizarras Amarillas</i> , Godella, 2011	211
V. 6.- Castillos en el aire, icnografías en la arena	216

V. 6. 1.- VISCABANYAL. Portes Obertes XV. Playa de la Malvarrossa/Cabanyal, València, 2013.	222
VI.- Heterografías en movimiento: breve historia del pancartismo	225
VI. 1.-Bajo otras banderas: DEEDS NOT WORDS	230
VI. 1. 1.- Algo se agita en la propaganda	231
VI. 1. 2.- Graphic Agitation	235
VI. 1. 3.- Artistas ambulantes: Beuys, Flynt, Valcárcel Medina	239
VI. 2.- Pintar en defensa propia. Enajenación de un caso particular.	249
VI. 3. 1.- Pancarte2011, València, 2011	255
VI. 3. 2.- Malentendido Rousseau. València, 2013.	263
VI. 3. 3.- InterACCIONES (pre)ELECTORALES. València, 2011.	271
VI. 3. 4.- RONDA15	274
VII.- CONCLUSIONES	285
VIII.- BIBLIOGRAFÍA	289

INTRODUCCIÓN

Si no puedo dibujarlo, es que no lo entiendo.

Albert Einstein

El sonido producido al escribir esta frase no está siendo registrado.

Boke Bazán

Cuenta una anécdota, probablemente apócrifa, que un día le preguntaron a Pablo Picasso en qué consistía el estilo. El pintor malagueño contestó: "Dibuja un círculo, y todo lo que te desvíes de la circunferencia perfecta, eso será tu estilo". Esta investigación no se ocupa en absoluto del **estilo**, sino de **ese desvío**. Y a eso es a lo que hemos dado en designar Heterografía.

A lo largo de la historia de la humanidad, de su arte y su cultura, se han venido en dar tanto a nivel individual como colectivo representaciones de su existencia, como marcas de su paso por el mundo. Intervenciones sobre la fisonomía de la naturaleza o de la ciudad, la mayoría de las que han pasado a la posteridad son proyecciones de los deseos, intenciones e intereses de los estamentos del poder. "Megalomanías varias", podríamos calificarlas, ya sea en forma de mausoleos, trazados de ciudades o avenidas, conquistas de territorios o descubrimientos de continentes, óperas o campeonatos olímpicos, todo resulta poco para la vanidad de los grandes artistas y artífices del progreso de la humanidad.

Todo ello es lo que se nos ha venido ofreciendo como enseñanza y modelo a seguir, pero en los mismos momentos y lugares, toda una ingente cantidad de miles de millones de seres han ido dejando igualmente marcas, menores y debiles, de sus también proyectos y deseos, juegos y peripecias. Y son ellas las que nos permiten identificarnos más fácilmente, pues todos las hemos realizado alguna vez. Se trata de técnicas y herramientas rudimentarias y fácilmente accesibles; así como igualmente lo son los materiales y los soportes. Tanto que vienen siendo recurrentes desde los tiempos de las cavernas

Prof. Martínez Ballester

Inicio

2 al tema .

hasta las más contemporáneas intervenciones.

La tiza y el carbón, en algunas pocas variantes (yeso, cal, greda o creta para el color blanco; carbón, grafito, negro de humo para el color negro), constituyen dos caras de la misma moneda, dos colores opuestos cuyo uso alternativo depende casi exclusivamente del color del fondo en que vayan a ser usadas. Igualmente debemos de señalar que ambas proceden de un proceso similar: el cocido del calcio (calcinación) o del carbono (combustión).

También debemos reseñar otros recursos que a lo largo de la historia han sido igualmente utilizados. El primero es obviamente la sangre, cuyo significado intrínseco le hace valedor de un carácter específico que no es nuestra intención tratar aquí, aunque en algún caso pueda traerse a colación: pensemos por ejemplo en la obra de Ana Mendieta, en la que confluyen muchos de nuestros intereses. Igualmente debemos hacer con las **heces**, cuyo uso, eso sí, está más extendido en los azulejos de los urinarios públicos que en las paredes de los museos. 

Otra técnica importante es la de la **incisión**, el dibujo en relieve que puede ser practicado sobre cualquier superficie, dura o blanda, a condición de que se utilice una herramienta de dureza superior.¹

Actualmente, los materiales modernos y su popularización, que los ha hecho accesibles al gran público para que los usen como artistas, así como la expansión y apropiación de los recursos y contextos utilizados en el arte, ha eternizado la lista de lo que podríamos incluir en una supuesta lista de técnicas heterográficas.

¹ Un caso notable es el casco antiguo de la ciudad de Salamanca, que declaramos desde ya **Ciudad Patrimonio de la Heterografía**. Las paredes de su casco histórico están realizadas con piedra arenisca de una característica que la hace muy especial: en apariencia tiene la dureza de cualquier piedra similar, pero si se moja el dedo con su propia saliva puede usted hacer en ella fácilmente incisiones que quedarán para siempre marcadas en su superficie. Ello ha convertido todo el centro de la ciudad, hasta una altura menor de dos metros, en un monumental friso realizado por los millones de visitantes y habitantes que a lo largo de los siglos han dejado constancia de su presencia y paso.

técnicas .

Así nos encontraremos tan sólo con una jerarquía de lo efímero que irá desde los **dibujos en el aire** (con humo, con luz captados por una cámara fotográfica en posición 'bulb') **o en el agua** (el dibujo de las ondas, el vaho en los espejos, el dibujo en o con el hielo...) hasta los **relieves en la piedra** realizados con las herramientas pertinentes. En medio quedarían los dibujos con una vara en la arena o en el barro, con navaja en los árboles; los lápices de labios, barras grasas y de óleo, ceras de colores, bolígrafos, rotuladores; y también aerosoles o por qué no pintura y pinceles.

A cualquiera de estas técnicas la podemos considerar válida para nuestro interés, pero por su adecuación hemos preferido para este estudio centrarnos en las de la tiza y el carbono, sin menoscabo ni exclusión del resto, al que de hecho recurriremos en determinadas, por inevitables, ocasiones.

No resulta tan importante sin embargo que se trate de una u otra técnica, como del hecho que su uso supone. En primer lugar, como ya hemos dicho, por su accesibilidad, lo que permite fácilmente la participación activa del espectador.

Consideramos que se trata en general de un viaje de ida y vuelta desde la vida hacia el arte y viceversa. Es decir que son los artistas los que se han apropiado de modos de proceder conocidos y practicados en la escuela y en la calle, desde la infancia en la mayoría de las ocasiones. Al aplicarlos como técnicas artísticas han creado vínculos con lo popular que son inmediatamente identificados por el público y que este asume como propios cuando se requiere de su participación.

El uso pues de la tiza y la pizarra, del silueteado de figuras, la escritura y el dibujo participativos la sencillez de mensajes y gráficos, así como de técnicas empleadas, son bazas fundamentales en nuestro trabajo, pero igualmente y más si cabe la atención a una memoria individual y colectiva que nos retrotrae a momentos vividos por nosotros mismos, principalmente durante nuestra infancia y adolescencia, aunque igualmente a otros no vividos por nosotros pero que forman también parte de nuestra herencia mnemónica. Percibimos

TÉCNICAS

USOS

y establecemos vínculos con aquello que conocemos, pero también compartimos perplejidades y complejidades, y aún más extrañeza o asombro.

En los primeros años de nuestra vida, en esa caverna que conocemos con el nombre de aula nos son proyectadas las sombras que nos permiten acceder al conocimiento del mundo: a través de la pizarra enfrente, un crucifijo en su cénit, de la ventana a la izquierda, los mapas y pósteres a la derecha, los libros sobre el pupitre... Pero también multitud de detalles que, desde la escuela de la vida, se cuelan en la enseñanza institucional: los grafitos en esos mismos pupitres, las notas que nos pasamos, las aberraciones en la pizarra cuando el maestro se va, los escritos al margen en los libros, etc.

Lo que se nos trata de enseñar a través de la pizarra, son los instrumentos para entender lo que ocurre al otro lado de la ventana, pero la luz atraviesa igualmente la ventana, la pizarra y los mapas, elevando a apenas penumbra la profundidad_sombría de nuestro entendimiento.

Cuando Diógenes busca al hombre porta un candil en la mano, quizás un carbón en la otra para fijar su silueta al encontrarlo, como la hija del alfarero Butades de Sición, evitando así perderlo y quizás el perfil que acabe dibujando sea el suyo propio. Somos extraños en un mundo extraño, tan sólo aspiramos a re-conocernos en el otro, en el entorno, en nosotros mismos, en la imagen que nos devuelve el espejo; caminar al compás y compañía de nuestra propia sombra; y permanecer fugazmente en algunos leves trazos.

En torno a todo ello hemos estado indagando en el trabajo que a continuación ofrecemos y nuestro objetivo general ha sido precisamente arrojar algo de luz sobre esa zona sombría. Y como objetivos específicos, en primer lugar, estudiar los casos más paradigmáticos que a lo largo de la historia del arte, y también del hombre, se han dado; y no sólo por el uso o no de la tiza y el carbón, sino principalmente por el trasfondo que hace aflorar su uso: el deseo de recrearse en la propia imagen o la del otro a través de la silueta; en

Motivación
 De la vida
 De la escuela
 De la familia
 De la cultura
 De la historia
 De la filosofía
 De la literatura
 De la ciencia
 De la técnica
 De la política
 De la economía
 De la sociología
 De la psicología
 De la medicina
 De la religión
 De la moral
 De la ética
 De la estética
 De la filosofía
 De la historia
 De la literatura
 De la ciencia
 De la técnica
 De la política
 De la economía
 De la sociología
 De la psicología
 De la medicina
 De la religión
 De la moral
 De la ética
 De la estética

externos

segundo lugar la necesidad de ordenar y asimilar los conocimientos que nos ayuden a entender el mundo, principalmente en relación con nuestra formación en la infancia y la adolescencia, y los procesos narrativos y rituales que nos ayudan a formar una imagen simbólica de nuestro mundo; en tercer lugar el empeño en dejar huella en forma gráfica de nuestra existencia y paso, o de realizar una transfiguración de la misma que nos permita de algún modo 'anotarla' e incluso corregirla, reivindicando la función subversiva y heterográfica de la escritura; y finalmente, por supuesto existe un objetivo implícito en la aspiración de transformar la realidad, deconstruyendo, por un lado, la escritura que ya nos viene dada, y proyectando una nueva que sea posible, dibujando un futuro en el que podamos aportar nuestro trazo

Igualmente, otro objetivo específico, ha sido a través de nuestro trabajo personal, ya que nuestro propósito ha sido tratar de estudiar estos procesos y crear los dispositivos que los hicieran en parte al menos posibles.

Pensamos que todo este tipo de manifestaciones escritas, dibujadas, trazadas... forman parte de una historia escrita primero, y borrada después, física, simbólica e ideológicamente.

Nuestra hipótesis es que el establecimiento de una sociedad jerarquizada y vertical (orto-) relegó todas estas manifestaciones populares (hetero-) al ostracismo histórico. El interés por las manifestaciones artísticas primitivas y étnicas desde finales del siglo XIX, la posibilidad técnica de su documentación, reproducción y difusión (editorial, fotográfica, filmica y finalmente digital), la progresiva democratización tanto de la sociedad como de su acceso y uso de estos medios, suponen todos ellos, principalmente entre otros, un **empoderamiento de las formas heterográficas en el actual panorama del arte contemporáneo.** Sirva como prueba de ello la presencia activa de la mujer (heterogénea) tanto en las primeras obras de arte (pinturas de manos) como en las contemporáneas, después de haber sido relegada durante siglos a un papel pasivo por una cultura ortogonal (falocrática).

Ostracismo

hipótesis.

Tratamos con todo ello de glosar las que podrían ser gramáticas de la heterografía, en el sentido de conjunto de dispositivos y recursos de expresión que en este sentido se han desarrollado a lo largo de la historia, escogiendo algunos pocos de los ejemplos que nos han parecido más apropiados, y asimismo ofreciendo una modesta selección de otros tantos trabajos propios adecuados a cada capítulo.

Aunque nuestra finalidad no ha sido una enumeración del mayor número de obras de arte, artistas y trabajos relacionados con la heterografía, la tiza y el carbón, sí que ha formado parte de nuestra metodología el archivo y clasificación de toda esta clase de trabajos que fueran de nuestro interés, aunque no siempre ni todos vayan a aparecer directamente reflejados en estas páginas.

Han resultado tan fundamentales, en primer lugar, los textos y enfoques clásicos de Historia del Arte, principalmente **paleolítico** (Gideon, Huyghe, Ramírez) como los textos relacionados con la **antropología** (Alsina, Eliade, Frazer). Conforme avanzábamos en la Historia hacia nuestros días, el interés se ha ido desplazando hacia los textos más relacionados con el pensamiento estético (Stoiticha, Benjamin), así como el trabajo en los márgenes del arte y la participación de la sociedad (Popper, Longoni).

Igualmente hemos tomado muy en cuenta los estudios que, principalmente a través de catálogos se realizan de los artistas por los comisarios y coordinadores (Enguita, Borja-Villel) así como las reflexiones, y no sólo la obra, de los mismos (Oteiza, Tàpies, Perejaume). Por supuesto, no debemos negar la filiación de este estudio con la disciplina del dibujo y la escritura, por lo que las investigaciones de sus expertos nos han sido de estimable ayuda (Gómez Molina, Cabezas, Mediavilla). Igual deuda tiene este estudio con el estudio de la escritura e igualmente los tratados más relacionados con la semiótica (**Barthes, Foucault, Derrida**).

Dentro de nuestro estudio, nos ha parecido primordial, no centrarnos en las artes plásticas, por lo que pueden observar inclusiones desde el cine (**Makmalbaf, Truffaut**), la fotografía (Brassai,

Handwritten notes at the bottom of the page, including the name "Hija" and other illegible scribbles.

Vertical handwritten note in pink ink on the left margin: "Metodología"

Weber, Veintimilla) o la literatura (Cortázar, Galeano), o incluso el sonido (Allora&Calzadilla, Alva Noto) o hasta el tebeo o la tipografía; pero igualmente desde otros territorios, como la pedagogía (Steiner).

De hecho, esta interdisciplinaridad, se ha hecho más patente conforme avanzamos en el trabajo y vamos cubriendo objetivos, pues debemos considerar la heterografía como un fenómeno transmedia, heterogéneo, y por ello muchas de las fuentes no provienen exactamente del mundo del arte. Esto se puede ver cuando empezamos a tomar en valor la obra popular, y su papel subversivo e inconformista. Así, hemos tomado nota de muchos estudios sobre ello (Castleman, Figueroa-Saavedra, De Diego, Canales), casi siempre centrados en el graffiti, o los escritos al margen (Cía)

Pero queremos destacar que nuestro propio método de trabajo en la creación artística y heterográfica, ha sido aprovechado para investigar: tomar fotografías, archivar y clasificar recortes, imágenes o textos, pancartas, dibujos o incluso chismes (*Chismografía*, Benissa, 1997 o *Contraseña*, València, 1994), etc. Así no sólo los *inputs* han tomado relevancia, sino también los dispositivos de salida que a lo largo de los años les hemos ido proponiendo. Esto es, cómo el trabajo en colaboración con el público, y en el entorno, precisamente, público ha ido definiendo, en paralelo, al unísono, tanto los objetivos y metodologías de este estudio, como los medios y contextos de nuestras propuestas.

Resumiendo, hemos ido creando una imbricación entre nuestros intereses personales y los de este estudio, conformando un proceso de trabajo que es en sí mismo un ingente bagaje, al que no dudamos en calificar de heteroteca. Obviamente los libros han sido su fuente principal de sustento, tanto los libros de artistas o no relacionados con el tema como los de carácter más general, como los relacionados con el graffiti o el uso del dibujo desde una perspectiva contemporánea. Igualmente aquellos que relacionaban el arte con la participación, el territorio y el espacio público en general

Asimismo hemos ido 'cazando' textos y escenas de la literatura y el

Heterografía.

cine en los que se reflejaban aspectos interesantes de nuestro estudio, o que incluso directamente constituyen una transcripción al papel de lo escrito en los muros.

De igual modo, después muchos años, hemos ido acumulando y clasificando (envidia de Diógenes) recortes de prensa y revistas donde aparecían fotografías de lo escrito en las pizarras, muros y pancartas.

También hemos fotografiado cuanta pizarra o pintada nos parecía interesante, desde las de aulas de colegios o la misma universidad, a las pizarras de las puertas de los casales falleros o peñas festeras y otros muchos pequeños y aún anecdóticos casos a la espera de un trabajo que los aproveche, como es el caso de las pequeñas pizarras en que se indican los turnos de riego en la comarca de l'Horta Nord de València. Algunas de estas actividades han dado sus frutos, como por ejemplo dos envíos postales desde sendos viajes a Argentina: en uno enviamos las imágenes de las pizarras a la puerta de los establecimientos porteños, anunciando menús, ofertas, etc.; en el otro recortamos y enviamos las pancartas que a parecían publicadas en los diarios locales.

También, conocida nuestra inocua enfermedad por nuestros más allegados, hemos recibido, agradecido y aceptado gustosamente las contribuciones en forma de referencia que nos han hecho amigos, compañeros o conocidos, y por supuesto nuestro tutor, algunas de ellas impagables.

Poco a poco todo este totum revolutum ha ido adquiriendo un cierto orden, un cierto método que ha contribuido a organizar una cierta idea del trasfondo que existe detrás de toda este conjunto heterográfico. Precisamente el objetivo de esta investigación ha sido tratar de agrupar y simplificar al máximo los conceptos que subyacen al mismo. Así, hemos creado una estructura, tras un primer planteamiento inicial y general, en cinco grupos fundamentales.

En primer lugar, los orígenes mismos del dibujo, en su aspecto mítico y su perdurabilidad a lo largo de los siglos, bajo diversas máscaras, pero principal y precisamente en la técnica del silueteado y otras grafías elementales. También nos hemos centrado en la relación

Algunos
Ejemplos

IP
Estructura
Categorías

arte-vida, el los trasvases que se producen a lo largo de la historia del arte contemporáneo, y en como existe una identificación entre la fugacidad de la heterografía y la disolución del objeto mismo de arte. Se trata, de algún modo, de discernir entre luz y sombra, realidad y ficción, identidad y mundo, presencia y muerte, etc. Nos basamos fundamentalmente en el mito de la Caverna de Platón y del nacimiento de la pintura descrito por Plinio.

El segundo capítulo supone el uso del dibujo y la escritura como proceso de aprendizaje del mundo, compartiendo los conocimientos a través de la heterografía, e igualmente como forma de aprehendizaje, en la lucha que todos los procesos de grafía suponen contra el olvido. Nuestros paradigmas aquí son el aula y la pizarra, y partimos de los orígenes de la escritura. La pizarra, nos sirve de catalizador, para ayudarnos a comprender el mundo, y a relacionarnos con él. En primer lugar como objeto primordial de la educación, pero también como lugar del acto de la comunicación y aprendizaje, como pantalla, sea de pizarra, cine o póster, en la que organizamos nuestra idea del universo a base de los fragmentos sensibles y mentales de que vamos disponiendo: Lugar de creación y relación.

En tercer lugar dedicamos un apartado a la escritura heteróclta, y a todas las formas gráficas que se manifiestan como oposición al stato quo. La escritura infantil, el rayado, los grafitos y los grafitis, el borrado y el tachado, la escritura en el wc, las señalizaciones o los pasquines son algunos casos aquí tratados. Le damos así protagonismo al papel subversivo de la heterografía, en primer lugar como una reivindicación de nuestra identidad y presencia en el mundo, para después reclamar nuestro papel como agente de cambio y cuestionamiento crítico frente a la ortografía.

El cuarto capítulo o extendemos desde el propio cuerpo al dibujo sobre el territorio, en la arena, la calle o los mapas, siendo la icnografía y la cartografía nuestros principales referentes. Analizamos las posibilidades orográficas de la heterografía; es decir su uso aplicado a la modificación de nuestro entorno, no ya como un palimpsesto sobre la

ESTRUCTURA Y CONTENIDOS

realidad, ya tratado en el capítulo anterior, sino como auténtico proyecto con el que transformarla. Comenzando por la transfiguración del cuerpo y del yo, su identidad, pasando a la relación del mismo con el entorno, para finalmente aprovechar la viabilidad de la heterografía como un dispositivo modificación de la realidad y el paisaje, como un dispositivo, al fin y al cabo, de transformación social.

En el último apartado ponemos la heterografía en movimiento, reseñando una breve historia del pancartismo, o lo que es lo mismo, de las artes aplicadas a las pancartas, y poniéndolo en relación con el arte del caminar. Es decir, establecemos un discurso parejo entre lo que escribimos al trazar un camino y la grafía que portamos mientras lo recorremos.

Se trata, de algún modo, de un recorrido desde dentro hacia afuera, desde el fondo de la caverna hasta la salida a las calles, en diversas fases desde el reconocimiento y aprehensión del mundo hasta el deseo de transformación.

ESMUCENIA 7
CAMPANAS .

PAISAJE
CALLE
MUNDO .
ARRENDAR
HERS .
WELF

aquí se alude a la heterografía original
 cuando se habla de esas cosas que se
 hacen en el momento...

I.- SOBRE LA HETEROGRAFÍA

Esta tesis versa alrededor del concepto de heterografía, un neologismo con el que englobamos todo tipo de grafías efímeras, tanto escritas como dibujadas, que a lo largo de la historia han tenido lugar, pero que debido a su carácter temporal y a la irrelevancia de sus autores no han alcanzado suficiente presencia en la historiografía artística.

El descubrimiento de las pinturas paleolíticas supone el inicio de un interés por este tipo de manifestaciones que se renueva con la progresiva presencia del público y su participación como agente activo en la creación artística. Su intervención es propiciada por medios precarios, accesibles y sencillos, como son principalmente la huella, los rastros, la epigrafía, la tiza y el carbón, etc., en contraposición a las técnicas artísticas profesionalizadas y a los altos presupuestos institucionales. Su interés incluso propicia la reivindicación de estas técnicas elementales por importantes artistas plásticos y escritores que las incorporan a sus lenguajes.

aquí es la heterografía:

I. 1.- Ostracones contra el ostracismo

Primeros vestigios

LA ORTOGRAFÍA ES UNA MANDARINA

(Sorbona):

En el verano de 1880 apareció publicado en Santander *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*,³ "el pequeño librito en el que Sanz de Sautuola daba cuenta del resultado de sus trabajos en las cuevas que había investigado hasta ese momento y del hallazgo del arte rupestre de la cueva de Altamira"⁴. Los sucesivos

Primeros vestigios

² CORTÁZAR, Julio: Último round. México: Siglo XXI, 2004. Vol. I, pág. 95.

³ SANZ De SAUTUOLA, Marcelino: Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. Santander: Telesforo MARTÍNEZ, 1880. https://upload.wikimedia.org/wikisource/es/d/d8/Breves_apuntes_1880.pdf

⁴ De las HERAS MARTÍN, Carmen: "El descubrimiento de la cueva de Altamira" En LASHERAS, J.A. (Ed.): Redescubrir Altamira. Madrid: Turner, 2002. PP. 17-28

descubrimientos anteriores, contemporáneos y posteriores a este sacaron a la luz desde el interior de aquellas cuevas (Altamira, El Castillo, Lascaux, etc.) del norte de España y sur de Francia un encendido debate acerca de un tema de vital importancia: ¿eran aquellos dibujos obra de nuestros antepasados prehistóricos o de algún coetáneo? ¿Cómo era posible que aquellas pinturas y dibujos, realizados mayormente con carbón vegetal, hubieran sobrevivido más de 15000 años?

Si algo caracteriza la historia, como dice el dicho, es que la escriben los vencedores, y a los autores de estas obras los habían vencido el tiempo y el olvido: simplemente habían desaparecido. La Historia del Arte también está escrita, e inscrita, sobre las piedras de los monumentos erigidos en loor a sus héroes, pero en esas mismas piedras podemos encontrar los signos lapidarios de los canteros que las tallaron. Algunos tópicos acerca del hieratismo y rigidez del arte egipcio han sido, por ejemplo, desmontados por el encuentro de textos y dibujos de corte naturalista y temas que van del erotismo al humor en los ostracones, trozos de piedra o restos cerámica rotos que se utilizaban de forma eventual ante la carestía de papiros y otros medios de escritura.

Pero está claro que precisamente por esa eventualidad se conservan pocos registros de escritura y dibujo que no sean oficiales, bien por no haber sido promocionados por las altas instancias, bien por no haber sido custodiados por ellas. A lo largo de la Historia del Arte, han ido desapareciendo todos estos modos de expresión populares y tan solo la casualidad los ha hecho aflorar, como también, por ejemplo, el descubrimiento de las pinturas domésticas en Pompeya y Herculano y los abundantes datos acerca de la vida cotidiana que sus restos nos ofrecen.

Actualmente, y gracias principalmente a la imprenta y la fotografía, y más modernamente a los medios de captación, almacenamiento, reproducción y distribución digitales tenemos acceso, y esperamos que en el futuro pueda ser conservado, a toda esta ingente cantidad de

Primeras pinturas y
grabados y
pedunculabilidad

Gran
huella
epigrafía

Resque
vivo
relacionado
estudio

información que se crea de modo, en principio, provisional. No debemos olvidar, sin embargo, que como sostiene Manfred Osten, que "almacenar datos supone olvidarlos",⁵ y si no se le da uso a todo este material, si no se lo mantiene en movimiento, su valor será tan inane como si jamás hubieran existido. De hecho, Osten advierte de la **fragilidad de los medios digitales, que quizás acabe siendo mayor que la del carboncillo.**

Finalidad

1. 2.- Prehistorias de la heterografía

En cualquier caso, queda claro que si bien ~~modo que~~ la historia comienza con la aparición de los primeros textos escritos y consideramos todo lo anterior como prehistoria, existe una discriminación natural hacia los testimonios escritos (dibujados, pintados...) que no han sido conservados e incluso, podríamos decir, desestimados: parte de nuestro trabajo aquí consistirá, justamente, en una *estimación* de los mismos. Resulta curioso que exista un salto de 15000 en el que se produce un silencio en esta consideración de la escritura popular, por así decirlo. Si pensamos, pongamos por caso, en lo grafiado con carboncillo, tenemos que resulta la base del arte paleolítico y una importancia también en el arte contemporáneo, pero un vacío, no solo de registro, sino también de valoración en los más de 10000 años que entrambos intermedian.

Historia escrita desestimada

Existe pues toda una historia del arte, ahora sí, con minúsculas, desestimada por desinterés o por circunstancias. Una historia escrita, dibujada y pintada sobre las **paredes, los suelos, trozos de cerámica, papelorios o cartones, pasquines, pancartas, pupitres y cajones, pizarras, puertas y tablones...** y también una memoria de la humanidad subscrita entre las líneas de los libros y en sus márgenes, en las peanas de las esculturas, cubriendo los monumentos, por las paredes de los edificios. Para ser exactos: toda una ingente cantidad de historias que

funcion. Voto

no han pasado a la Historia, un diario perdido, la narración callada de **nuestra especie**...

Todo ello nos lleva a estimar como prehistoria de la heterografía prácticamente toda la Historia del Arte. Tan solo a partir del auge de los **medios de difusión masivos** es que conocemos de la existencia de testimonios heterógrafos. Es decir, no es que no existiera la heterografía, sino que su trascendencia sincrónica y su rastreo histórico resultan bastante yermos.

En realidad, quizás haya sido una suerte: imaginemos en lo ingente que resultaría la labor de cualquier estudioso o estudiosa de la historia si a los documentos ya existentes hubiera que añadir todos aquellos desaparecidos; no podemos dejar de pensar en cómo la actual sobreabundancia de información entorpece **la criba de lo importante por lo urgente** y dificulta la selección crítica de lo imprescindible. Pero este asunto no es nuevo, ni se circunscribe exclusivamente a los medios de reproducción y difusión que se inician con la imprenta y se multiplican exponencialmente con los más modernos medios audiovisuales y actualmente digitales; el entorno que tan certeramente Marshall McLuhan definió como Galaxia Guttemberg. Desde el principio de la humanidad, la historia de la cultura ha consistido en una lucha de la escritura y el arte contra el olvido, y su ausencia se ha llorado y se llorará a través de los siglos, como ocurre con la Biblioteca de Alejandría o con los Budas de Bāmiyān. La "tensión entre inscripción y pérdida, entre archivo durable y escritura efímera,"⁶ se acrecienta conforme los medios resultan más accesibles, y no solo de reproducción y difusión, sino principalmente donde se asientan las bases de la cultura, en la alfabetización y la educación generalizadas.

⁶ CHARTIER, Roger: *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.

Necesidad de un estudio exhaustivo.

Dificultad de acceder a archivos.

I. 2.- Del orto a lo otro

Se produce pues una progresiva democratización de la cultura y de los modos de escritura que, en realidad, ya podíamos encontrar en la pintura de paleolítica. En las pinturas prehistóricas de manos que se encuentran en todo el planeta no existe discriminación alguna: hay manos de adultos, tanto hombres como mujeres, y de niños y niñas; y si pensamos en que fueron realizadas por pequeñas comunidades, no da la impresión de que exista una jerarquía o segregación en su disposición. Es a partir de agrupaciones humanas mayores que se empiezan a destacar unos sobre otras, y así se privilegian unas representaciones por encima del resto.

Lo que se pierde allí no son solamente sus imágenes o sus nombres, sino también sus ideas y opiniones, sus expresiones; únicamente nos legan aquellas que han sido grabadas en medios menos perecederos, o que por azar han permanecido ocultos y, por tanto, conservados; asimismo, más recientemente, las que han sido registradas y documentadas por otros medios.

Lo mismo que de su habla enmudecida, podemos decir de sus restos desaparecidos, cuya ubicación desconocemos.

Pero de igual modo que los grandes próceres se ocuparon de pasar a la Historia erigiendo grandes mausoleos, obsesionados con elevarse en la vertical, en el orto, en forma de pirámide, columna, obelisco o cruz, a sus pies podemos encontrar también los rastros de quienes con sus manos los alzaron, a pie de calle, en el hetero-. Podemos encontrar sus inscripciones epigrafiadas en los suelos y en las paredes que ocuparon.

Conocemos, estudiamos y apreciamos la Historia de los grandes hombres y de los grandes artistas, pero queremos también reconciliar con la historia de las grandes mujeres, de los pequeños y las pequeñas artistas, de lo diverso; reconocer lo otro, como complemento indispensable del orto-.

En 1997, Diana Aisenberg (Buenos Aires, 1958), artista y educadora

Ritual de: ejemplaridad y marca de espectacularidad (hijos) N. Indudable

del arte, inició el proyecto *historias del arte*. En él se propuso reescribir un diccionario de las artes a partir de las contribuciones que cualquiera que quisiera participar pudiera aportar. A través de los años, en diversos lugares, físicos y virtuales⁷, talleres, exposiciones, publicaciones⁸, ferias y bienales, etc. se han ido recopilando estas colaboraciones mediante emails, periódicos murales, pizarras colaborativas, etc. Acaso lo más apreciable de este proyecto sea la ausencia de un resultado definitivo, se trata de un diccionario vivo, en constante revisión y proceso de construcción. Existen diversa publicaciones, quizás la más completa fuera la editada por Adriana Hidalgo en 2004,⁹ pero este *Diccionario de certezas e intuiciones*, tal y como reza en el subtítulo, sigue compilando historias para conformar este babel de creaciones con el que tratamos de desterrar el olvido.

I. 3.- Autoría de los hechos

Nadie ha escrito sobre el muro y todos lo leen

Roland Barthes

Resulta difícil no reconocer a ciertos autores, y más aún cuando ponen todo su empeño en ello, pero debemos considerar que la heterografía es una escritura fundamentalmente anónima, colectiva, incluso a veces furtiva, mientras que la ortografía señala siempre al autor, precisamente por su corrección, por la relevancia de su signatura.

En *Erased de Koonig Drawing*¹⁰, del que hablaremos más adelante, una obra fundamental en el arte del siglo XX se produce la paradoja por

⁷ <http://historiasdelartedicc.blogspot.com.es/p/cv.html>

⁸ "Comenzó a conocerse como una sección fija de la revista *ramona*". DI PAOLA, Jorge, en: AISENBERG, D.: *historias del arte*, pág. 17.

⁹ AISENBERG, D.: *ibidem*.

¹⁰ Robert Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing*. 1953. Dibujó: trazos de dibujo sobre papel con etiqueta y marco dorado. San Francisco Museum of Modern Art.

Justificativas que hacen legible y tratan de resolver el problema de la individualidad e lo colectivo.

FOUCAULT
← otros saberes
contra el discurso

El libro
Erased de Kooning
no puede ser

la confluencia de los tres artistas que participan en su elaboración: Willem De Kooning, autor del dibujo; Robert Rauschenber, autor del borrado; y Jasper Johns, autor de la etiqueta. A estos habría que añadir los constructores del marco, tan fundamental para el autor de este trabajo como el resto de elementos que lo constituyen.

Porque el autor no se niega por su desaparición, sino por la acumulación del resto de colaboradores. Cuando taki183 realiza sus primeros tags, desde el primer momento, en la portada del New York Times, su firma aparece mezclada con multitud de otras. Pese a su protagonismo en la historia del grafiti, el mérito es el de un fenómeno colectivo. Las manos en la cueva de Río pinturas, las notas de amor pegadas con chicle, en la casa de Romeo y Julieta, en Verona, los candados del puente de las Artes en París¹¹, **son historias del arte con miles de historias detrás.**

Entre 2004 y 2007 la artista polaca Aleksandra Mir (Lubin, 1967) recogió gran cantidad de estas historias (1000, para ser exactos) en *Historias de amor*, para la fundación Montenmedio, en Vejer de la Frontera, Cádiz. A partir de ellas grabó dentro de un corazón las iniciales de sus protagonistas en los pinos en los que se encuentra la fundación, en la provincia de Cádiz. Igualmente publicó un libro con todas estas narraciones, fruto de las crónicas que le enviaron, cuyas únicas condiciones fueron que "los dos protagonistas tuvieran nombre y la historia estuviera firmada."¹²

Igualmente modélica a este respecto resulta la obra de la artista taiwanesamericana Candy Chang, en la que a las historias de los participantes hemos de añadir en sucesivos trabajos sus deseos, pensamientos, propuestas, etc., como por ejemplo en *Before I Die* ("Antes de que me muera"), en donde recoge sobre una pizarra pautada la lista de cosas que quienes escriben sienten que les queda por hacer

¹¹ http://next.paris.fr/es/versi-n-en-espa-ol/el-puente-de-las-artes-se-encuentra-desbordado-de-amor/rub_8230_actu_134537_port_19284. Última fecha de consulta: 9/9/2015

¹² MIR, Aleksandra: *Love Stories*, pág. 5.

lo individual: que se mezcla en la suma de sus nombres
 época: 1
 época: 2

antes de fallecer.

I. 4.- Heteróclita heterografía

En 1492, año del descubrimiento europeo de la América, Antonio de Nebrija publicó su *Grammatica*, la que es considerada como primera Gramática de la lengua castellana, el primer intento significativo de reglamentar una lengua romance distinta del latín, aglutinando y sistematizando su ortografía diversa, justo en el momento en que se iba a comenzar a difundir y diversificar por aquel imperio en que no se ponía el sol. Los objetivos y funciones de aquella gramática serían más tarde recogidos por la Real Academia de la Española, que vela principalmente velar "por que los cambios que experimente la lengua española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico"¹³.

Esto es, mantener en la línea correcta, ortografía, los usos del lenguaje. Pero estos usos son múltiples, heteróclitos, heterógrafos, y quizás se ha descuidado su importancia. Resulta sintomático y sistémico que las adaptaciones que realiza la RAE en las sucesivas ediciones de su diccionario, incorporan nuevos vocablos a partir de que los encuentra escritos; y no en cualquier parte, sino en los textos científicos, literarios, oficiales, etc. pero siempre en ediciones publicadas en formato libro. Sin embargo, la escritura se encuentra por todas partes, y en formas que no siempre tienen que ver con el idioma, ni castellano ni cualquier otro, sino también puramente gráfico, icónico, simbólico, incluso estigmático.

Por todo ello nos proponemos elaborar no una gramática, sino una propuesta de gramáticas de la heterografía, mejor incluso: una gramatología de la expresión heteróclita, de su evolución, formas y usos, de sus significados y de sus significantes.

¹³ <http://www.rae.es/la-institucion/organizacion/estatutos>

Como se regula la lengua: ¿y el lugar para la heterografía?

Ferdinand de **Saussure** define la **gramática en un sentido** "por lo demás usual" como "un objeto complejo y sistemático que pone en juego valores coexistentes. (...) La gramática estudia la lengua como **sistema de medios de expresión**"¹⁴ ello es lo que nos proponemos hacer: estudiar esos medios poner sobre la mesa los dispositivos de los que, desde los tiempos en que habitábamos las cavernas a los que moramos en las ciudades, hemos buscado el modo de reconocernos en nosotros mismos y en el otro, compartir la perplejidad conforme descubrimos y acaso aspiramos a entender el mundo, y, por supuesto, finalmente, usar de las herramientas que el lenguaje nos proporciona para modificar la realidad que nos circunda, y **reescribir** sobre la superficie del mundo el texto con el que tratamos de **reinterpretarlo** y así transformarlo.

Pese a que el mismo **Saussure** niega la posibilidad de una "gramática histórica"¹⁵ hemos considerado que esto era posible desde el momento en que exactamente los mismos formatos se repiten a lo largo de los millares de años que separan, como bien explica Eduardo Galeano, la Cueva de las Manos cerca de Río Pinturas de la acumulación de tags en la pared de cualquier suburbano:

En las profundidades de una cueva del Río Pinturas, un cazador estampó en la piedra su mano roja de sangre.

El dejó su mano allí, en alguna tregua, entre la urgencia de matar y el pánico de morir.

ÉY algún tiempo después, otro cazador imprimió junto a esa mano su propia mano, negra de tizne.

Y luego otros cazadores fueron dejando en la piedra las huellas de sus manos empapadas en colores que venían de la sangre y de las cenizas, de la tierra, de las flores.

Trece mil años después, cerquita del Río Pinturas, en la ciudad de Perito Moreno, alguien escribe en una pared: "Yo estuve aquí".

¹⁴ De SAUSSURE, F.: *Curso de lingüística general*, pág. 223.

¹⁵ *Ibidem*.

En todos a la vez formata la cuestion de

Ejemplos: Pinturas.

1. 5.--Dibujado y escrito

Características de la heterografía

1

Observamos que este tipo de expresiones se producen en el ámbito de dos binomios fundamentales para entenderlo.

En primer lugar el de la dualidad entre dibujo y escritura, pues siempre existe una hibridación tanto de significado como de significante entre lo plástico y lo lingüístico. No hemos querido discernir en ningún momento entre ambas, y queremos advertir que cuando hablemos de escritura nos estaremos refiriendo, en la mayoría de ocasiones, no a la literatura, sino precisamente a la escritura que se realiza fuera de los libros. Tan solo en algún momento lo haremos acerca de estos, precisamente cuando se escriba o dibuje en sus márgenes, o de sus autores cuando estos se refieran a la escritura experimental, bien de los propios libros, bien de otros medios.

2

En segundo lugar la bidireccionalidad del arte a la vida y de la vida al arte, de lo profesional a lo naíf, de lo técnico a lo espontáneo. Encontraremos casos ejemplares tanto en el terreno del arte y los artistas como en el mundo de la calle y el amateurismo. De hecho resulta fundamental para nuestro estudio y nuestro trabajo, la participación de elementos externos al mundo del arte, algunos más cercanos a la artesanía, pero otros simplemente espontáneos, naturales y originales.

Finalmente destacar que pese a la modestia inherente al propio medio, directamente **ligado al cuerpo**, principalmente la mano, resulta tremendamente expansivo en sus resultados, bien sea por acumulación y yuxtaposición, bien sea por persistencia y trazabilidad; y todo ello sin menoscabo de su esencial volatilidad. La heterografía empieza en los márgenes de los libros de texto y acaba asaltando el espacio público, la oscuridad en lo más profundo de la caverna sale a la luz para dibujar su figura.

→ *ARTE ANCIANO*
EXHIBICIONES

lo performativo de dibujar!
esperanzas GUANES.

II.- LA LÍNEA DE SOMBRA: LA PIZARRA COMO ÍNDEX

II. 1.-Mito y Realidad: La Sombra en el Muro

Para el homo religiosus, la existencia real, auténtica, comienza en el momento en que recibe la comunicación de esta historia primordial y asume las consecuencias.

Mircea Eliade¹⁶

-¿Qué extraña escena describes -dijo- y qué extraños prisioneros! -Iguales que nosotros -dije-, porque en primer lugar, ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?

Platón, La República, VII¹⁷

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]. Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia; vana pretensión, es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre.

Plinio, Historia Natura XXXVI¹⁸

Dos narraciones, la real y la mítica confluyen en el inicio de los tiempos. Y es allí, proyectadas en forma de sombras, donde contemplamos los primeros monstruos que somos capaces de reconocer: nosotros mismos. La sorpresa de nuestro propio rastro precede a la extrañeza de nuestra imagen devuelta por el espejo. Es así como las primeras representaciones que se consideran "artísticas" consisten precisamente en eso: arañazos, raspaduras y huellas de nuestras manos sobre la arcilla, del mismo modo animal en que se marca el territorio para afirmar nuestra presencia. De este modo, haciéndonos visibles, presentes (esto es presenciándonos) fuera de nosotros, intervenimos

Divis heteromorfos
= huellas
de unos
mismos.

¹⁶ ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*; p. 99.

¹⁷ PLATÓN: *La República. Libro VII*; pp. 23-24.

¹⁸ PLINIO: *Textos de Historia del Arte*; p. 78.

en la imagen que tenemos de lo que somos, comenzamos a indagar en nuestra existencia.

*Arañazos en el techo de arcilla
de la cueva de Altamira:
Signos de admiración
(Siegfried Giedion, 1981).*



La cosa quizás no va más allá del “yo estuve aquí”, pero desde luego fue un buen comienzo, hace millones de años, para algo que todavía se mantiene. Esta mera reivindicación de la presencia, conlleva implícitas otras múltiples vindicaciones, como son la de potencia o “yo he hecho”, proyecto “yo haré” o “yo volveré”, comunicación, etc. Son al fin y al cabo conceptos y técnicas que se irán reproduciendo bajo distintos nombres a lo largo de la Historia del Arte, y que **retomarán** especial relevancia en el **Arte Contemporáneo: frotadura, raspado, rayado, pulverizado, estampado, estarcido, etc.** mantienen en la **actualidad plena vigencia tanto en el mundo de las** técnicas artísticas como en las populares, y por supuesto, lo cual no deja de ser aún más interesante, en el terreno de la iniciación a las artes plásticas que se practican en la escuela.

Así pues, en los albores de la prehistoria de la humanidad, y en los de nuestra misma infancia, nos encontramos ante las primeras manifestaciones en las que constatamos tanto nuestra existencia como nuestro poder, nuestras posibilidades de cambio, de modificación del entorno. Comienza aquí el largo y arduo camino de entendernos a nosotros mismos y hacernos entender ante los demás.

*La importancia de la heterografía
Tus per ediminty: arte / prehistoria.*

II. 2.- Narraciones fundacionales: El Mito de la Caverna y el Nacimiento de la Pintura.

Si la idea clave del mito de la caverna es que nuestra existencia no es real, quizás el concepto que se encuentra en el germen de la pintura sea el de intervenir en el mundo de las ideas, es decir de la auténtica realidad. Más adelante, cuando el arte esté más claramente subvencionado y, por ende, mediatizado por el poder, éste lo utilizará para justificarse, perpetuarse, legitimarse... pero no sólo ante los demás, como pudiera sencillamente parecer, sino también para reconstruirse a sí mismo. Es Napoleón coronándose a sí mismo y encargando el retrato colectivo de tal acto: lo hace ante sus conciudadanos (ya súbditos) y ante la historia y el mundo, pero sobretodo se está fabricando su identidad: una identidad que debe crear una nueva religión fundada en él, por eso rechaza las manos del papa.

Del poder y lo que se mantiene por este.



Joseph-Benoît Suvée: *The Invention of Drawing*. Tiza y carbón sobre papel; circa 1791. The J. Paul Getty Museum.

Quando nace la pintura, comienza el proceso de construcción de la

unidad del yo, precisamente porque lo que se observa es su duplicidad. Observando esas sombras nos constatamos, recomponiéndolas nos construimos¹⁹. De lo que no tenemos certeza es precisamente de la veracidad de uno u otro. Inevitablemente, la cosa tiene gracia: en el fondo, es como mentir en las autobiografías.

Veamos un ejemplo extraartístico, sin entrar en la credibilidad que nos provoque (ni el arte ni el ejemplo): la grafología. Tomamos el Diccionario de uso del español de María Moliner, y encontramos que la *grafología* consiste en el "estudio del carácter de las personas por los rasgos de su escritura". Bien, está claro que lo que se plantea es que nuestra personalidad al completo puede proyectarse sobre los movimientos de nuestra mano al escribir: afinidades sexuales, irascibilidad, conformismo, cultura, inteligencia, optimismo, zurdera... A alguien se le ocurrió que esto era posible, y pese a cualquier reserva u objeción deberemos admitir que algo, por poco, debe haber. En ello estábamos cuando alguien (otro, suponemos) pensó que si la forma en que escribimos revelaba nuestra personalidad, cambiando nuestro modo de escribir modificaríamos nuestro modo de ser: a esto se le conoce como grafoterapia... Sin comentarios.

Y no obstante ¿cómo se explica la leyenda del origen de la pintura²⁰, con una enamorada tratando de retener a su amado mediante el silueteado de su sombra? Qué especie tan absurda la nuestra, y qué bella sin embargo.

Pero no sólo con el arte, entre otras cosas, tratamos de modificar nuestra realidad a través de nuestra imagen, es decir la que de esta proyectamos y ofrecemos a los demás, sino también de acceder al mundo mítico, de ponerlo en comunicación con el nuestro, de establecer y conformar el universo en sí. Tal es el caso de los fosfenos provocados por el uso del yajé en los indios tukano que describe José Alcina: "Este hecho, junto a la consideración de que el medio natural en

¹⁹ FRAZER, James George: "El alma como sombra y como reflejo". En: *La rama dorada*. p. 230.

²⁰ Plinio, *op.cit.*, p. 78.

Seis: Tomar lo suficiente lo suficiente lo suficiente

tem: pueron

Alcina

percepción:
espaldas.
conclusión: percepción
hipnotización de las imágenes.

que se desenvuelven los indios tukano puede provocar a su vez la visualización de tales fosfenos, nos lleva a la consideración del hecho de la superposición de fosfenos a la visión del medio real; es así como la imagen visual normal se transformaría en una visión sobrenatural, haciendo que el mundo mitológico se incorporase al mundo real de los individuos.”²¹

Así pues podemos considerar una suerte de convivencia entre el mundo de las sombras mismas y el de los proyectores de sombras, porque en verdad debemos hacer constar que nosotros mismos proyectamos tales sombras, y no solamente, como plantea Platón en su célebre mito, aquellos que se encuentran a nuestras espaldas. Es decir, la presencia que una imagen revela (sea esta una huella, sombra, trazo, pista, despojo...) puede ser tanto nuestra, como de otra persona, animal, cosa o idea.

II. 3.- Representaciones Paleolíticas de la Identidad

*Llevamos en nosotros el desconcierto de haber sido concebidos.
[...]*

Asimismo, la reproducción sexuada aleatoria, la selección por la muerte imprevisible y la conciencia individual periódica (que el sueño restaura y fluidifica, que la adquisición del lenguaje reorganiza y entenebrece) son una sola cosa que se mira a la vez.

Ahora bien, nosotros nunca podemos ser esa cosa que se mira a la vez.

Venimos de una escena en la que no estábamos.

El hombre es aquel al que le falta una imagen.

Pascal Quignard²²

Felix Winter, el protagonista de la película *Alicia en las Ciudades* (Win Wenders, 1974) se encuentra algo turbado, está apoyado en un coche, mirando el paisaje. Toma una cámara fotográfica instantánea Polaroid y retrata lo que está viendo. Cuando la imagen se revela en el papel, la coloca, superponiéndola al paisaje para apartarla después, y así sucesivas veces. Incapaz de mirar a la vida directamente, de reconocer

²¹ ALCINA FRANCH, José: *Arte y Antropología*; p. 33.

²² QUIGNARD, Pascal: *El Sexo y el Espanto*; pp. 7-8.

la huella



el entorno real, desafectado, mediatizado por el medio fotográfico, recompone, verifica su existencia a través de su representación.



Tree of Life, Cave Art,
10,000 BP,
Gua Tewet, Borneo,
Indonesia Image ©
LeKalimanthrope 2010.

Si exceptuamos, tal vez, la idea de desafectación y, por supuesto, la técnica fotográfica, no encontramos ninguna diferencia entre este pasaje y la actitud que podría tener una persona del paleolítico soplando pintura contra su mano sobre la piedra, y comparando después el resultado con la mano misma. ¿Yo estoy aquí?: ésta es mi mano, yo he hecho esta imagen, esta imagen es el resultado de que haya puesto aquí mi mano, luego yo estoy aquí. Como silogismo, la oración anterior deja bastante que desear, pero permítanos dudar de que el pensamiento paleolítico diera para mucho más. Sin embargo, su creatividad artística es todavía reproducida, imitada y admirable.

Éste es así el principio de la pintura como índice, como estampa de nuestra presencia. La mano es la parte de nuestro cuerpo que más constantemente vemos y de la que, conscientemente, más nos ayudamos, por lo que está directamente implicada en nuestra

identidad. Junto con las huellas de los pies, es aquella que más modifica el entorno, ya sea directa (mover, raspar, arrancar, levantar, manchar...) o indirectamente (con ayuda de herramientas), por lo que se convierte inequívocamente en pista de nuestra estancia. Es así que los ejemplos de su uso destacan en la historia del arte rupestre, con ejemplos destacados en la cueva de Kap Abba, Darembang (Nueva Guinea), El Castillo (Santander), Pech-Merle, Gargas (Francia), Kalimantan (Borneo, Indonesia) o la Cueva de las Manos (Patagonia, Argentina).



Una de las zonas con *graffitis* sobre pinturas de 4.000 años de antigüedad. Universidad de Girona.

Inclusive persiste a modo de irrespetuoso palimpsesto, como podemos descubrir en esta noticia publicada en la prensa:

“Vándalos con casco azul.

Soldados de la ONU destinados al Sáhara destrozaron con sus 'graffitis' pinturas rupestres de hace 4.000 años. El hallazgo y denuncia partió de un arqueólogo catalán.

“Por fin la barbarie ha quedado en evidencia”. Joaquim Soler, de 30 años, investigador de la Universidad de Girona, muestra su satisfacción. Tras meses de silencio, la denuncia que formuló junto con su colega Nick Brooks, de la Universidad de East Anglia (Reino Unido), ha surtido efecto.

Ejemplos: manos / huella

Ejemplos: cita.

Soler, arqueólogo, descubrió espantado cómo Mahmud, un oficial egipcio, o Issa, un keniano, habían grabado sus nombres con arma blanca sobre unas pinturas rupestres de jirafas y rinocerontes en Rekeiz Lemgasm (Sáhara Occidental). Y eso que Issa se había graduado en Ética del Mantenimiento de la Paz en una academia militar."²³

II. 4.- Ausencias y/o presencias: algunas aportaciones contemporáneas al contorno.

Pues ¿qué es menos: la imagen de un individuo o su simple silueta? Y sin embargo, ¿cuánto no llega a decir? ¡Es poco oro, pero del más puro!
J. C. Lavater²⁴

El perfil circunscrito por la sombra es para Lavater la imagen mínima del hombre, su Urbild. Gracias a esta cualidad llega a convertirse también en objeto predilecto de una hermenéutica del carácter humano.

Victor I. Stoichita²⁵

En este apartado, observaremos algunos trabajos que directamente implican el uso de la pizarra pero también debemos ser conscientes de que, en definitiva, tiza, grafito o carbón, sea sobre pizarra, muro o papel, lo que en este modesto estudio tomaremos son ejemplos en los que el grafismo es usado como sombra de nuestra estancia en un lugar y tiempo públicos. Así pues, los resultados podrán ser aparentemente dispares, pero en todos ellos permanece la pregnancia de nuestras acciones, ya sea en forma de texto, símbolo o, más comúnmente, silueta.

Lo que en definitiva vamos a tratar es de cómo el mundo de la escritura, y el dibujo, efímeros, se van apropiando del mundo físico, en un deshacerse en él, pero para hacer presente una ausencia.

²³ Ignacio Cembrero, diario El País, 10 de febrero de 2008.

²⁴ Citado en: STOICHITA, Victor S.: *Breve Historia de la Sombra*; p.174.

²⁵ *Ibidem*, p. 163.



Descripción
apartado
figuras
pizarra
grafismo
sombra
estancia
lugar
tiempo
públicos
resultados
pregnancia
acciones
forma de texto
símbolo
comúnmente
silueta
escritura
dibujo
efímeros
mundo físico
deshacerse en él
hacer presente
ausencia

II. 4. 1.- Sol LeWitt: Dibujos murales

Por ejemplo, en el norte de Australia en los años 70 un etnógrafo trabajaba con un aborigen que era su informante. Y cuando llegaron a un refugio rocoso encontraron algunas pinturas muy bellas, pero se estaban deteriorando. El aborigen se puso triste al ver el deterioro. Y allí tienen la tradición de retocar las pinturas cada cierto tiempo. Así que se sentó y se puso a retocar las pinturas. Y el etnógrafo hizo la pintura que cualquier occidental habría hecho: -¿Por qué estás pintando?. El hombre respondió y su respuesta fue muy... inquietante. Dijo: -No estoy pintando. Es la mano del espíritu la que está pintando.²⁶

Declaraciones de Julien Monney, arqueólogo.²⁶

Debemos tener presente que en el arte paleolítico, desconocemos a sus autores, lo cual implica no pocos aspectos interesantes. En primer lugar, obviamente, resulta imposible conocer los nombres, cuando ni siquiera se puede afirmar con seguridad su sexo, de quienes realizaron estas obras en una época de la humanidad anterior a los testimonios escritos. Pero lo importante es que realmente existen evidencias de que los autores de tales trabajos no se consideraban como tales, al menos en la concepción que tenemos actualmente de lo que es un autor; más bien podemos considerar que, en la mediad de las cualidades mágicas de sus artes, ni siquiera se consideraban artesanos, en el sentido profesional del término, sino meros medios de enlace entre el mundo mágico y el real. Inclusive podríamos afirmar que la presencia humana se encuentra ausente en la mayoría de las representaciones rupestres del Paleolítico, tanto en su representación como en la vindicación de su autoría; inclusive las representaciones de manos pulverizadas, constituyen por su aglomeración una anulación de la individualidad.

Quizás pueda parecer extraño traer aquí a colación al artista norteamericano Sol LeWitt (1928-2007), uno de los máximos exponentes del arte minimal, pero en seguida veremos que su trabajo resulta absolutamente apropiado. Como es bien sabido, el trabajo de Sol LeWitt se enmarca en el arte conceptual y minimalista, en donde tanto la autoría como la producción manual de la obra fueron

²⁶HERZOG, Werner: *La cueva de los sueños olvidados*; min. 70

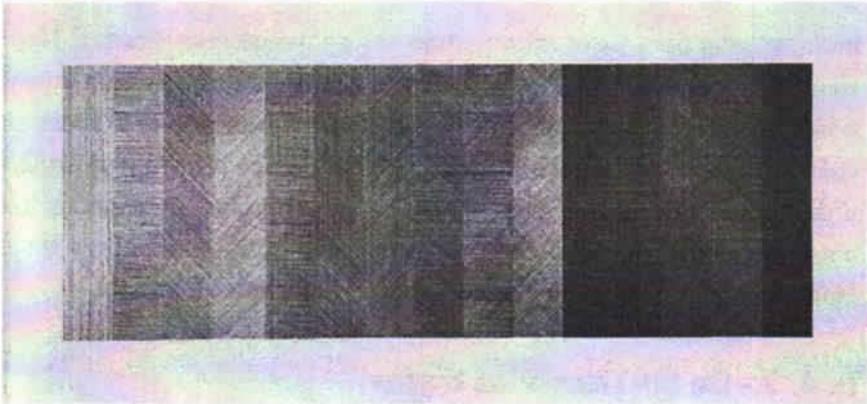
INTRO: autenticidad / vínculos paredes rupestres y paredes modernas

disociadas del autor. Por un lado se pretendía una primacía de la idea generatriz sobre el objeto artístico resultante; por otro, a este se le relevaba de su equivalente en el mundo real, resultando un producto lo más alejado posible de la naturaleza física.

Su obra abarca la escultura, la pintura el dibujo y la fotografía principalmente, pero lo que nos interesa a nosotros son sus **Wall Drawings**, más de 1200 pinturas murales desde 1968, que son ejecutadas por operarios sin la intervención del artista a partir de un protocolo de instrucciones que deben ser rigurosamente seguidas; de este modo, pueden ser duplicadas *ad eternum*. Quizás la más importante retrospectiva de estos trabajos haya sido la reproducción que de varios de ellos se ha realizado en la Fundación Botín en Santander entre julio de 2015 y enero de 2016.

De entre ellos, nos centraremos en aquellos realizados dibujando directamente con lápices, generalmente de grafito, sobre la propia pared; y en concreto **Wall Drawing #47, de 1970, adquirido por el Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2009 y ejecutado en 2015. Se trata de un mural de 5 metros de altura y 15 de largo, "dividido en quince tramos verticales iguales, dibujado con líneas en las cuatro direcciones y en todas sus combinaciones"**, según reza en la ficha del propio museo.

Introducción a Sewitt.



Sol LeWITT: *Wall Drawing #47*. 1970. Lápiz y barniz. MNCARS.

Técnica descriptiva: Dibujo mural realizado a lápiz negro 6H sobre pared con preparación al látex y barniz al agua. Muro dividido en quince tramos verticales iguales, dibujado con líneas en las cuatro direcciones y en todas sus combinaciones.

Dimensiones: Obra completa: 500 x 1580 cm.

El resultado es similar a un tramado progresivamente oscurecido, similar al sombreado de un grabado a punta seca; pero también a las trama y urdimbre de cualquier telar; y lo mismo, por tanto de cualquier dibujo que represente una línea intrincada o grupo de ellas enrevesadas. El proceso que observamos pues de sucesivas "combinaciones" nos permite **pasar de la línea a la superficie**, siendo que "tales líneas no sólo se dibujan sobre una superficie, sino que, de hecho, definen la misma superficie como un plano geométrico" [Ingold, 2015]. Durante este proceso de tramado la superficie del fondo va así progresivamente desapareciendo en pos de una superficie de sombra. Es así que el trabajo de Sol Lewitt se enlaza con tradiciones místicas que convierten la superficie del muro atrapasueños, en la tela de araña que detiene a los demonios y sobre la que conectamos nuestro mundo real con el espiritual.

Estos dibujos pueden ser borrados, y reproducidos a conveniencia en cualquier otro momento y lugar; y siempre que se respeten la

Describe su de la obra.

instrucciones para su trazado podrán ser de nuevo revitalizadas. Tanto su aspecto como el proceso de su dibujo o pintado nos recuerda mucho a las telas, tanto por el diseño de sus líneas como por el proceso de coloreado, que en algunos trabajos más se parece a un tintado que a una pintura. Por todo ello venimos a corroborar el aspecto tan antropológico y religioso como artístico, que sitúa estas obras en el plano de lo heterógrafo, y que portanto reivindicamos como tal.

II. 4. 2.- De las Tizas a los trazos

Cuando se apunta a la luna, el tonto se queda mirando al dedo.

Proverbio chino

Fer una escultura és, a hores d'ara, desfer-se una altra

PereJaume²⁷

Comprendí que me quedaba sin estatua, pero estrenando vida.

Jorge Oteiza

En la segunda mitad de la década de los 50, Jorge Oteiza (Orio, 1908 - San Sebastián, 2003) comenzó un trabajo al que denominó *Propósito experimental*. En su transcurso, fue progresivamente 'vaciano' el objeto, hasta convertirlo en un mero contenedor de ideas,²⁸ una especie de habitación a la que le llegaban finalmente a desaparecer, por superfluas, las paredes. Se dedica a experimentar con pequeñas esculturas realizadas con materiales como la hojalata, el alambre, la madera o la tiza.

TIZA - JOTEIZA
MORAZA

²⁷ Perejaume: *Oleoducte* (cat.); p. 77.

²⁸ "...en este caso mediante un constructivismo sustractivo que deja al escultor con las manos vacías, sin herramientas, en beneficio de un hombre ocupado en su plenitud político-ética para la vida." Daniel J. Txopitea, en el prólogo a OTEIZA, Jorge: *Ley de los cambios*; p. 7.

Oteiza: de la escultura monumental a la exterior con tiza

A una parte importante, quizás la más conocida, de este trabajo se la conoce como Laboratorio de Tizas. Se dedica el ya casi exescultor de Orio a, por un lado, jugar a componer en el espacio mínimo con estos pequeños elementos de yeso, como si de maquetas se tratara. En



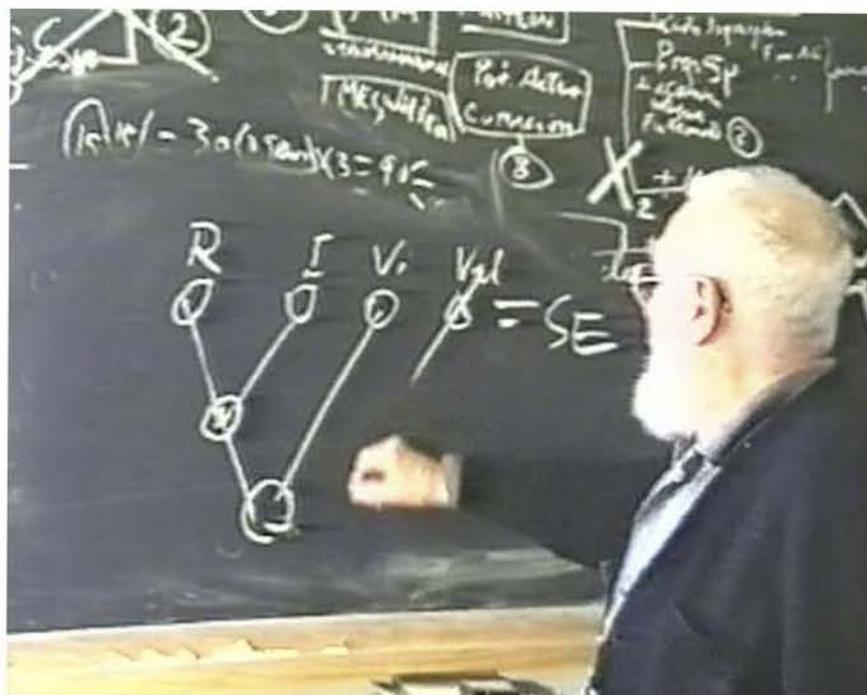
Jorge Oteiza en su Laboratorio experimental.

realidad no es tal el caso, y en nuestra opinión, la posterior llevada a término de estos trabajos a escala monumental, de escultura urbana, no es sino un insulto, una traición a su espíritu. Por otro lado, las labores de talla de estas tizas pasan por frotar las mismas contra un papel de esmeril, o cualquier superficie rugosa, desbastando el material del clarión, hasta determinar su forma final.

Epis (D): Oteiza
 expresión con tiza.

De la tige a la pitena

Pero a lo largo de este proceso experimental, Jorge Oteiza irá progresivamente despojando de sentido al objeto escultura y desplazando el mismo hacia la teoría. En sus propias palabras "Una vez que he aprendido a hacer esculturas, que ya soy escultor, para qué quiero hacer más esculturas...les doy una patada"²⁹. Así pues, en 1959, decide concluir con la fase de la escultura-objeto, y centrarse en actividades de teoría y didáctica, principalmente en torno a la antropología, y más concretamente en el entorno vasco. Lo encontraremos escribiendo textos teóricos y poesía, y lo veremos en su



Jorge Oteiza, explicando la ecuación molecular del ser estético. Jon Inchaustegui: *Oteiza. Fragmentos. 1988-1991*.

²⁹ Declaraciones de Oteiza a Rtve con ocasión de la Bienal de Venecia.

laboratorio de ideas, ante una pizarra en la que desarrolla sus teorías.

Se produce así un **desplazamiento del polvo de yeso desde el objeto tiza a la superficie de la pizarra**: nos encontramos pues en una nueva fase de la historia del arte, en la que pasamos de una fase que considera concluida a otra que se supone infinita:

En el arte contemporáneo ha habido dos orientaciones, dos corrientes en investigación. Una de ellas, que parte de Cezanne, cubismo hasta el Guernika de Picasso, en la que he participado yo, en que la experimentación ha sido hecha sobre el objeto, sobre la obra-objeto de arte. Entonces ese objeto ha tenido que sufrir una serie de variantes, de variaciones en la experimentación, hasta que por fin se nos ha quedado el objeto vacío, hemos terminado. Esa experimentación concluida, la concluí yo precisamente en el 58: esa ha concluido. El otro tipo de experimentación ya no es con el objeto, es con el hombre, es directamente con el hombre. Entonces lo que trata, desde el surrealismo, el Dadá (el gran representante es Duchamp). Entonces lo que trata es incordiar, molestar, provocar al hombre. ¿Para qué? Para despertarlo, porque nosotros en nuestra investigación anterior sobre el objeto lo que queríamos dar es una posición política para que toda esa sensibilidad nueva elaborada por el arte contemporáneo pasase por la educación al niño. Crear un hombre nuevo a través de un niño nuevo. Crear un hombre nuevo.

Quizás, sólo quizás, podrían ser objeto de investigación, antes que las propias tizas, el resultado gráfico sobre los esmeriles, pues acaso arrojaría resultados tanto o más interesantes. Desde luego, nos consta por todo lo visto que tal fue la conclusión del escultor navarro.

Podemos encontrar otros ejemplos en los que, en la teoría y en la práctica, se visualiza más claramente este trasvase. Un primer caso podría ser el de *Chalk Monuments*, de Jenifer Allora y Calzadilla (más adelante revisaremos más trabajos de este duplo artístico), en el cual reproducciones a escala de dos esculturas públicas portorriqueñas (las de Cristóbal Colón, descubridor de América, y Ponce de León, asimismo

tiza : tizas / resultados, revisión
base / innovación

epifanía
Allora y Calzadilla

descubridor de Florida y conquistador de Puerto Rico) son entregadas en las escuelas de la capital portorriqueña, San Juan, para ser usadas por sus alumnos.



Perejaume: *Relleu. Guixar amb el rostre*. Vic, 2006.

Otros casos reseñables serían algunos trabajos de Perejaume, en los que el artista catalán construye instalaciones en las que se deshace de una escultura de yeso frotándola contra un muro negro, en el que queda esgrafiado el dibujo de este frotamiento. Se trata de *guixar*, que en catalán significa tanto rallar con una tiza o similar, como garabatear sin sentido, tal y como hacen los niños sobre las paredes. *Relleu: Guixar amb el rostre* (Vic, 2006):

Relleu, la darrera peça és el grafisme resultant de fregar, sobre una paret negra, el bust en guix de Verdaguer de manera que, en la fregada, la fesomia es gastí i hi quedi tota escrita. El bust és una còpia del que Joan Borrell i Nicolau va esculpir l'any 1925 per al monument situat al passeig de Sant Joan de Barcelona, l'original del qual es conserva a Vil·la

Son (3): Perejaume.

Joana. N'hi ha, així mateix, una còpia en pedra a l'Ajuntament de Vic.³⁰

Por su parte, en *Guixar amb el Pirineu* (1999-2011), una maqueta en yeso de la cordillera pirenaica es frotada contra un muro negro en la casa de la Pedrera, en Barcelona, estableciéndose a nivel simbólico un trasvase entre lugares y materiales del arte y la naturaleza, del que tanto gusta hacer juegos este artista.

De algún modo, si en la escultura moderna se establece un antes y un después a partir de su bajada del pedestal, ahora ya finalmente abandona este mundo, y lo único que **queda son sus rastros, el contorno de su silueta, la huella de su sombra manchada por el sol, los restos que su movimiento** ha trazado en la superficie que ocupaba.

II. 4. 3.- Del lienzo al lienzo

lienzo. (Del lat. *linteum*). m. Tela que se fabrica de lino, cáñamo o algodón. | 2. m. Tela preparada para pintar sobre ella. | 3. m. Pintura que está sobre lienzo. | 4. m. Fachada del edificio o pared, que se extiende de un lado a otro. | 5. m. Pañuelo de lienzo, algodón o hiladillo, que sirve para limpiar las narices y el sudor. | 6. m. Mil. Porción de muralla que corre en línea recta de baluarte a baluarte o de cubo a cubo.

Diccionario de la RAE

Era un buen compañero, el fotógrafo. Conocía la ciudad como la palma de la mano, sobre todo las paredes.

Henry Miller³¹

Pero la vida misma ya ha dejado esas mismas marcas, y estas han servido de inspiración y objeto de estudio para muchos artistas, de los que sin duda el caso más flagrante es el de Brassai (seudónimo de Gyula Halász: Brassó, Hungría, 1899-Èze, Francia, 1984). Este fotógrafo vinculado al movimiento surrealista (publicaría algunos de sus trabajos, y en concreto fotografías y textos sobre los graffitis, en la revista

³⁰ PEREJAUME: *Els cims pensamenters de les reals i verdagueres elevacions*; p.99.

³¹ MILLER, Henry: *Trópico de Cáncer*; pp.220-221.

Guixar (2) Transposició de la cultura: del dipòsit passiu al dipòsit actiu.
Guixar (1): Brassai.

Minotaure³²), tenía entre otras la costumbre de recorrer la ciudad de París tomando notas y fotografiando sus muros de un modo obsesivo, siendo objeto de su interés y clasificación: los grafitos, las incisiones, desconchados, etc., unidos a su proceso de aprendizaje del idioma francés, lo que conllevará la construcción de un mundo personal autodidacta gracias a esta educación aformal:

Para Brassai, en efecto, la fotografía salva a los grafiti de una muerte anunciada y del olvido, y permite sacar de la oscuridad «el arte de los humildes desprovistos de cultura y de educación artística, reducidos a crear todo con su propio fondo, a reinventarlo todo por su propio impulso. Un arte que ignoramos y que se ignora. El lenguaje de las imágenes es el más primitivo, pero nosotros hemos olvidado escuchar ese lenguaje mudo sin la mediación de la palabra», anotará más tarde sobre unos folios en los que se juntan reflexiones sobre las artes primitivas y sobre la obra de Dubuffet.³³

En efecto, los trabajos de Brassai sobre los grafitos y los muros, tendrían gran impacto en el arte moderno, especialmente tras su publicación en la revista *Minotaure*, así como la exposición monográfica en el MoMA de Nueva York en 1956, *Language of the Wall: Parisian Graffiti Photographed by Brassai* (también, más adelante las exposiciones retrospectivas del fotógrafo en el MoMA en 1968, la galería Recontre de París 1970, ya con el empleo del color³⁴) y Jean Dubuffet, artista en permanente contacto con el fotógrafo húngaro será otro precursor del interés del arte moderno por el arte popular en las paredes, y por la expresividad de los muros.

³² El primer texto de Brassai sobre los grafiti ("Du mur des cavernes au mur d'usine") y las primeras imágenes se publican en un número doble de la revista *Minotaure*, n^o3-4 (diciembre 1933), pp. 6-7." RUBIO, Oliva María: "La Magia de las paredes", en *Graffiti Brassai*, p. 13.

³³ Agnes de Gouvion Saint-Cyr: "Brassai a propósito del grafiti", en revista *Minerva* n^o11, dossier "Muros", pp. 60-61.

³⁴ *Ibidem*, p. 62.

Epis. (1)

Epis. (2): Dubuffet.



Brassaï: *Graffiti*. Circa 1968, © Estate Brassaï/RMN

En el caso de **Jean Dubuffet** (Le Havre, 1901 - París, 1985), su querencia por los muros es equiparable a la de Brassaï, pero su técnica es distinta, pues antes que la impresión en gelatina de plata que es propia de la película fotográfica, la impresión de papel desde la piedra, es decir la litografía será el medio empleado en primera instancia para el acercamiento al arte popular, que se ampliará después a otros medios de expresión como la pintura con el aporte de materia. Asimismo es importante en este artista su fuente de inspiración, proveniente no sólo de los grafitis sino también de los dibujos, de los niños, de los enfermos mentales, como "material en bruto" con el que trabajar.

Muchos más serían aquí los ejemplos que podríamos traer a colación en torno la investigación que nos ocupa. Veremos algunos pocos, pero antes que embarcarnos en la enumeración de artistas o de las obras que de estos pudieran ser de interés, nos centraremos sólo en unos pocos ejemplos que pudieran resultar paradigmas de nuestro discurso.

Sin duda un caso obvio sería el pintor estadounidense **Cy Twombly**, al que literalmente se le reconoce como **un grafitero del lienzo**. Su obra

Giorgio (2) : conecta el acercamiento a la expresión popular.

parece más que otra cosa el resultado del que antes hablábamos, si nos molestáramos en mirar cómo queda el papel de lija en el que Oteiza ha estado frotando sus tizas: *The Graffiti of Loss*, que tituló Robert Hughes en una severa crítica en la revista *Time*.³⁵

conecta con GRAFFITI.



Antoni Tàpies: *Pintura*. 1955. Mixta sobre lienzo. MNCARS.

Lo mismo podríamos aplicar al más cercano caso de Antoni Tapies, pues tanto el asunto del grafismo, como el tema del muro son constantes en su trabajo y podríamos encontrar abundantes ejemplos en otras tantas innumerables obras. Asimismo la grafía y el recurso a la escritura tipográfica³⁶, tanto en el alfabeto occidental como oriental³⁷

Explicar (3): Tàpies
Explicar (4): Tàpies.

³⁵ HUGHES, Robert: "The Graffiti of Loss", en revista *Time*, nº144, 1994, p.72.

³⁶ Para la relación entre escritura y pintura abstracta, ver. MEDIAVILLA, Claude: *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. València: Campgràfic, 2005.

³⁷ "Lo mismo ocurre con la escritura en los cuadros de Tàpies, una escritura casi siempre ilegible, no significativa, inspirada al tiempo en la caligrafía oriental y en los Graffiti que cubren nuestras paredes." Jean Frémon: "Tàpies", Galería Maeght Lelong, París, 1983. Citado por GRIBAUDO, Paola: *Tàpies*; p.6.

son recursos recurrentes en su plástica. Si para muestra un botón, pensemos sin ir más lejos en el relato que a este artista le dedica Julio Cortázar en su libro *Queremos tanto a Glenda* (1980) y que se titula, precisamente, Graffiti. Conocida es asimismo su afinidad por el muro,³⁸ que también ha sido expresada por su contemporáneo Antonio Saura; se puede decir más alto, pero no se puede ser más gráfico:

-El descubrimiento del muro es sin duda tardío, no solamente porque el proyecto surge ante todo de una necesidad de presentación de pequeñas obras realizadas últimamente, el modesto bagaje de unos años de convulsión subterránea, sino también porque en realidad, siendo el muro frente a mí el verdadero objetivo, no me decido, simplemente por desclavarlo entero y mostrarlo tal cual es, sino que debo reconstruirlo con un material que se "aproxima" a lo tradicionalmente considerado como artístico.³⁹

Podríamos resumir que en estos tres artistas recién nombrados, de lo que se trata es de reproducir ante el lienzo aquello que en realidad se produciría en el muro, imitando trazos, borrones, grattages, etc. Se marca aquí una distancia entre los resultados que se buscan en los trabajos de quienes tratan de realizar este dibujo en la realidad. Literalmente, lo que deberíamos preguntarnos es, en palabras de Perejaume "qué debemos estar dibujando a través de nuestras maneras de vivir", antes que nuestras maneras de hacer arte.

³⁸ Uno de sus textos programáticos se titula, precisamente, "Comunicación sobre el muro" (TÀPIES: Antoni: *La práctica del arte*; pp.135-142). Ver también Los textos de Manuel J. Borja-Villel y Serge Guilbaut en el catálogo de la exposición *Tàpies. Comunicació sobre el mur* (cat.), València, IVAM, 1992.

³⁹ Saura, 2004, 61-70.

Tàpies: Saura

convulsión, repetición



Cildo Meireles: *Cinza*. 1984-1986. Instalación con bastidores, lienzos, tiza y carbón
Fuente: New Museum Digital Archive (<http://archive.newmuseum.org>)

Ya para concluir este capítulo, creemos no poder encontrar, a modo de resumen, un ejemplo más clarificador y adecuado que la obra titulada *Cinza* del artista brasileño Cildo Meireles. Este trabajo resulta perfecto para ejemplificar todos los aspectos que hemos querido reseñar aquí. En primer lugar sitúa al espectador en el centro del espacio artístico. Igualmente, le permite interactuar entre los dos extremos cromáticos que representan la cultura (tiza) y la vida (carbón). Sus colores no podrían ser más opuestos, blanco y negro, pero el propio tránsito de uno a otro espacio los mezcla progresivamente hasta producir la grisalla (*Cinza*, en portugués significa tanto ceniza como gris). En definitiva, sitúa a la persona como centro de la acción, desposeyendo al objeto-arte de su protagonismo: tan sólo la proyección de los dos objetos autores de los trazados, tiza y carbón, y el resultado de los mismos queda como residuo⁴⁰ de lo que pudo haber sido esa primera línea de investigación de la que hablaba Oteiza, y que, según él mismo, concluyó en 1959. La instalación consiste en dos estancias cúbicas de tres metros de arista, una junto a la otra, con una apertura justa para la entrada del espectador. Las paredes de ambas están formadas por lonas pintadas y profusamente rayadas, sujetas a una estructura metálica. Una de ellas, pintada de color negro, está cubierta de trazos de tiza, mientras que la otra, de color blanco, lo está por

Espejo (C): Meireles.

o, conectar con el pasado.

⁴⁰ ENGUIITA, Nuria: "Lugares de Divagación. Una entrevista con Cildo Meireles", En *Cildo Meireles* (cat.); p.23.

carbón. El suelo de cada una de ellas está cubierto en su totalidad por pequeños trozos de tiza y carbón respectivamente, y en el centro de cada una de las lonas que forman las paredes, se encuentra representado el artefacto origen de los rayados, pero esta vez en su color inverso.

Podemos imaginar al personaje inmerso en el centro de cualquiera de estos dos habitáculos⁴¹ del mismo modo en que Caspar David Friderich situaba a los protagonistas de sus pinturas frente a la inmensidad de la naturaleza, pero en esta ocasión, a lo que se enfrenta es a fugacidad de sus huellas, al vacío de su existencia. Andando de acá para allá, de un extremo a otro de la escala cromática, de la luz a la oscuridad, únicamente puede aspirar a mezclarse en la grisalla. En nuestra opinión, existe una conexión entre este trabajo y el de Oteiza, tanto por los puntos de "investigació de la relació entre els no-colors (Blanc, negre i gris) i els distints tipus d'organització ortogonal, diagonal o incorbada"⁴² como por el interés en la conexión, por no decir mejor emancipación, del arte hacia la vida: "Creixent en els objectes minimalistes en relació amb el terra com a paradigma d'un espai de realitat més gran, en les peces d'Oteiza se circumscriu a la lògica a la lògica de la manipulació en el laboratori. Quan Oteiza passa a un espai de condicions reals, l'escala varia; però per a aquest escultor els espais de les galeries o dels museus mai no han estat reals, i, en tot cas, l'espai real per antonomàsia és l'espai de la vida, on, per per actuar-hi un cop acabat el seu procés experimental, no necessitarà més escultura."⁴³

És un B.

Podem dir que
Cadau.

⁴¹ *Ibidem*, p. 31.

⁴² BADIOLA, Txomin, "Oteiza. Propòsit experimental", en *Oteiza. Propòsit experimental* (cat.); p. 59.

⁴³ *Ibidem*, p.61.

II. 4. 4.- Desaparecidos y apariciones: las siluetas como rastros de vida y de muerte

El Siluetazo fue uno de los hechos artísticos más fuertes que se produjeron en la Argentina el siglo XX. ¿Dónde están los desaparecidos? ¿Qué hicieron con ellos? La pregunta sin respuesta inundó las calles de las ciudades del país cuando cayó la dictadura y se estaba recuperando la democracia. Las siluetas se estamparon en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. Poco a poco se fueron desvaneciendo de las calles de la ciudad, pero dejaron impreso su reclamo en la memoria colectiva. La interpretación artística de lo que estaba sucediendo se integró en las movilizaciones populares que exigían juicio y castigo a los asesinos de la dictadura, legitimándose de hecho como una poderosa herramienta de la lucha callejera. El Siluetazo empezó a formar parte, al mismo tiempo de la historia de la lucha por la plena vigencia de los derechos humanos y de la historia del arte en la Argentina.

Marcelo Brodsky, *El Siluetazo*⁴⁴

En 1983, a punto de caer la dictadura en Argentina y ser restaurada la democracia, comienzan a salir a la luz artistas y grupos de artistas que en los últimos estertores del militarismo dirigente ya habían hecho notar su presencia, como Tucumán Arde o Urbomaquia. Sin duda el hito de su trabajo, poco conocido entonces fuera de sus fronteras fue el bautizado como Siluetazo.

En septiembre de 1983, en la Plaza de Mayo y sus alrededores, tuvo lugar la Tercera Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de la Plaza de Mayo. Fue entonces que tres artistas plásticos – Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel- acercaron a sus organizadores una iniciativa inédita: realizar las siluetas sobre papel, en tamaño natural, de los miles y miles de desaparecidos, para acompañar la marcha y ser pegadas en las paredes aledañas a la plaza.⁴⁵

En apoyo al movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo, en donde se encuentra la Casa Rosada, sede presidencial de la nación, miles de manifestantes comienzan a dibujar siluetas sobre papeles en el

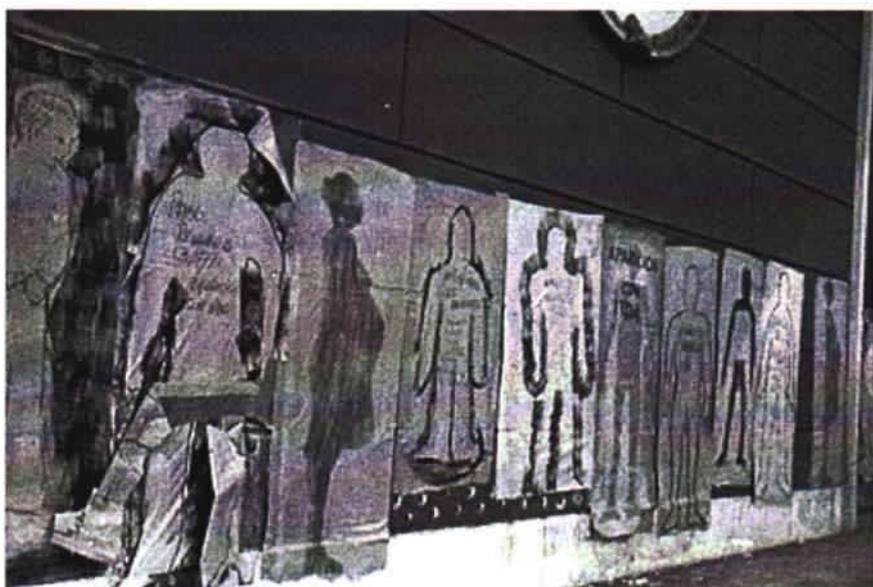
⁴⁴ BRODSKY, Marcelo: *Nexo: Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*.

⁴⁵ Alberto Giudici, curador de la sala Abraham Vigo, en la presentación de: *Siluetadas 83/84. Una gesta popular* (cat.); p. 1.

Exp: siluetazo.
presencia / presencia: denuncia.
Festival.

suelo en referencia a los 30.000 desaparecidos por la represión. En aquel entonces, tan tremebunda cifra era aún desconocida, así como los escabrosos y virulentos detalles de su gestación, pues la sospecha y el miedo, alimentados por el terrorismo del estado, velaban por la ocultación de tal barbarie. El Siluetazo funcionó pues del modo paradójico en que estamos viendo que actúan los contornos: son la plasmación misma de la ausencia, y sin embargo, si hay algo que verdaderamente consiguen, es crear una inequívoca presencia, en

Siluetazo: denuncia social.



Alfredo Alonso: *Siluetas sobre la Catedral*; Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983, Archivo cCeDInCI. Ministerio de Educación, Gobierno Argentino (www.me.gov.ar)

palabras de Julio Flores: "La presencia de la ausencia"⁴⁶. El acto se volvería a repetir en otras dos ocasiones, y aún hoy es un recurso utilizado en la misma Plaza, en donde incluso se pinta directamente en el suelo, y en otros lugares o actos reivindicativos por toda Argentina. Asimismo las técnicas empleadas y variantes como el uso de la

⁴⁶ LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (Comp.): *El Siluetazo*; p.7.

fotografía, serigrafía, inscripciones, modos de colocación, etc. que dan para varios estudios, de entre los que destacamos los de Ana Longoni en la bibliografía.

Uno de los aspectos más significativos es que el impacto de la imagen fue tal que verdaderamente producía inquietud entre los transeúntes. De igual modo destaca la apropiación que el pueblo ha hecho de este acto, que difumina los límites entre arte y vida, teoría y praxis, autoría y creación colectiva, hasta el punto de que poco conocidos son sus autores, así como inicialmente existió poca conciencia de que se tratara de un hecho artístico o aunque fuera no más plástico.

Del mismo modo, el colectivo Grand Fury, dentro de los trabajos que realizó para colaborar con el movimiento Act up usó de este recurso en octubre de 1988, cuando bloqueó la FDA (US Food and Drug Administration: Administración estadounidense de Alimentos y Medicamentos) con siluetas y lápidas de los muertos por el SIDA.

El recurso pues de las siluetas y demás huellas de nuestro paso por el mundo, permanece vigente desde los orígenes míticos de la pintura hasta hoy, pues en todos los casos permanece la necesidad de identificarnos, en los dos sentidos amplios del término: reconocernos a nosotros mismos, y establecer una conexión con el entorno que nos ayude a formar parte de él. Hacernos partícipes de la realidad, salvar la distancia que se abre hasta nuestro pensamiento, casar fugacidad y permanencia, tal vez estas sean los propósitos de todos estos desvelos, de estos nuestros destrozados.

demuestra
fotografía.

Ejemplo
de el recurso: ACT UP.

CONCLUSIÓN:
reconocimiento de la
realidad.

TECNICA y FORMA
→ el medio lo
permite.
espontaneidad
y libertad de
acción y libertad
para la denuncia
fotográfica.

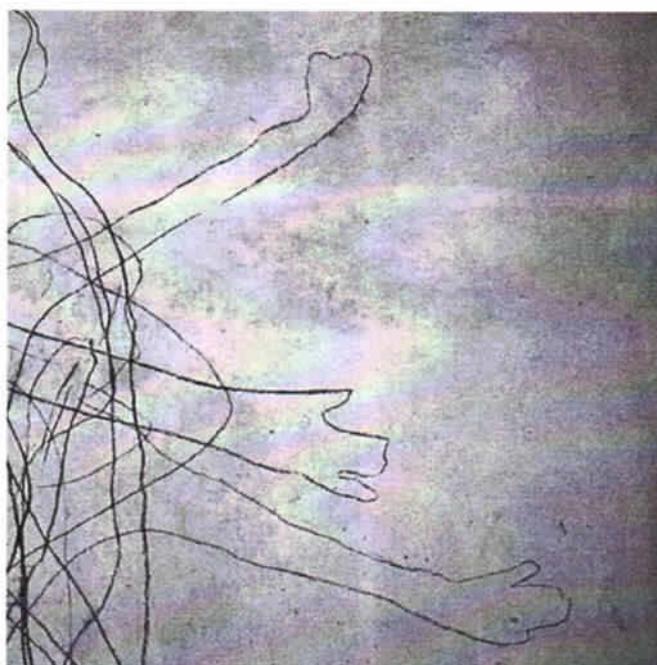
MAE
1995.

II. 5. 1. + ó - (Más o menos). Elx, 1995.



En 1995, quienes conformábamos el Museu d'Art Extemporani fuimos invitados por el Ayuntamiento de Elx, capital alicantina del Baix Vinalopó a unas jornadas de arte callejero en aquella localidad. Nuestras propuestas se enmarcaron en actividades performativas, y en concreto la nuestra consistió en una invitación a la participación de los transeúntes en una encuesta dibujada, una indagación métrica acerca de las medidas del cuerpo humano.

Obra propia: video.



José Juan Martínez: + ó -. Elx, 1995. Carboncillo sobre muro (detalle).



José Juan Martínez: + ó -. Elx, 1995. Carboncillo sobre muro (Evolución de la acción).

Bien sabido es el papel que el asunto de las proporciones humanas ha jugado y aún hoy juega en los cánones de belleza a lo largo de la historia de la humanidad en general y más si cabe de la historia del arte en particular. De las rígidas cotas egipcias a la moderna ergonomía, pasando por los cánones clásicos como el de Policleto, los medievales como Villard de Honnecourt, Da Vinci y Durero en el Renacimiento, el más moderno Modulor de Le Corbusier, etc. existe una relación directa entre las medidas humanas y la creación artística. Igualmente, desde las primeras proyecciones de pigmentos para dejar la huella en negativo de sus manos sobre los muros de las cavernas y el origen mitológico de la pintura, la leyenda del egipcio Butades de Sición, el silueteado de la figura humana resulta recurrente en nuestra tradición muralista. El asunto refleja entonces perfectamente muchos de los temas de esta investigación.

Quizás el más conocido de todos los ideales acerca de las proporciones humanas sea el famoso dibujo de Leonardo Da Vinci conocido como el *Hombre de Vitrubio* (circa 1490), en el cual el artista italiano retoma las indicaciones del arquitecto romano para inscribir la figura humana al tiempo en un cuadrado y una circunferencia, y superponiendo en movimiento distintas posiciones de brazos y piernas.

Tomando como punto de partida esta ilustración, y la idea de la imposibilidad de ajustar la realidad humana a los ideales métricos o de cualquier otro tipo, nuestra propuesta consistió en invitar a los viandantes a superponer sucesivamente sus siluetas, haciendo coincidir únicamente la posición de los pies. Ubicados en la plaza de Baix, donde se encuentra la sede consistorial del municipio, y armados con un simple carboncillo graso, fuimos invitando a quienes por allí pasaban a colocarse bajo el arco ciego que elegimos para realizar esta acción dibujada. Les pedíamos que colocaran los pies en un mismo lugar para todos y que adoptaran después la posición en que deseaban ser perfilada su figura.

El resto, como se puede ver en las fotografías, conforma una suerte de árbol -quizás palmera ya que en Elche nos encontrábamos- de

tipo disuñivo.

Distinción de la propuesta

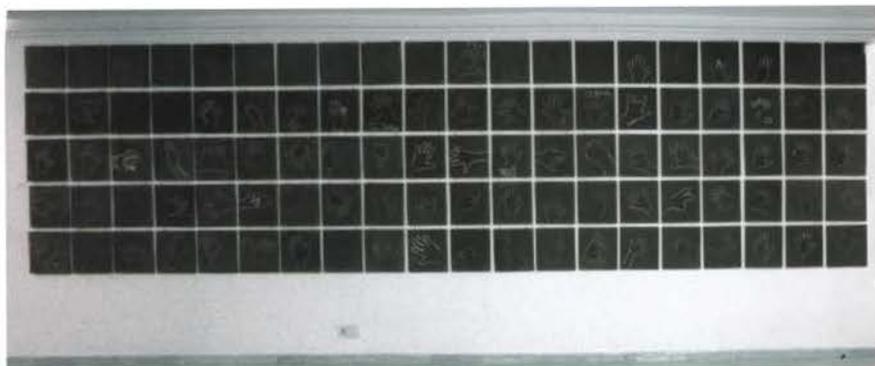
Reflexión resultada.

tronco común en el que quedaron sobreimpresas multitud de figuras, formando una maraña. Así, el producto resulta al mismo tiempo tanto una aproximación (más o menos, de ahí el título) como una desviación de los sucesivos ideales de perfección y belleza que se nos trata de imponer a lo largo de la historia.

II. 5. 2.- *Cavernario*. Mislata, 2000.

Años más tarde, en el año 2001, y con motivo de la exposición individual *Destrazos*, en la Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Mislata, revisamos estos mismos planteamientos en varios de los trabajos que allí expusimos, de entre los que destacaríamos *Cavernario*, una instalación **ex profeso** para aquella muestra. Al visitar la sala para estudiar la exposición, nos encontramos con que esta se ubicaba en un sótano, al que únicamente llegaba luz natural sobre una pared a través de unas ventanas a ras del suelo de la calle. Ello nos pareció un símil perfecto del mito de la caverna y diseñamos propuesta sobre aquel mismo muro.

2) Que nadie: juto.



José Juan Martínez Ballester: *Cavernario*. Mislata, 2000.

La mano, como palmo, es el elemento de referencia humana por excelencia. Todos los animales que se apoyan sobre el suelo en sus desplazamientos dejan sobre este su impronta de una u otra manera; incluso podemos observar las marcas de la serpiente sobre la arena limpia. Lo normal es observar las huellas de las extremidades, que se realizan de manera involuntaria, pero son las delanteras las que se usan para hacerlo conscientemente, como los osos arañando la corteza de los árboles para marcar territorio dando muestras de su altura. Por ello, y aun antes de usar de pigmentos, las primeras manifestaciones humanas

Hilo discursivo.

Stilo discursivo.

son marcas realizadas arañando sobre la superficie de la arcilla, que progresivamente se van mezclando con las imágenes de las manos mismas.



José Juan Martínez Ballester: *Cavernario*. Mislata, 2000.

Tal y como describe Giedion (pp. 122-123):

"En el período auriñaciense, simultáneamente al deseo de expresión artística, aparecen manos simbólicas en las paredes de las cavernas.

Puede ser que algunos de los signos ondulantes trazados directamente en la arcilla blanda de las cavernas posean la misma significación que las impresiones de la mano completa rodeada de color. Posiblemente sean sus precursores."

Posteriormente, la mano aparecerá en la historia del arte ilimitadamente representada, pero principalmente usada como referencia de medida, en tanto que palmo. El propio Leonardo lo muestra en la leyenda con que acompaña su dibujo, en la que equipara el palmo a la medida de la cara, y a la décima parte de la altura del hombre⁴⁷. Pero sin lugar a dudas, quien mejor lo ha expresado es Le Corbusier:⁴⁸

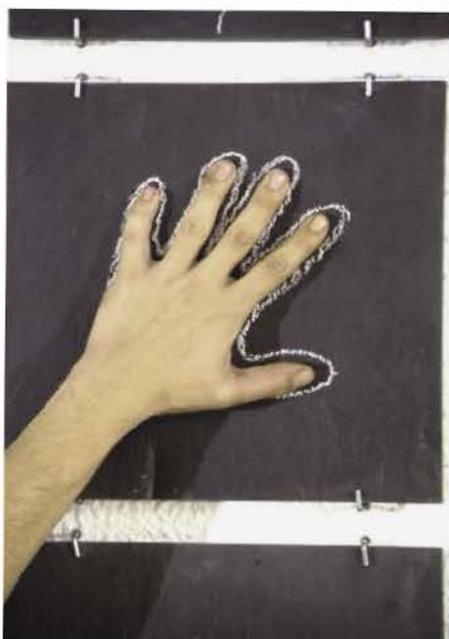
"...los Partenones, los templos indios y las catedrales se construyeron según medidas precisas que constituían un código, un sistema coherente que afirmaba una unidad esencial. Más aún; el salvaje de todos los tiempos y de todos los lugares, el transmisor de las altas civilizaciones, el egipcio, el caldeo, el griego, etc., han construido y, por consiguiente, medido. ¿De qué instrumentos dispusieron? De instrumentos eternos y permanentes, de instrumentos preciosos puesto que están adscritos a la persona humana, instrumentos que tenían un nombre: codo, dedo, pulgada, pie, braza, palmo, etc. La mano, o mejor ya queda claro, el palmo, se encuentra en los albores de la creación artística y llega hasta nuestros días.

Hilo discursivo.

⁴⁷ "Desde la raíz de los cabellos hasta la sotabarba tenemos 1/10 de la altura del hombre. [...] Toda la mano es 1/10 del hombre." Leonardo Da Vinci: Tratado de la pintura. Pág.289.

⁴⁸ Le CORBUSIER: *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*; pp. 18-19.

(...)El codo, la braza, el palmo, el pie y la pulgada fueron el instrumento prehistórico y sigue siendo el del hombre moderno"⁴⁹.



José Juan Martínez Ballester:
Cavernario. Mislata, 2000.

Con TODAS estas premisas, produjimos una instalación mural consistente en una invitación al público para siluetear sus manos. Para ello dispusimos ~~100~~ sobre la pared 100 baldosas de piedra de pizarra negra natural para que los asistentes a la exposición creáramos una moderna cueva de las manos, trasladando hasta la contemporaneidad el espíritu de las cavernas.

⁴⁹ Existe una cantidad de ejemplos inabarcable, pero no podemos dejar de referenciar la selección de obras de la exposición "La metamorfosis de la mano" realizada con ocasión del XXV Congreso Internacional de Cirujanos de Manos, en Argentina en 1999-2000, comisariada por Irma Arestizábal y de entre la que destacamos "Medidas menores" de Antoni Abad.

También al respecto recomendar la reciente publicación de Juhani Pallasmaa: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*.

Recepción de la propuesta - acción -

II. 5. 3.- Chismografía. L'Espai Trobat, Benissa, 1997⁵⁰.

Lo que se escribe en una tapia tiene eco en otra

Gregeria

chismografía. f. fam. Ocupación de chismear. || fam. Relación de los chismes y cuentos que corren.

RAE

Chismografía fue una intervención en el espacio urbano de la localidad de Benissa, Alicante, seleccionada para la quinta convocatoria de arte público L'Espai Trobat. Antes de proseguir, leamos la introducción que hicimos en el dossier del proyecto:

Colecciono chismes, y no lo hago con malicia o método, ni siquiera con profesionalidad, simplemente ocurre. En realidad, todos lo hacemos pero yo, en ocasiones, tomo nota. Es muy sencillo. Basta con estar en el lugar adecuado en el momento adecuado y ZAS!, ahí pasa alguien hablando al que se le escapa una voz que llega hasta mí. No puedo evitarlo, esa sombra sonora que pasa ante mis orejas se me fija en el seso y comienza el proceso.

Lo primero es la sorpresa, el desconcierto, la chispa; no siempre: la mayoría de lo que oigo pasa desapercibido a mi escucha, incorporado al rumor global o simplemente no llega a despertar mi interés. Pero cuando ocurre, helo aquí que no sé cómo reaccionar. Me fascina la sincronía que el azar ha dado en convocar ese momento: toda mi atención se distrae hacia esa frase que acabo de entreoír, todo mi ser se concentra en la resolución de esa sopa de letras que es el ruido y en la que acabo de hallar un texto con/sentido.

Hilo discursivo .

3) Abu prece: iusto .

⁵⁰ VV. AA.: L'Espai Trobat. Ocho intervenciones en el espacio de Benissa; pp 10-11.



José Juan Martínez Ballester: *Chismografía*.
L'Espai Trobat, Benissa, 1997

Lo segundo es el análisis: repito la oración en mi interior, la deletreo, la reordeno, intento extraer su significado, adivinar su sentido, y para ello, lo primero es localizar el origen de la voz, su aspecto, su compañía, lo que hace en ese momento... Muchas veces apenas tengo tiempo de girarme, ya demasiado tarde en reaccionar, para apenas ver su espalda antes de doblar la esquina: nos hemos cruzado en la calle. Otras, puedo detenerme a escrutarle con todo detenimiento y le observo de arriba abajo, aunque sólo sea durante unos minutos: esperando en la cabina de teléfonos, en el autobús, en un establecimiento público... En ocasiones, incluso caigo en la tentación de mantener la atención para beber más palabras que ayuden a mi desconcierto, pero reniego de hacerlo: sería antideportivo.



José Juan Martínez Ballester: *Chismografía*. L'Espai Trobat, Benissa, 1997
C/ Passatge Centre Social

tipo discursivo. / Descripción de la acción.

Acaso no sean al fin gran cosa, pero las colmo de valor. Sé que en mi pequeño mundo tienen su uso; a veces, las busco y releo; un día les aportaré un valor que no será sólo mío, se servirán de mí para convertirse en grandes Palabras, con mayúsculas, de importancia; serán leídas u oídas por otros muchos, dejarán de ser esas pequeñas, íntimas perlas, para constituirse en joyas universales. Dejarán de ser de quienes las pronunciaron, dejarán de pertenecer a quien las oyó: yo.

Colecciono chismes, todos lo hacemos, pero yo, en ocasiones, tomo notas.

Fileo discurriendo
Descripción de la acción.



José Juan Martínez Ballester: *Chismografía*. L'Espai Trobat, Benissa, 1997
C/ Metge Sala

El trabajo parte pues de usar los chismes, voces, conversaciones oídas en las calles de Benissa para conformarlos en sombra, en dibujo; tornar la voz en escritura. Reflejar el eco producido por el rumor de la ciudad de Benissa sobre sus propias paredes, atrapar el fugaz rebote de las voces en sus muros, imprimir la silueta de su reverberación, sombrear su perfil.

Descripción de la
frase / acción.

Hilo discursivo.

Crear un paisaje de penumbra verbal que provoque la extrañeza ante lo propio, ante nuestro reflejo sobre el lugar en que nos encontramos. ¿Quién ha dejado de sentir extrañeza al oír su voz o ver su imagen grabadas, quién sabe acaso reconocerse a sí mismo en el espejo y aceptarse, dar la justa medida de su cuerpo, estudiar la propia voz y reencontrarse en ella? El trabajo de chismografía parte de un concepto antropológico: estudiar el texto común de las personas que ocupan un lugar y tiempo determinados;



José Juan Martínez Ballester: *Chismografía*. L'Espai Trobat, Benissa, 1997
C/ Sant Cristòfol

El espacio público, cuya iconografía se encuentra secuestrada por el pragmatismo de la señalización urbana se reconvierte en reflejo de sus usuarios, sombra de sus conversaciones y usos. Así igualmente, por ejemplo, hicieron los artistas cordobeses Antonio Blázquez y Cristian

Hilo discursivo.



Tena en la primavera de 2010⁵¹ en su *Callejero Pirata de Córdoba*⁵². Allí inundaron la ciudad de Córdoba de textos con expresiones del habla común, tales como "Por aquí podemos atrochar", normalmente alusivas al dédalo de calles de la que fue capital califal. Los rótulos estaban estampados en papel, emulando el aspecto de los azulejos con que el propio ayuntamiento nomina las calles del casco antiguo⁵³. Podemos asimismo entroncar este tipo de intervenciones con la tradicional fiesta almeriense de *Los letreros*, en la que la noche del suicidio de Judas, durante la festividad pascual, es celebrada con la revelación, por parte de los jóvenes festeros, de los pecados de los vecinos escribiéndolos con azulete por las paredes.⁵⁴

De igual modo, 13 años antes, el objetivo de nuestro trabajo era atender a las voces de Benissa, seleccionarlas y conformarlas gráficamente sobre su mismo entorno; seleccionar críticamente aquellas que en mayor medida espejeen su idiosincrasia; devolverlo a los autores y ofrecerlo a sus conciudadanos.

El propósito de **Chismografía** fue, por lo tanto, crear un retrato colectivo, a modo de páginas dispersas por la urbe.

Para la consecución de tal empresa basta con atender en la escucha, hacerla voluntad, convertirla en objeto de un proyecto, que consistiría en elaborar una chismografía de la ciudad. Sería suficiente para ello con tomar nota de los chismes que sucedan en ella, para después seleccionarlos e inscribirlos en el registro de su paisaje.

Esto lo realizamos en los siguientes pasos: Primero recorrimos la

⁵¹ ARJONA, Araceli R.: Callejero pirata: "Por fin te he encontrado". Diario de Córdoba. 14/10/2012.

http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobalocal/callejero-pirata-por-fin-he-encontrado_752624.html

⁵² <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zp2lTejQriQU.kCbjmC3qV2nE&hl=es>

⁵³ ALBERT, Manuel J.: 'El artista callejero' ya tiene nombre(s). Antonio Blázquez y Cristian Tena rotularon calles con nombres alternativos. Cordópolis, 10 de octubre de 2012 a las 17:05. <http://cordopolis.es/2012/10/10/el-artista-callejero-ya-tiene-nombres/>

⁵⁴ MARTÍNEZ LÓPEZ, José Miguel: *Guía de Fiestas y Tradiciones de la provincia de Almería*. Pág. 71.

plata discursivo.

Descripción de la propuesta/acción.

ciudad, libreta de notas en mano, apuntando los rumores que circulaban a nuestro alrededor. Seguidamente, escogimos de entre todo el texto obtenido aquellos fragmentos que consideramos más interesantes. En tercer lugar, las frases y conversaciones seleccionadas fueron transcritas sobre los lugares escogidos, hasta un total de seis,



José Juan Martínez Ballester: *Chismografía*. L'Espai Trobat, Benissa, 1997
C/ Pare Pere

La escritura de los textos fue realizada reproduciendo la técnica del sombreado, rellenando con barra de grafito el interior de las letras perfiladas directamente sobre los muros y pasando después a difuminar con el dedo. Para la tipografía se adoptó la fuente **IMPACT**, en mayúsculas, para lo cual fabricamos en cartón unas plantillas de 15cm de altura.

II. 5. 4.-*Heteropedia*. "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes II", València, 1999.

Esta acción mural se desarrolló como reivindicación de la heterodoxia frente a la ortodoxia, de la línea quebrada contra la recta, de lo dionisiaco contra lo apolíneo, las personas contra el personalismo. Cabe decir que fue nuestra primera colaboración con la plataforma vecinal Salvem el Cabanyal/Canyavelar/Cap de França, en la 2ª edición de "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes". Esta asociación se formó con el objetivo de oponerse al plan urbanístico de prolongar la avenida de Blasco Ibáñez en dirección a la playa, en la ciudad de València



José Juan Martínez Ballester: *Heteropedia*. "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes II". Carboncillo sobre muro; València, 1999.

El proyecto de la prolongación de la avenida, que desde un principio fue creada con ese objetivo (inicialmente su nombre era avenida de Valencia al Mar) obedecía -entre otros intereses, especulaciones e incluso por qué no buenas intenciones- ni más ni menos que a la simplificación, o mejor simplicidad, de sus promotores.

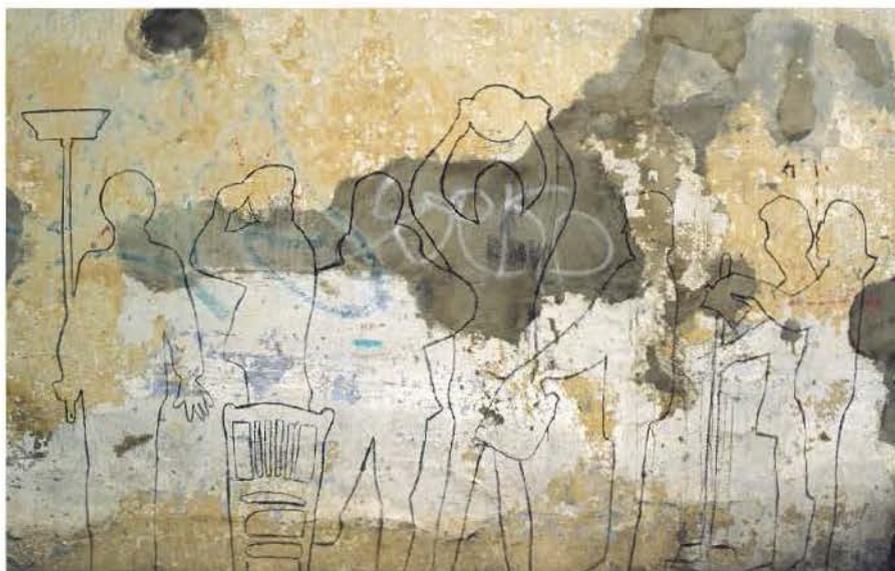
Y todo ello, no lo olvidemos, acosta de la propia ley que, desde la Generalitat Valenciana, protege el barrio como Bien de interés Cultural (BIC) desde 1993. Pero, en palabras de Manuel Delgado, "¿qué es "patrimonio cultural" en una ciudad? ¿Qué merece ser indultado de la máquina capitalista de desolar ciudades, en el doble sentido de generar en ella solares y de entristecerlas? (...) Poco se entiende que el principal patrimonio, el tesoro fundamental de una ciudad es justo esa vida real

4) Otra página: Justo.

filio discursivo.

filo discursivo .

que con frecuencia las iniciativas de patrimonialización tienden a expulsar o aplacar. Son lo que fluye y se agita por las calles lo que convierte una ciudad en un espacio viviente. No son las piedras, sino lo que transcurre entre ellas; no son los paisajes, sino quienes los recorren, lo que merece ser amparado”⁵⁵



José Juan Martínez Ballester: *Heteropedia*. "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes II". Carboncillo sobre muro; València, 1999.

filo discursivo .

Se trataba en definitiva –y ojalá podamos seguir hablando en pasado) de transformar un tejido social y urbanístico en una sola cuerda, recta y tensa: convertir 10 calles en una sola avenida de 5 carriles en cada dirección; del ‘orto’ (recto) contra el ‘hetero’ (diverso). Lo cual podría parecer inocuo si no se tiene en cuenta que supone la destrucción urbanística, social, económica y cultural de un barrio emblemático del frente marítimo de la ciudad de Valencia. Lo cual

⁵⁵ DELGADO, Manuel: "Espacios vivientes de Concepción". En: *Seres urbanos. Blogs de El País*. 20 de marzo de 2015. <http://blogs.elpais.com/seres-urbanos/2015/03/espacios-vivientes-de-concepci%C3%B3n.html>.

resulta incluso ridículo si no se tiene en cuenta que significa el enfrentamiento de una poderosa persona obstinada –conveniente apoyada por otras tanto más poderosas como ajenas a dicho barrio– contra todo un pueblo, toda una variedad de particularidades humanas que tan sólo se niegan a ser resignadas.

Por suerte, o por desgracia –no viene al caso: las personas, la heterogeneidad social de la que formamos parte, se compone no únicamente de **seres humanos vivos, sino también de todo un conjunto de elementos, objetos, lugares...** que forman, conforman estaría mejor dicho, parte intrínseca del hombre y la mujer. Puede parecer



José Juan Martínez Ballester: *Heteropedia*. "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes II". Carboncillo sobre muro; València, 1999.

paradójico, pero sí, elementos materiales forman parte de nuestro espíritu: resulta casi tan traumático desligarnos de todas estas cosas como de partes de nuestro cuerpo, espíritu, memoria. Es éste el caso que nos atañe aquí y ahora, un grupo de gente ligada a un barrio que se les desea amputar. Un barrio –obviamente con este grupo de gente aún incluido en él, "por muchos años"- que forma una hetero-muralla contra una orto-avenida. De hecho, esta acción mural fue inicialmente titulada como "muralla", pues se produce sobre un muro desnudo.

Hilo discursivo.

tipo discursivo.

Ortopedia es la ciencia, o la parte de la ciencia, médica en este caso, que se ocupa de corrección (su significado literal es rectificar los pies) y en la mayoría de los casos sustitución de las partes del cuerpo humano. Pero como hemos admitido más arriba, de tal cuerpo forman parte cosas que en principio pueden parecer externas a él, ajenas.



José Juan Martínez Ballester: *Heteropedia*. "Cabanyal-Canyamelar: De Portes Obertes II". Carboncillo sobre muro; València, 1999.

Por ello, nuestra propuesta para la 2ª edición de Portes Obertes fue la elaboración de un mural que supusiera una muralla, o más bien las personas que desde la muralla defienden su territorio, armadas muchas veces con los objetos y enseres de sus propios hogares, los mismos con los que se organizan caceroladas, aquellos también que se arrojan al paso del enemigo.

Y así fue que, en una reunión de la plataforma "Salvem el Cabanyal", solicitamos de los vecinos que acudieran al lugar del evento portando un objeto cualquiera de sus casas con el objetivo de construir, de dibujar una única imagen silueteada de ambos, a modo de ciborg, o mejor de binomio fantástico, los cuales, yuxtapuestos a los de sus vecinos sobre un muro desollado, conformarían esa maraña de personas y objetos, prestos a defender sus ideas.

Descripción de la propuesta / acción.

Cada vecino que acudió al lugar elegido, la pared de una casa en la travesía de Pescadors (Carrer d'en Vicent Guillot, o Tio Bola), entre las calles José Benlliure y Escalante, trajo un objeto con el que se fundió en una única silueta. Este se pasaba así de ser una posible arma arrojada a una parte inseparable de su esencia, perfiles de una identidad que se define más allá del propio cuerpo; figuras de personas apegadas a objetos y lugares; Ideas, objetos, lugares y personas fundidas en una misma imagen.

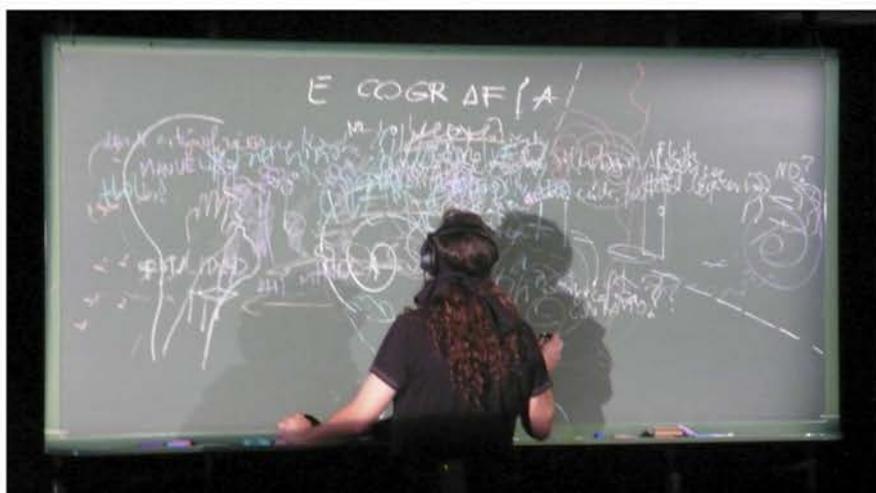
La imagen mural que se quiere borrar, sobre la pared desconchada de una casa, de unos habitantes, en un barrio, que se quieren denigrar.



Descripció de la preguete / acció.

Tiza
discursiva.

oír nuestra voz, consideramos también parte importante de nuestro trabajo abrir el micrófono para que sean otras las voces que hablen, vehicular los medios para que esto se produzca, intermediar entre el arte y la vida, el público y el artista. Queremos pues **reivindicar los trabajos en los que no se pretende decir nada; más bien al contrario, lo que se pretende es escuchar.**



José Juan Martínez Ballester: *Ecografía*. Vibrato, Elx, 2009. Tiza sobre pizarra.

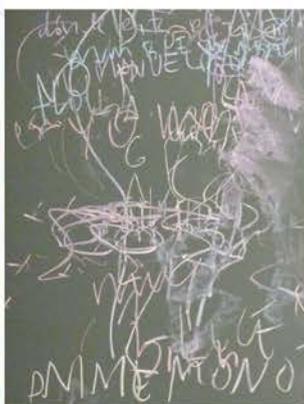
Con este cúmulo de ideas en, en 2009 propusimos una performance en torno a las mismas dentro del contexto de Vibrato, festival de arte sonoro y experimental, que se celebra en la ciudad de Elx. Nuestra propuesta consistió en usar al artista como intérprete de una partitura que dictara el público asistente, actuando de intermediario entre éste y el resultado de la obra.

Para ello, se situó una pizarra que en la que se imprimiría el proceso de este trabajo mediante tizas por el performer. Éste, José Juan Martínez, fue colocado con los ojos vendados de cara a la pizarra, con tizas en su correspondiente repisa y unos auriculares inalámbricos ajustados a sus oídos. Otro colaborador, Luis Contreras, armado con un micrófono inalámbrico caminaba entre el público invitando al mismo a

D. lo habiendo
algunas de / investigación
educación
prescripción de la prescripción
de la

Descripción de la propuesta / acción.

'dictar' lo que el performer debía transcribir al lenguaje gráfico de la pizarra. Además de lo que era sentido a través de los auriculares, se improntaban sobre el encerado los sonidos cercanos, así como cualquier incorporación que los espectadores quisieran aportar: se agregó la silueta de un invitado de entre el público, y algunos del mismo añadieron trazos y dibujos *motu proprio*.



José Juan Martínez Ballester: *Ecografía*. Vibrato, Elx, 2009. Tiza sobre pizarra. (Detalles).

J.J. (Que se fido de
Vive Contrario...?)

III.- UNA VENTANA AL MUNDO: LA PIZARRA DEL CONOCIMIENTO

Las negaciones se multiplican, la voz se embrolla y se ahoga; el maestro, confuso, baja el índice estirado, da la espalda a la pizarra, mira a los alumnos que se desternillan de risa y no se da cuenta de que si rien tan fuerte se debe a que, por encima de la pizarra y del maestro que farfulla sus negaciones, acaba de levantarse un vapor que poco a poco ha ido tomando forma y ahora dibuja de un modo muy exacto, sin ninguna duda posible, una pipa. «Es una pipa, es una pipa» gritan los alumnos, que patalean, mientras que el maestro, cada vez más bajo, pero siempre con la misma abstinación, murmura sin que ya nadie le escuche: «Y, sin embargo, esto no es una pipa.»

Michel Foucault:⁵⁶

En 1944 el maestro Manuel Trillo Torija publicó la primera edición de su libro *2000 Dibujos para el Encerado. Libro del Maestro*, que llegaría a la 10ª en 1972: esfuerzo tan bello como inútil⁵⁷ Tras las paredes de las cavernas, es el muro del encerado la ventana de enlace entre el mundo físico y tangible de lo real con el mundo espiritual de las ideas. Los dibujos que allí se nos ofrecen deben poseer unas características tales que resulte indudable su verosimilitud. No se trata de una fidelidad de tipo realista, ni tan siquiera naturalista; los dibujos que propone Trijo Torija no son meros trampantojos (*trompe l'oeil*), sino de nuevo: atrap sueños (*trompe l'esperit*): se trata de auténticos gráficos icónicos.

Esta es la verdadera lección de Magritte/Foucault: los dibujos en la pizarra de la escuela son pinturas destinadas, "más que cualquier otra a separar, cuidadosa, cruelmente, el elemento gráfico del elemento plástico."⁵⁸ Los dibujos que se ejercen sobre la superficie del encerado adquieren de inmediato, sea cual sea la pericia con que sean ejecutados, la identificación con su significado, exactamente con la misma entidad que una palabra: en la pizarra, el dibujo es puro texto, y ambos son siempre idea, no como reflejo ni sombra, sino como idea

⁵⁶ Michel Foucault: *Esto no es una pipa*; pág. 44.

⁵⁷ TRILLO TORIJA, Manuel: *2000 Dibujos para el Encerado. Libro del Maestro*.

⁵⁸ FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa*; pág. 51.

UNIDAD 1. Arte. Práctic...
a la que cuando se...
Pizarra y su uso
como herramienta epistemológica

misma.



René Magritte: *La clef des songes*. 1930.
Óleo sobre lienzo, 81x60cm. Col. Part.

Sin embargo, **para ello es necesaria la complicidad de las partes.** Cuando dos niños juegan a pollas y cacos, el juego comienza con un acuerdo común: decidir quién es quién; a partir del convenio, inmediatamente cada uno es el que es, sin incertidumbres, Asimismo ocurre con las representaciones en la pizarra, que adquieren inmediatamente la entidad de verdad, son reconocidas en cuanto se nos aparecen y asimismo adquieren una permanencia tal que el borrado de la imagen, no desvanece las ideas. Las más modernas infografías y mapas mentales no son capaces de desmerecer el dispositivo del entarimado, entre otras cosas porque al tratarse de conceptos lo mismo puede la tiza ser sustituida por un carbón en el muro, dedo atravesando la arena, rotulador sobre el papel, estilete en

la cera o la arcilla, etc.

Desde los albores de la escolaridad la grafía ha sido herramienta indispensable para la gestión cultural de nuestra comprensión del mundo. Escribir al dictado, copiar un dibujo, ejercicio o fórmula que el maestro realiza en la pizarra, salir al encerado a resolver un problema, ser castigado en él, etc. Del estilete sobre tablilla encerada, al rotulador debole sobre plástico, pasando por la superventas tiza sobre pizarra, diversos instrumentos, nunca mejor dicho, han sido utilizados para instrumentalizarnos.

La conformación de nuestro universo se mediatiza en gran medida a través de las pizarras. En origen, durante el analfabetismo mayoritario, este se conformaba a través de la ^{la narr}narración oral. La pizarra vendría pues a convertirse en nuevo aUCA de la educación. Su singularidad consiste en su movimiento, ^{en su}permutabilidad, aspecto que, de algún modo, substituye a la narratividad del aUCA. Quizás haya ido perdiendo fuerza en sucesivo detrimento por otros medios como las diapositivas, transparencias, vídeo-tv y proyectores LCD, pero no parece haber desaparecido en absoluto, pues posee una característica que la hace insustituible: la inmediatez de su interactividad.

La rapidez de conexión que existe entre el pensamiento y expresión, entre dicho y hecho no puede ser superada por estos otros medios. Permite además la interactividad de un modo intuitivo, sin necesidad de conocimientos previos determinados. A su facilidad de uso y rapidez, debemos añadir sus connotaciones mágicas, la sugestión que en nosotros produce, que queremos aquí relacionar con las cavernas prehistórica y platónica. Parte de ello se debe a su pregnancia: por limpia que se encuentre, en toda pizarra, de algún modo, sentimos la presencia de lo que allí fue grafiado, la pizarra es, por definición, huella de sí misma. Del mismo modo en que los fosfenos quedan impresos en nuestra retina, igual que los alucinógenos nos hacen presentes irrealidades anteriores o futuras, así se revelan en la pizarra los fantasmas de quienes antes estamparon en ella su efímera existencia.

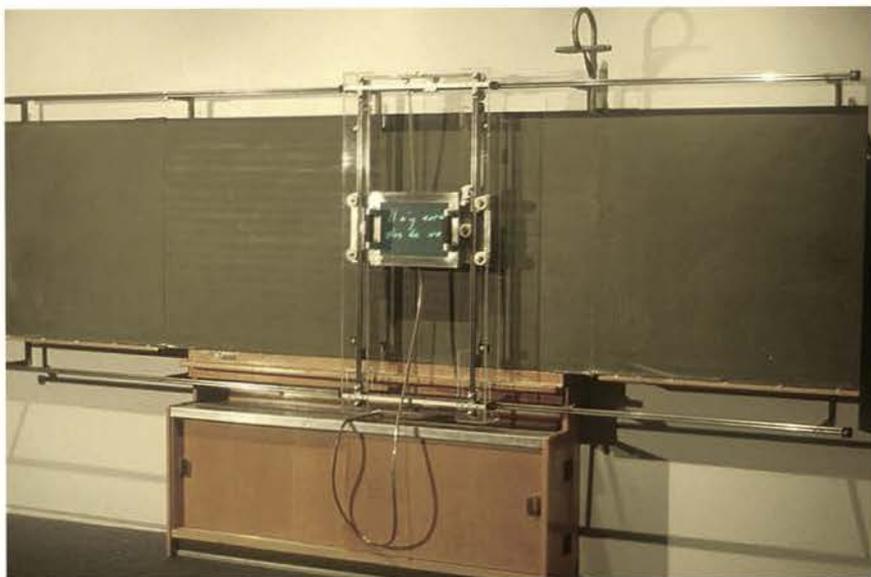
REALITENTE

mas dicho, low

Q ✓

A este respecto traemos más que apropiadamente a colación el trabajo *Tafel* (Pizarra) que Frank Fietzek desarrolló en el ZKM, Karlsruhe entre los años 1993 y 1994:

In front of an old blackboard -which still carries traces of erased chalk- there is a monitor attached to tracks. The viewer can move the monitor both horizontally and vertically. In doing so, the monitor passes over words and sentences that are not visible on the actual blackboard. When the monitor passes over a position where a word used to be, another word appears. The words and sentences are quotations and fragments of quotations, which have been extracted from the compound topic Memory/Text/Image. They have been written, photographed and digitalized onto the blackboard from different people and then erased. The computer randomly assigns the quotations new positions on the blackboard.



Frank Fietzek: *Tafel*. 1993/94 y 1999. Instalación interactiva.

Fuente: <http://www.fietzek.de>

ejemplos de Fietzek

En él podemos viajar físicamente, en el espacio moviendo el soporte a lo largo y ancho de la pizarra, y lo que se nos irá revelando serán escritos que sucesivamente allí han estado ofreciéndose, ya más tarde borrado.

Precisamente un trabajo en apariencia puramente electrónico desvela un aspecto importante: la presencia física de una pizarra 'clásica', su fisicidad, supera así a las actuales pizarras digitales interactivas, aunque no debemos desestimar en absoluto la capacidad de interconexión con el mundo exterior, así como las posibilidades tecnológicas de incorporar a la misma técnicas distintas del dibujo y la escritura a mano alzada. Se consigue gracias a ellas una hibridación entre la pizarra negra, el tablón de anuncios, la página web, el periódico mural⁵⁹, y otros muchos medios que debemos explorar y cuyas posibilidades están aún por explotar, aunque en esta investigación podamos enumerar algunos significativos.

No sería conveniente obviar aquí, justo a colación de los distintos medios en apariencia similares, las distintas connotaciones que posee cada tipo específico de superficie que nos puede servir como soporte de escritura. No es lo mismo, obviamente, el registro que queda tras borrar en una pizarra 'clásica', que en una 'velleda', un muro, o una pantalla de ordenador. Resulta pues importante concederle la importancia que merecen los nuevos medios digitales a este respecto. Por un lado, el borrado deja en apariencia impoluta la pantalla, pero el rastro puede ser seguido como operación realizada en el registro del propio ordenador, pero también en la red a través de los rastreadores. La memoria de lo escrito permanece pues en distintos formatos e intereses, todos ellos llenos de matices.⁶⁰

⁵⁹ Los periódicos murales fueron tabloneros informativos que funcionaban a modo de periódicos colectivos durante la Guerra Civil Española. Ver el capítulo "Periódicos murales", pp.559-564, en PÉREZ CONTEL, Rafael: *Artistas en valencia. 1936-1939*; incluye MORA CIRUJEDA, Luis: "¿Qué es un periódico mural?", pp.563-564.

⁶⁰ Ver al respecto "Nota sobre la 'pizarra mágica'", en FREUD, Sigmund: *Obras completas*, T.19; pp. 243-247; Ver asimismo OSTEN, Manfred: *La memoria robada: los*

fraseo: sobre las pizarras
interactivas, digitalizadas
Pizarras soporte usados con
similitud a las pizarras.

Los "curiosos" griegos.



María Ruido: *Hansel y Gretel*.
Escola de Imaxe e Son, A Coruña, 1998. Vídeo, 15'.

La pregnancia del dibujo de una tiza sobre una pizarra, unida al poder de la narración oral, es una conjunción de factores que no ha sido lo suficientemente puesta en valor. Este es uno de los objetivos de nuestra investigación, y de este capítulo en particular, en el que analizaremos algunos casos al respecto.

El dibujo tiene un rol
antes de -> requiere
contenidos.

III. 1. 1.- Del Aprendizaje: lo **aprensible** y lo **aprehensible**

La distribución del aula en las escuelas es común: un habitáculo rectangular con una única entrada, dos a lo sumo; en la pared principal, donde se ubica el docente, la pizarra a modo de mihrab; mesas y sillas, generalmente distribuidas de modo ortogonal, suelen estar orientadas hacia ésta; a su lado izquierdo, monoteísmo diestro, se ubican las ventanas.

Lo que allí dentro ocurre es universal: a través de la pizarra se nos intenta inculcar una **visión cultural de lo que hay al otro lado de la ventana**. Lo que no sabemos es a cuál de las dos mirar; incluso, como Antoine Doinel⁶¹, quizás prefiramos salir.

La pizarra, como un mapa, es el lugar donde a lo largo de los años se irá trazando la orografía de nuestros conocimientos, en eso consistirá nuestro aprendizaje; pero a nuestra **aprehensión** se sumarán otros muchos textos. En un aula se escribe constantemente, y no sólo el maestro, se escribe por todas partes, y no sólo en la pizarra: se escribe, se dibuja, se **garabatea en el papel, en el margen de los textos, sobre las ilustraciones de los libros, en la madera del pupitre**, se escriben y reciben notas con los compañeros... El mundo directo, tangible, se enajena así del mundo ideal. Pese a lo que se nos cuenta desde la tarima, ante lo que ocurre al otro lado de la ventana, contra lo que pasa a nuestro alrededor, permanecemos ausentes.

De la mihrab en el aula.

⁶¹ Antoine Doinel, alter ego de su creador y director de cine François Truffaut, es el protagonista de *Los 400 golpes*, y lo será de algunos otros largos y cortometrajes hasta finalizar la narración de sus tribulaciones en *El amor en fuga*. En su primera película, encarna al infante rebelde y maltratado por la vida, el hogar, la escuela...

DIGERENCIA PARA HACER CONSTAR



mundo de imágenes mercenarias.”⁶³ ¡Cuántos de nosotros no llenábamos igualmente los márgenes de nuestros libros de texto mientras el docente disertaba en la tarima! Obsérvese si no, a falta de artistas, el cartel colocado en la biblioteca de la misma facultad de Bellas Artes de València, en el que se ruega a los alumnos que trasladen su arte de los libros a las aulas; a la entrada, el cartel reza así: “Artista, no el ratlles”. *El que sea.*

Nos encontramos pues, que en el extremo de nuestro instrumento de dibujo, sea este la punta de una pluma, lápiz⁶⁴, tiza o carbón, tenemos el poder de dirimir entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo que aprendemos y lo aprehendemos, aquello de lo que verdaderamente nos impregnamos mientras se nos trata de educar. La visión de una pizarra es una imagen que nos retrotrae al momento en que íbamos conformando nuestra propia y particular imagen del mundo, aquel período en que tratábamos de organizar en un todo con sentido tanto el mundo real, como el que nos era explicado, pasado por el filtro de nuestra propia imaginación.

EL texto escrito en los márgenes de los libros, en los posits, las notas en la nevera o los paneles de anuncios, las comandas dejan constancia de nuestra presencia y paso por este mundo, son pistas del tiempo que le hemos dedicado, tal y como levanta acta en la obra “Haciendo tiempo” (2014) la artista albaceteña Rocío Garriga, estructurando la 1014 “comandas recibidas durante 75 días de contrato como cocinera de postres”.

Reservar los márgenes de los libros para las notas.
 Otra función: sentido y propósito.

⁶³ De Luelmo, Chema: “Lo nunca visto del revés”; *ibid.* p. 23.

⁶⁴ ROS, Samuel: “El olor de los lápices”. Diario *Arriba*, 28 de septiembre de 1944.

III. 1. 2.- La Explicación del Universo

El amplio pizarrón podría visualizarse como una especie de pared portátil o mural, y el contraste con la tiza blanca en su superficie, y con la de color en el caso de Steiner, parecía leerse como gráficas expresionistas. Es por eso que la ilustración visual aparentaba existir autónomamente –de un modo casi totalmente sensual, formal. Al experimentarse como un dibujo, parecía existir independientemente de toda inteligibilidad; nadie se molestaba en leer lo que estaba escrito y miraba solamente los torbellinos de formas.

Donald Kuspit⁶⁵

El dibujo y su valor en el proceso cognoscitivo. Rudolf Steiner.

Rudolf Steiner (Donji Kraljevec, Croacia 1861 – Dornach, Suiza, 1925), filósofo y pedagogo austriaco y fundador de la antroposofía, dio múltiples conferencias por todo el mundo en las que explicaba su concepción mística del individuo en conjunción con el universo cosmogónico, fomentando una pedagogía terapéutica que pusiera en contacto el mundo real con la realidad suprasensible, difundiendo los parabienes de una ciencia espiritual. En ellas se ayudaba siempre de dibujos con tizas de colores sobre pizarra, pues como anota Walter Kugler, “para Steiner, dibujar formaba parte indisoluble del proceso cognoscitivo”⁶⁶. El mismo Steiner define así el vínculo que el dibujo le ayuda a establecer con el espíritu:

Tengo la costumbre de formular casi todo lo que se me presenta en el mundo espiritual, con el lápiz en la mano, ya sea en palabras o en dibujos cualesquiera. De ese modo he llenado infinidad de cuadernos de notas.⁶⁷

Del mismo modo, se valía de los grafismos en las disertaciones que realizaba ante seguidores, alumnos y curiosos. Su actitud ante estos dibujos era pues, de algún modo, catártica, y por lo tanto fugaz. Así pues, borraba y dibujaba o escribía sucesivamente sobre la misma

⁶⁵ KUSPID, Donald: “Rudolf Steiner y Joseph Beuys: Dibujos de Pizarrón”. En *Rudolf Steiner. Dibujos sobre pizarrones* (cat.);p.36.

⁶⁶ KUGLER, Walter: “Pensar en colores y formas: Las pizarras de Rudolf Steiner”, en *ibid.*, p.26

⁶⁷ *Ídem.*

superficie. Según Kugler, fue durante la Primera Guerra Mundial que una asistente tuvo la iniciativa de cubrir el pizarrón con cartón negro antes del comienzo de la disertación. Gracias a ese recurso se conservan aproximadamente 1100 dibujos de las conferencias: cartulinas negras, de gran formato, con líneas y superficies en tiza blanca y de color, todas ellas testimonio de una "provincia pedagógica que no se veía rodeada ni cohibida por límite alguno".

A continuación, ofrecemos el comentario y la imagen correspondientes a la charla del 9 de diciembre de 1923, titulada "Adentro y Afuera"⁶⁸:



Rudolf Steiner: *Adentro y afuera*. Tizas de colores sobre cartón, 1923.
Fuente: Rudolf Steiner. Dibujos sobre pizarrones.

Decimos que como seres humanos somos lo que estamos confinados dentro de nuestra piel. Pero claro, esto es un enorme error, puesto que, no bien comprendemos lo que sucede mediante nuestra respiración, vemos nuestra interrelación con el mundo. En el fondo, no existe diferencia entre que usted ahora tenga un poco de azúcar en la boca,

⁶⁸ Rudolf Steiner. *Dibujos sobre pizarrones* (cat.); p.58.

Rudolf Steiner. *Adentro y Afuera*.

El color se entendido por tonos

que en el próximo momento estará en su estómago, o si el aire en un primer momento está afuera y en el próximo en su pulmón. El azúcar recorre su camino, el aire otro a lo largo del cuerpo. Y quien piensa que el aire que está fuera de su cuerpo no es parte de él, tendrá que pensar también que su boca no forma parte de él, sino que su cuerpo recién comienza con el estómago. Es decir, es un disparate pensar que uno está encerrado dentro de su piel.

La pizarra actúa aquí, más que como un simple medio, como un auténtico 'medium', una ventana que pone en contacto al ser humano con el mundo espiritual y con el mundo físico, conformando un todo unívoco, objetivo primordial de la teoría antroposofista. **La pizarra como medio de comunicación básico, como enchufe**, lugar de contacto entre las parcelas escindidas del ser humano; y asimismo como intermediador entre la **teoría y la praxis, entre el emisor y el receptor**, actuando el orador como chamán en un rito que con ilimitadas variantes, pero con unos pocos elementos permanentes que se repiten a lo largo del tiempo y del espacio. Pueden ustedes convertir la palestra en una caja italiana de teatro, hasta convertirlo en un espectáculo y llegar colgar un cerdo de una cuerda y balancearlo para explicar los principios de física [no se pierdan cualquier clase del profesor Walter Lewin en el MIT que pueden encontrar en youtube; ni siquiera nos molestamos en señalarle una en concreto: limítense a teclear su nombre y guiarse por su seguimiento]; se puede llegar a organizar unas jornadas de conferencias al más alto nivel, como podrían ser las del TED (Technology, Entertainment, Design); incluso pueden organizar un debate cara a cara entre los líderes de los dos partidos mayoritarios de un país, en vísperas de las elecciones : siempre habrá alguien que tarde o temprano, rotulador, tiza o carbón en mano, esgrima el gráfico que explica todo lo usted todavía no había comprendido, y que ahora se le ofrece con claridad meridiana...

Durante la República de **Weimar**, época en que se inicia la recuperación y popularidad de las ilustraciones de Rudolf Steiner, tiene

Relaxin
paupendin.

8m
paupendin : 2

lugar la **exposición de una herida cubierta con tela adhesiva en la persona de Joseph Beuys**: esto es, su nacimiento. La deuda y similitud de Beuys con Steiner es grata, reconocida y reivindicada, si bien entre ambos existen apreciables diferencias: la actitud del escultor es política y, no podía ser menos, artística; la del pedagogo es individualista y, claro también, didáctica. Ambas son, sin embargo, performativas, y desde luego aleccionadoras. En palabras de Donald Kuspit: "Beuys se dirigía a la sociedad antes que al individuo, mientras que Steiner se dirigía al individuo antes que a la sociedad."⁶⁹

Los dibujos de pizarrón de **Beuys se leen como folletos doctrinarios** —los conceptos parecen estar **prefigurados y ordenados**, más aún, ya que hablan de cambio social— mientras que los de Steiner poseen el aire y la apariencia de conceptos frescos así como de descubrimientos

Ejemplo (3): Beuys (y relación con Steiner)



Joseph Beuys en la Documenta 6. Kassel, 1977.
Fuente Proyecto IDIS.

⁶⁹ KUSPIT, Donald, *op.cit.*, p. 38.

visuales.

Beuys se dedicó a dar conferencias/performances en las que utilizaba las pizarras con el objetivo de que éstas permanecieran como obras desde el principio, como en las series *Incontro* y *Difesa della Natura*, y muy especialmente en *Fuerzas de Orientación*:

El pensamiento beuysiano, expresado a través de entrevistas y conferencias, se canalizaba gráficamente en dibujos, diagramas, listas de conceptos y en las pizarras sobre las que traducía los procesos de su sistema. Rudolf Steiner solía trazar diagramas en hojas negras; Beuys utilizaba las pizarras que, una vez finalizada la explicación, pasaban a constituir el objeto artístico, como en *Richtkräfte (Fuerzas de orientación)* de 1974-1977. La pizarra es depositaria de las ideas mientras las está exponiendo, pues no escribe sobre ella más que frente al público, en el calor de una charla. Amontonadas o expandidas en el suelo, dormidas después de su uso, como objetos de museo, las pizarras establecen una especie de estratigrafía geológica del pensamiento del maestro.

Los principios que alimentan las actuaciones políticas de Beuys están presentes en su obra plástica, y viceversa. Tanto la Organización para la Democracia Directa, como la Universidad Libre Internacional, y el Partido Alemán de Estudiantes están formulando, en referencia al cuerpo social, ideas desarrolladas desde sus primeros años de artista. Sin embargo, a partir de un cierto momento, Beuys se desmarca (en sus declaraciones, no en sus creaciones y acciones) del arte: "Por la presente, no pertenezco más al arte, el arte moderno pertenece al pasado". Frases ya famosas que condensan un giro en su teoría. Dejará de hablar de arte y hablará insistentemente del hombre y de la sociedad.

La sala en la que se realizaba la performance, se convertía en el lugar de encuentro entre el interior y el exterior, entre el arte y la vida:

El arte es para él un vehículo (Vehicle art) que ejemplifica a la perfección en su *Is it about a bicycle?* (1984) donde partiendo de la inmóvil rueda de Duchamp, presenta una serie de pizarras con esquemas-resúmenes de sus ideas y una bicicleta

Spinoza: Beuys.

con ruedas pintadas de blanco que deja sus huellas sobre ellas. Esta bicicleta sí anda, sí sale del museo y va más allá. Es el *concepto ampliado del arte*, punto clave para entender la plástica de Beuys que explica su famosa frase «Todo hombre es un artista» (tan certera, tan clara, que no me explico las malas interpretaciones a las que ha dado lugar)⁷⁰

Él mismo se autoerigía en la figura de un **chamán** que catalizaba la energía entre su **público y su trabajo**, en una suerte de terapia cuya diagnosis quedaba **reflejada en las pizarras**. Con éstas, se crearían después diversas instalaciones (Tate Modern, Centre d'Art Santa Mònica, MNCARS...) a modo de vestigios arqueológicos de su auténtica obra: la energía que estas deberían reflejar, o más exactamente permitieran a modo de puros marcos, atravesar. Podemos considerar, de algún modo, que una pizarra es, al fin y al cabo, no ya una ventana que con las que dan a la calle a la hora de interpretar el mundo exterior, sino que en un sentido verdaderamente espiritual actúa como umbral de apertura a un mundo otro, ante el que Beuys actúa como mediador.

Del papel pedagógico de ambos maestros, Steiner y Beuys, se puede hacer seguimiento por sus seguidores, e incluso en algunos casos podríamos hablar de discípulos. Aunque el legado de la antroposofía es amplio en el terreno de las ciencias sociales y esotéricas, y la legión de seguidores y vindicantes de Joseph Beuys es larga en el arte contemporáneo, queremos limitarnos a reseñar dos ejemplos claros en los que un grupo de artistas es reunido para rendir tributo a la figura de su maestro, o como mínimo, para reconocer su filiación.

El primer caso es la exposición Rudolf Steiner and Contemporary Art, celebrada en el Kunstmuseum de Wolfsburg y en el Kunstmuseum de Stuttgart en 2010 y 2011 respectivamente.⁷¹ De entre todos

⁷⁰ LÓPEZ RUIDO, María, "Joseph Beuys: El arte como creencia y como salvación", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Hª del Arte, n.º8; p.377.

⁷¹ Ver *Rudolf Steiner in Contemporary Art* (cat.), Knolb: Dumont, 2010. La lista de participantes es la que sigue: Mario Merz, Joseph Beuys, Giuseppe Penone, Anish Kapoor, Helmut Federle, Tony Cragg, Olafur Eliasson, Spencer Finch, Katharina Grosse,

Geu (3): BEUYS .

Prisage - d'ins
equipa .

Geu: (4)
Niederstein

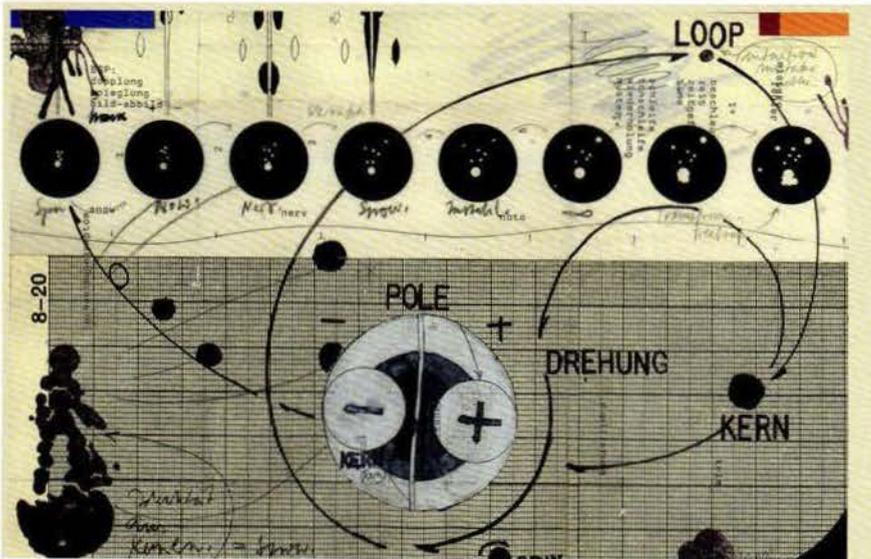
Epim 47: Carsten Nicolai

recogemos la respuesta a una pregunta por parte del músico Carsten Nicolai (conocido en el mundo de la música electrónica como Alva Noto):

Models for an Understanding of the World (Interview with Carsten Nicolai)

Rudolf Steiner and Contemporary Art (p.140)

Holger Broecker: Did Steiner's insights or the questions he



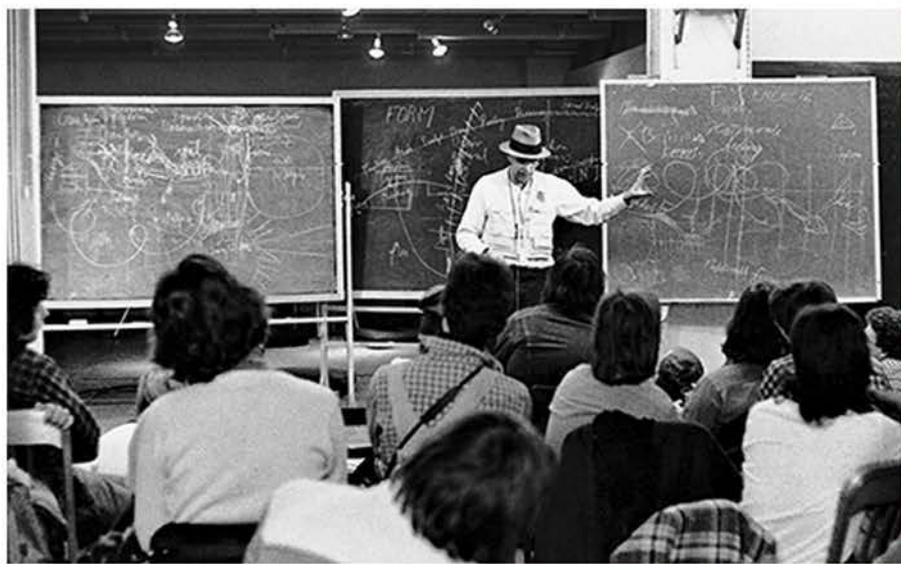
Carsten Nicolai: Loop pole drehung. Fuente: Rudolf Steiner in Contemporary Art (cat.)

formulated based on these insights have any direct influence on your artistic work?

Carsten Nicolai: I do not believe that they are directly reflected. But seen in perspective, there was a moment when I began to draw diagrams into which I introduced myself, my themes, my mechanisms, i.e. everything I revolve around and what was already discussed in the opening questions in order

to somehow clear up things. They are a kind of graphic teaching aid in which I, that was the idea, describe aspects of identity. You see polarities, cores, fragmentes, doublings, reflections, images and likeness, small pieces here. I then typed terms into this constellation like loop, sound loop, pattern, error, aceleration, time. They are all terms which I regularly occupy myself.⁷²

La imagen que proyectamos en la pizarra es así la de **nuestro mapa del mundo**, en ella estructuramos las ideas y las cosas que comprenden nuestro entorno, y situamos nuestra propia figura en ella para establecer mentalmente nuestras relaciones.



Lección de Beuys en la School of the Art Institute. Chicago, 1974.

© Klaus Staeck and Gerhard Steidl 2012

Por su parte, Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) ejerció su magisterio en Düsseldorf:

⁷² *Ibid*, p. 140.

BEUYS / STEINER / RITARRA

Durante los años 60 y en la Academia de Arte de Düsseldorf, Beuys aglutinó a un grupo de artistas de distintos países europeos y de Norteamérica y fue el catalizador de todos ellos a través de la práctica, de las experiencias comunes y de la discusión constante que a él le gustaba fomentar.⁷³

Desde el principio quedó claro el interés de Beuys por la enseñanza; al fin y al cabo, si su proyecto se incluye en un proceso de transformación de la sociedad, el medio más inmediato de llevarlo a cabo, pasa necesariamente por un trabajo pedagógico:

El ardid consistió en introducir una rueda de bicicleta en el museo, la razón estriba hoy en montar en bicicleta para salir de la galería, hacia la vida, hacia el futuro.⁷⁴

pedagogía → arte

⁷³ Von WIESE, Stefan: Düsseldorf: "Punt de Confluència, una crònica"; en. *Punt de confluència: Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987* (cat). Los participantes en esta exposición fueron, además del propio Joseph Beuys: Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Henning Christiansen, Rainer Giese Imi, Jörg Immendorff, Ute Klopheus, Bernd Lohaus, Inge Mahn, Robert Morris, Nam June Paik, Blinky Palermo, Panamarenko, Sigmar Polke, Chris Reinecke, Gerard Richter, Klaus Rinke, Hans Rogalla, Ulrike Rosenbach, Stephan Runge, Reiner Ruthenbeck, Katharina Sieverding.

⁷⁴ LAMARCHE-VADEL, Bernard: *Joseph Beuys*; pp.44-45.

III. 1. 3.- Alejandro Guijarro

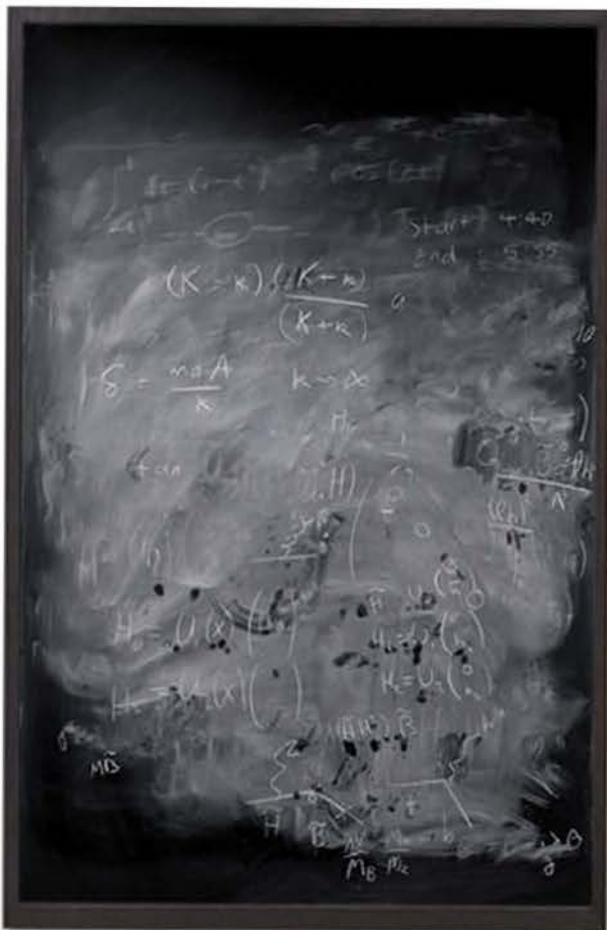
Buscando en las pizarras una explicación del mundo Alejandro Guijarro, fotógrafo madrileño establecido entre Londres y Madrid, recorrió durante tres años los departamentos de física más importantes de las universidades y centros de investigación del mundo, y retratando los resultados de sus estudios en las pizarras de los despachos de sus investigadores. Los resultados, fotografías realizadas con cámara de gran formato, y positivadas a tamaño real, fueron expuestas en la galería Malborough de Madrid en la muestra "Momentum (2010-2013)", entre mayo y junio de 2015.

Si, como hemos visto, existe una relación entre la grafía del universo y cómo lo representamos, los misterios del universo revelados aquí en su parte más pequeña, la física cuántica. Cómo no quedar consternados ante estas imágenes que fijan la mutación del pensamiento y conclusiones de los investigadores principales de la composición del universo. En numerosas ocasiones, al entrar en un aula, en un despacho nos quedamos absortos mirando el contenido de la pizarra que allí figura, ofreciéndonos sus gráficos como una jeroglífico que debemos desentrañar. De algún modo se crea una relación entre lo concreto (la escritura producida por la mano, que se corresponde con un pensamiento, fórmula, gráfica, etc.) y lo abstracto, esto es, la extrañeza que provoca nuestra incompreensión, ante la pizarra, sí, pero también ante el universo.

→ GULDENBACH

△

positivo
Pizarras: Alejandro Guijarro



$K \rightarrow \infty$, Standford, 2012. 113x174cm. C-Type print.

Los movimientos del pensamiento de sus autores reflejan el movimiento de las partículas subatómicas, cuánticas, su aparición y desaparición, sus transformaciones continuas, ecos del Big-Bang se pueden oír a través incluso de las imágenes en que todo ha sido borrado, y tan solo nos queda el polvo del yeso, restos de la materia cósmica, quizás incluso atisbos de la materia oscura ("Oxford I", 2011) con que se formó el universo, éter en el que fluyen los negros sueños de nuestra existencia.

Cauterini & Ballester

III. 1. 4.- Sombras Chinescas: Aspectos Narrativos de la Pizarra

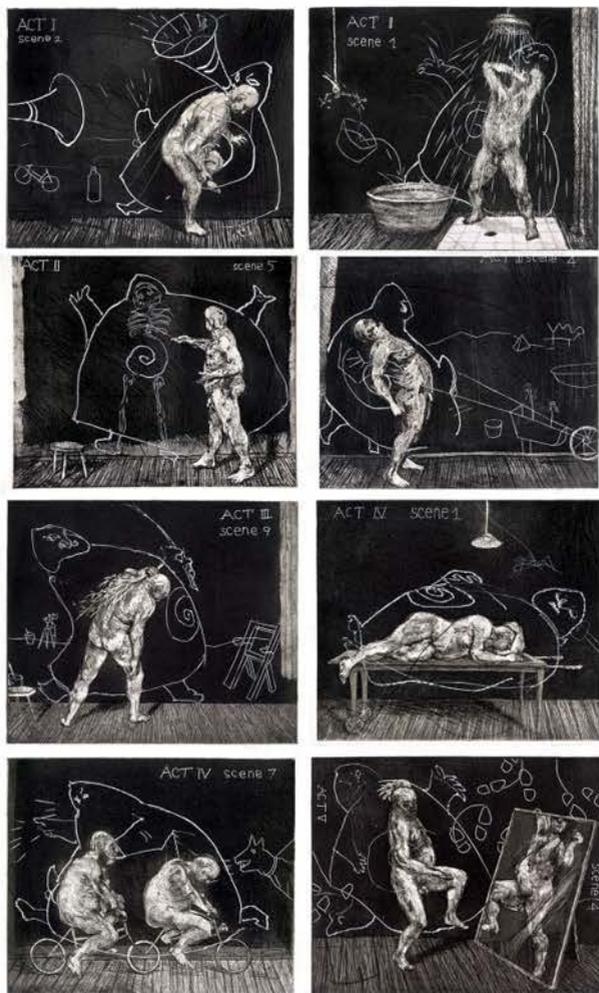
En el uso de la pizarra, la tiza y/o el carbón, o las simples siluetas, no se puede menospreciar el aspecto puramente narrativo que conlleva implícitamente el hecho mismo del borrado y redibujado, la ditornante alternancia entre luz y oscuridad, proceso mismo que depende de la presencia viva misma del que realiza la acción de demostrar un resultado que es al mismo tiempo proceso. Como ya vimos en el caso de Frank Fietzek, diversos artistas se han aprovechado de estos recursos, y quisiéramos aquí aunque sólo fuera anotarlos.

El trabajo de William Kentridge (Johanesburgo, 1955) es fundamentalmente gráfico, en el sentido epíteto del adjetivo. Vecino sudafricano, coetáneo del apartheid, nativo de la humanidad, las emociones en las que centra sus representaciones, tienen lugar fundamentalmente en blanco y negro. Con estos dos únicos colores ha venido realizando diversos trabajos gráficos, fundamentalmente dibujo y grabado, pero el aspecto que quisiéramos destacar son sus proyecciones. En ellas, la narración del autor se desarrolla sobre la superficie del papel o la pizarra mientras la cámara graba alternativamente a su presencia cuadros que luego irá sucediendo en la película.

Si en sus series de dibujos y grabados, que funcionaban como aucas, o si en sus decoraciones teatrales e instalaciones, que hacían las veces de cavernas escenográficas en las que el espectador se siente inmerso, es en sus animaciones en donde las metáforas de la vida que Kentridge comparte con nosotros, en donde se culmina su talento. El movimiento mismo, alude a su presencia entre cuadro y cuadro, por lo que el relato aumenta en emoción gracias a la huella de su gesto. Con éste acontecen historias comprometidas política y poéticamente, que rezuman humanidad y sufrimiento por los cuatro costados.

Las pizarras, tomadas estáticamente, se suceden como viñetas en

un tebeo, como cuadros en un auca.



William Kentridge: *Ubu tells the truth*. 1996-97.

Fuente: ADA Archive of Digital Art.

Como una arqueóloga de la contemporaneidad cotidiana, **Carmen Calvo** (Valencia, 1950) hurga en los resquicios que le permiten sus vecindades, y con ellas urde y reconstruye las historias que recupera e inventa para deleite antropofágico de propios y extraños. Su obra está poblada por objetos, pero lo que rebosa son fantasmas. Ambos, el elemento y/o su sombra, son distribuidos en sus trabajos como en una vitrina de mariposas, o como las herramientas en el panel de un taller: con ellos, el espectador deberá restaurar en su mente tal clasificación, incorporando los miedos propios, como si de un test de Rotschard se tratara.



Sin título, 1997

Bienal de Venecia. Técnica mixta sobre pizarra. Conjunto de 21 piezas de 100 x 130 cm c/u. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Epígrafe (27): Carmen Calvo.

En ocasiones, ha recurrido al uso de las pizarras, que se nos aparecen como las bandejas de una autopsia, en donde se depositen los objetos del lugar de un crimen: ella pues, a medio camino entre la notaria y la forense, rehace la disposición de los objetos en la escena y nos la ofrece como una sucesión viñetas que ejemplifiquen los relatos de las miserias humanas.

Dentro del trabajo de la narración y la animación, resulta fundamental, y más si cabe en relación con el mito de la caverna, el mundo de las sombras chinescas. No debemos olvidar las conocidas reflexiones de Maximo Gorki tras su primera experiencia cinematográfica:

La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido ni color. Todas las cosas -la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidos allí de un gris monótono. Rayos grises del Sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de grises rostros y, en los árboles hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso.⁷⁵

Kara Walker (Stockton, 1969) es una alumna aventajada, pero no sabemos de quién en mayor medida: si de Hans Christian Andersen o si de Diego Rivera. En el arte público, el mural ha cumplido el papel que la pizarra efectúa en el aula. Desde los primeros relieves persas y egipcios a los frescos católicos, las narraciones que legitimaban el poder tomaban esta forma de acceder al público. En el **siglo XX** el medio más importante para mantener sumido al pueblo en la caverna ha sido sin duda el **cinematógrafo**, principalmente el cine bélico, épico y moral, aunque no sólo. Sin embargo, se han mantenido e incluso renovado los modos del arte público, entre los que queremos destacar los **murales**.

⁷⁵ GORKI, Máximo: "El reino de las sombras", Artículo publicado originalmente en el periódico *Nizhegorodski Listok*, el 4 de Julio de 1896.

Spem (2): ARAMEN [P]no.

Spem (3): WALKER.

△

El trabajo de **Kara Walker** recoge las historias populares de la cultura afroamericana para transformarlas en narraciones murales con forma de sombras chinescas. En ellas podemos encontrar, en forma perversa, los lugares comunes de la historiografía de la esclavitud.



Kara Walker. 25th International Biennial of São Paulo, Brazil, 2002

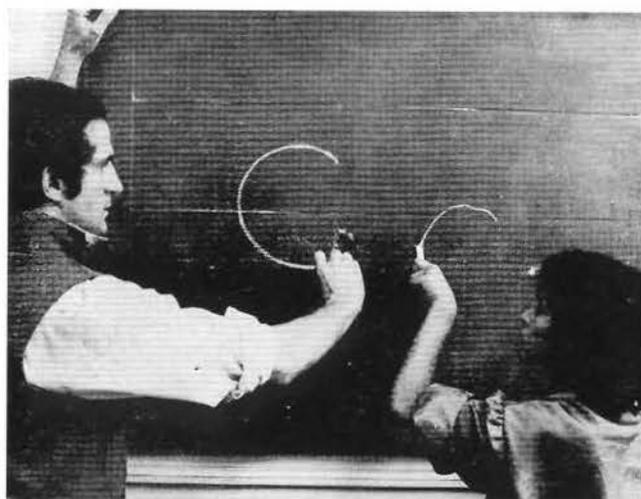
Su trabajo en ***A Quietude da Terra***, por ejemplo, consistió en **recoger las narraciones personales de los niños de Salvador de Bahía**, para reconstruir con ellos los fantasmas de los abusos sexuales a los que el turismo les somete. Éstos tomaron el formato de siluetas recortadas en tela, con las que se autorretratan representando las escenas autobiográficas.

São Paulo
3
: WALKER.

III. 1. 5.- La Comprensión Cultural: Algunos aspectos fílmicos



Despacho de Itard. Interior. Día.



*Comentario (off) [Jean Itard]
Cuando Victor acierta, le recompenso, y cuando se equivoca, le castigo. Sin embargo, no estoy seguro de haberle inspirado el sentimiento interior de la justicia. Me obedece y se corrige por el temor o la esperanza de ser recompensado y no por el sentimiento desinteresado de orden moral.*

François Truffaut, *El Niño Salvaje*⁷⁶

Como comienzo, nada mejor que empezar por el principio, y es precisamente allí, en los orígenes del cinematógrafo, donde la pizarra se ofrece como el medio idóneo para el desarrollo de un nuevo arte: el cine de animación. Si dentro del arte de la narrativa popular, en medio de la analfabetización imperante, los relieves de las columnas en los claustros, en las grutas (de ahí el apelativo de 'grutescos')⁷⁷, las

⁷⁶ TRUFFAUT, François: *El niño salvaje*; p.113.

⁷⁷ GÓMEZ DE HARO, Leonardo: "Reflexiones extemporáneas sobre el arte de garabatear"; en *Imágenes al margen*, p. 31.

tiene y cambian por el cine animado.

gárgolas, etc. y sobretodo las aucas, como complemento de la tradición oral, esas pizarras del espacio público, del aula sin muros podríamos decir, es con la técnica que permite el medio de la tiza y el carbón sobre el negro o el blanco, según convenga, que se dan los primeros pasos de arte animado.

Algunos de los primeros y más conocidos trabajos en el arte del



James Stuart Blackton: *The Enchanted Drawing*.1900.

Fuente: Library of Congress

cine animado se producen exactamente como un profesor ante una pizarra, mostrando el truco, como hace por ejemplo James Stuart Blackton en *The Enchanted Drawing* (*El dibujo encantado*, 1900)⁷⁸ film

⁷⁸ "James Stuart Blackton fue, por lo que parece, el primero en obtener una caricatura acelerada modificando unos dibujos durante una pausa de la manivela, *The Enchanted Drawing* (*El dibujo encantado*, 1900)". BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons, 110 años de cine de animación*; p.8.

tiza y carbón en el cine animado

Episodio: James Stuart.

en el cual **dibuja con un carbón sobre una hoja en blanco colocada en un caballete de pintor, pero esto lo hace ante nuestros ojos, sin esconderse en el efecto.** Más tarde, tanto él como su coetáneo francés Emile Cohl se centrarán en el uso de la tiza sobre pizarra para producir sus animaciones, inaugurando el galo la auténtica historia industrial de este género con gaumont y, más tarde, Pathé. El uso de la tiza y el carbón en la animación puede ser un descubrimiento casual, pero no nos resulta en absoluto anecdótico:

Blackton tuvo una experiencia directa de las "**charlas con tiza**" (o "números relámpago"): unas representaciones de vodevil durante las cuales el artista dibujaba **caricaturas instantáneas** de los espectadores, o modificaba un dibujo a lo largo de su monólogo. (Muchas de las primitivas películas inglesas y norteamericanas no eran más que números de este tipo trasladados a la pantalla).⁷⁹

Caso aparte merecería, por su belleza, la solución técnica que Fritz Lang y su operador encuentran para la realización de un 'primitivo' efecto especial, y que describe en una entrevista de seis días a Peter Bodganovich:

Por ejemplo, en *Die Nibelungen* queríamos hacer un arco iris. Mi operador dijo: "Fritz, no se puede fotografiar un arco iris." Por qué, no lo sé. Así que ¿cómo *hacer* un arco iris?" Finalmente llegamos a una solución muy sencilla: dibujamos un arco iris con tiza sobre papel negro, y después lo sobreimprimimos sobre el paisaje.⁸⁰

Imaginar la situación creada, nos sitúa en el punto exacto que deseábamos. Fenómenos ópticos maravillosos; luces y sombras proyectadas; personajes situados bajo el arco iris, que bien podría ser el techo de la caverna, o del mismo mundo considerando el cielo como una cúpula; y todo ello en medio de una confusión entre realidad y ficción, entre el mundo sensible y el imaginado, cuyo apócope podríamos solucionar con una palabra **sentido**.

⁷⁹ *Ibidem*, p.10.

⁸⁰ BODGANOVICH, Peter: *Fritz Lang en América*; p.28.

fluorescencias
en el
luz
y
animadas.
del
uso
de
la
tiza

Así pues, en nuestro imaginario colectivo sobre las pizarras, no podemos obviar la aportación fundamental del cine. En innumerables ocasiones aparecen a lo largo de las películas bien como mero decorado, bien jugando un papel esencial en su desarrollo. ¿Quién de nosotros no queda fascinado de esas gigantescas pizarras que suben y bajan en las universidades americanas, como en la reciente *Kinsey* (Bill Condon, 2004)? ¿Cómo no escudriñar, junto al fraudulento Paul Newman las incomprensibles –probablemente también falsas– fórmulas científicas en *Cortina Rasgada* (Alfred Hitchcock, 1966)? ¿Quién no le ríe las gracias a Bart al comienzo de cada capítulo de *Los Simpson* (Matt Goering)? ¿Cómo no compartir la picardía de los pequeños aprendices de vaqueros al reducir la marca de estatura establecida por John Wayne en *Los Cowboys* (Mark Rydell, 1972)?

Debemos destacar, de entre todos ellos, la importancia que adquiere este tablero encerado en el filme *El Pequeño Salvaje* (François Truffaut, 1970). En él, su protagonista se sirve del mismo para comunicarse con su pupilo, **instruirle, encaminarle o castigarle. En definitiva, para hacerse imitar; de nuevo, podríamos asegurar, para perpetuarse: las huellas del maestro no se limitarán a la superficie del encerado, sino que se marcarán en la profundidad del carácter del alumno.** La imagen que hemos elegido para encabezar este epígrafe nos remite directamente, además, a los dos vídeos de Dennis Oppenheim *Two Stage Transfer Drawing* (1971), que veremos más adelante.

Pizarras / Gramática / Cine. Pizarras / Cine y arquitectura.



Shamira Makhmalbaf: *La Pizarra (Takhté Siah)*. Irán/Italia/Japón, 2002.

Pero la película en la que adquiere todo el protagonismo es sin duda *La Pizarra* de la directora iraní **Samira Makhmalbaf**. Realizada en 2002, narra la historia de un grupo de maestros que, tras un bombardeo, vagan por el Kurdistán ofreciendo sus servicios de enseñantes a todo aquel o aquella que desee aprender los más pequeños rudimentos del cálculo o el alfabeto elemental. Extraemos un diálogo entre uno de los maestros y un posible alumno:

- ¿Sabes leer y escribir?
- No
- ¿No quieres hacerlo?
- No
- ¿Sabes lo que eso te permitiría hacer?: Leer un libro o un periódico, para trabajar, escuchar, hablar... Cuando puedas leer un libro descubrirás historias
- ¿Historias?, tengo cientos⁸¹

⁸¹ MAKHMALBAF, Shamira: *Takhté Siah*. Irán/Italia/Japón, 2002.

Ejemplo (2): *La Pizarra* película

Con las pizarras a cuestras, la usarán no sólo en su función convencional, sino también como tendedero, techo o camilla⁸². Así se convierte en pesimista metáfora de la precariedad cultural y vital del país en el que sus protagonistas intentan sobrevivir.

Son tan sólo algunos ejemplos en los que la narrativa se confunde con la didáctica, reconstruyendo la imagen del mundo desde las aportaciones orales y gráficas, que resitúan los elementos imaginarios en los huecos que nos permiten la abstracción de la realidad, rellenando con el cemento de la imaginación los intersticios de la endeble construcción que habitamos, y a la que llamamos existencia.

Reflexión cine.

⁸² Hacemos una revisión de la película, de la que extraemos un listado algo más exhaustivo de usos: mochila, hombre anuncio, cometa a punto de despegar, techo, escudo en una formación de tortuga, lienzo para pintura de barro, camuflaje, barrera, camilla, muro, cortina para ceremonia nupcial, dote, puerta, umbral del matrimonio, soporte para el primer mensaje de amor, cuaderno de notas, tendedero, entablillamiento (un fragmento), torilera, sombrero, escondite, retribución tras el divorcio...

III. 1. 6.- Anarquía Vs burocracia: Núria GÜELL SERRA

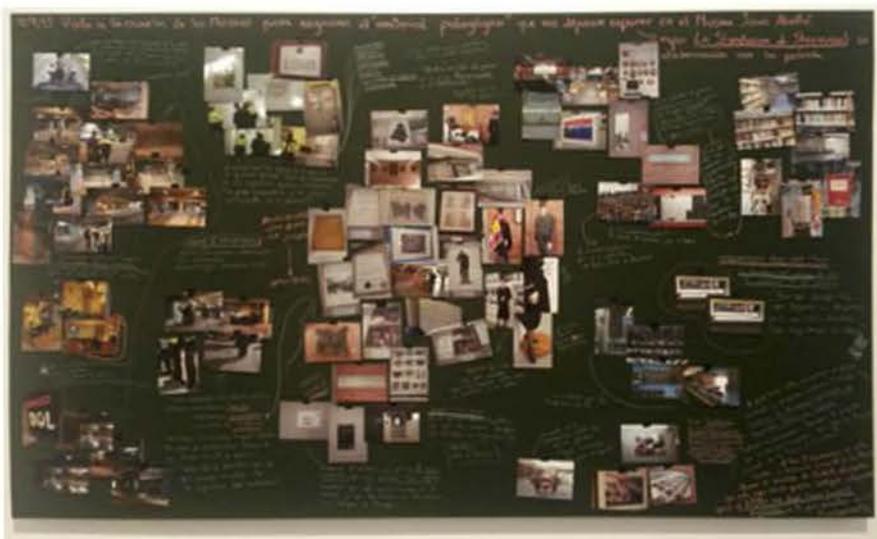
A la hora de mostrar el trabajo de Núria Güell (Vidreres, Girona, 1981) conviene hacer de antemano una aclaración: su obra, la analizaremos en tres niveles que aunando unos intereses comunes, e incluso mostrándose como una misma entidad, funcionan en la práctica en tres estados de escritura heterográfica que iremos desarrollando más en profundidad, y en connivencia con otros artistas, a lo largo de esta investigación.

En primera instancia, y esta es la parte que nos interesa en este momento, nos llamó la atención su trabajo fuertemente visual: pizarras en las que se desarrollan esquemas con la estructura de mapas mentales; diagramas dibujados con tiza sobre pizarra, a veces en combinación con elementos foto/videográficos, como por ejemplo en "Aplicación legal despalazada #1: Reserva fraccionaria" (2010-2011)⁸³. Este display expositivo, como ella misma denomina varía de una exhibición a otra: puede tratarse de una pizarra colgada en la pared o de una estancia pintada de negro sobre la que se trazan los esquemas que describen el trabajo, lo cual también puede variar tanto en el idioma empleado como en su contenido mismo, pues se trata de una obra performativa, en permanente proceso y cambio, que asimismo puede incorporar nuevos elementos, como un posít, un pasquín, la edición de un libro, vídeo, etc.

⁸³ <http://www.nuriaguell.net/projects/12/12-project.pdf>

Datos generales a la obra de Güell.

Pero la obra crece todavía más en interés cuando, en segundo lugar, observamos lo que la rodea: se incorporan fotografías, fotocopiadoras, vitrinas con información y documentación, vídeos, pilas de alegaciones, etc. Elementos todos ellos que vinculan su trabajo a todo un proceso en el que la obra se halla inmersa, y en el que, de algún modo, tanto por su estética como por su contenido, parece querer involucrarnos. Todo parece remitirnos a los periódicos murales, en los que la yuxtaposición de diversas informaciones en formatos variados era tanto realizada por los propagandistas como finalizada por los espectadores.⁸⁴



Núria Güell: *La síndrome de Sherwood 2*. Cataluña, 201.

Y sí, porque ya finalmente, nos encontramos con que su trabajo consiste precisamente en realizar una escritura que pone en cuestión leyes, trámites administrativos, lugares comunes, contradicciones cotidianas... Algunos de sus trabajos, de los que en la sala solo vemos

⁸⁴ BENJAMIN, Walter: "El autor como productor". En: *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*.

Descripción
de la obra
de Nuria Güell.

una recopilación de documentos que nos ayudan a comprenderlos, consisten en procesos burocráticos en los que puede ella misma ser la implicada, o en los que convoca a participar y escribir a personas o comunidades que serán los protagonistas del tema que quiere tratar.

Por poner solo un ejemplo, proponemos "Ayuda humanitaria" (Cuba/España, 2008-2013); leamos a continuación la descripción que la propia autora hace de este trabajo:

La propuesta consiste en un intercambio de servicios. Me ofrecí como esposa a cualquier cubano que quisiera emigrar a España, pagándole los gastos de la boda y el pasaje. Pedí a los interesados que me escribieran **"la carta de amor más bonita del mundo"**; basándose en este material un jurado compuesto por tres jineteras cubanas (prostitutas) hizo la selección de la carta ganadora y, por tanto, de mi futuro esposo. El seleccionado debía comprometerse a estar a mi disposición para diferentes peticiones durante el tiempo que durara nuestro "matrimonio", a cambio yo me comprometía a realizar todos los trámites hasta que él adquiriera la nacionalidad española. Mi esposo acaba de adquirir su nacionalidad española, por lo tanto como dictaban las bases nos hemos divorciado terminando con ello el contrato que nos unía. En el caso que se venda la obra nos repartiremos las ganancias a partes iguales.

Desde la Administración del Estado se nos imponen innumerables trabas burocráticas, imposiciones pecuniarias, exigencias ortográficas, al fin, que gracias a estas iniciativas, que no podemos sino considerar heterográficas, desdibujan su entereza y omnipotencia. Cada carta escrita (*Aplicación Legal Desplazada #3: F.I.E.S.; España, 2011-2012*), cada instancia cumplimentada (*Apátrida por voluntad propia. Sobre la prisión de lo Posible; España, 2015*), son un atentado a la escritura hegemónica del poder, una bomba anarquista a la ortografía autoritaria del *stato quo*, y desde luego, una invitación tanto a contar/escribir nuestra versión de los hechos y subvertir los establecidos, como a *incorregir* el estado de las cosas.

Ayuda humanitaria : descripción.

III. 1. 7.- De la pizarra a la viñeta, y de allí al muro (y vuelta otra vez)

Dentro de la **transmedialidad** de la heterografía, resulta llamativo el mantenimiento de especificidad gráfica. De algún modo es la práctica de la ortografía y la caligrafía en el aula la que cimenta las artes subversivas en el alumno. Como veremos en el próximo capítulo, los escritos al margen, tachismos e intervenciones en los dibujos de los libros de texto forman parte de las artes heterográficas; del mismo modo que los primeros dibujos, caricaturas y textos en los baños de las instituciones educativas anticipan la explosión del graffiti.

Pero de lo que aquí nos vamos a ocupar es de aquellos alumnos y alumnas que además e igualmente se aplican en seguir los dictados de maestros y maestras, trasladando sus dibujos en la pizarra del estrado, al pizarrín del pupitre; recorriendo minuciosamente las líneas punteadas de los cuadernos de ejercicios (Aguado, Rubio, etc.); copiando escrupulosamente los dibujos del encerado en nuestros cuadernos; bocetando las imágenes de las diapositivas en nuestros apuntes. En todas las clases, se asignan los distintos roles a los compañeros: el soñador, la deportista, el empollón, la pelota, etc.; y cómo no el artista, el dibujante, que hace los mejores dibujos de la asignatura de plástica, pero también las más divertidas caricaturas de los maestros que luego pasan de mano en mano.

Más tarde algunos se harán ilustradores profesionales y trasladarán sus habilidades a las viñetas, y algunos también sus experiencias en el aula: pensemos por ejemplo en Carlos Giménez o Paco Roca. Y otros, finalmente, **transgredirán la función del docente**, que con sus dibujos en el encerado trataban de dar una explicación sencilla y clara del mundo, para darle la vuelta, ponerlo en cuestión, y en vez de respuestas, lanzar las preguntas.

Hablamos, por ejemplo, de los **dibujantes humorísticos** de la prensa, que en una sola imagen, a veces o no acompañada de texto, emulando la **pipa de Magritte**, ponen en solfa nuestra interpretación de

Autismos espontáneos

Autismos divertidos

la realidad. Ahí están El **Roto/OPS/Andrés Rábago** o Pepe Medina, por poner dos ejemplos en los que el dibujo es pura simplicidad de sombras/siluetas. Algunos de ellos darán incluso el salto del papel al muro, practicando el graffiti o el street-art, de entre quienes podemos nombrar a Escif, precisamente por sus similitudes con los dos artistas del papel nombrados.

Hemos puesto los tres ejemplos anteriores por su semejanza entre ellos, y también porque su trabajo se desarrolla a pie de calle, sea en las paredes de las mismas, o en las manos de sus millones de lectores diarios. Asimismo por su creativo enfrentamiento al modo correcto de ilustrar el mundo. Y también queremos por último, por su pertinencia, presentar el trabajo que en la misma línea que los anteriores, y otros como Brian Rea, de Dan Perjovschi (Sibiu, Rumanía, 1961).

En la obra de **Dan Perjovschi** confluyen los aspectos principales de este capítulo, y se anticipan bastantes de los que vendrán. Por una parte su trabajo se realiza principalmente **en los muros**, que él utiliza a modo de pizarras sobre las que **elaborar mapas mentales** (de una mente bastante desordenada, podríamos decir, perdida incluso, pero no por ello menos interesante) en los que analiza la realidad contemporánea. Dibujos, esquemas, viñetas, periódicos intervenidos, fotocopias, panfletos y folletos son distribuidos de forma aparentemente caótica para elaborar una disección crítica del panorama de la actualidad.

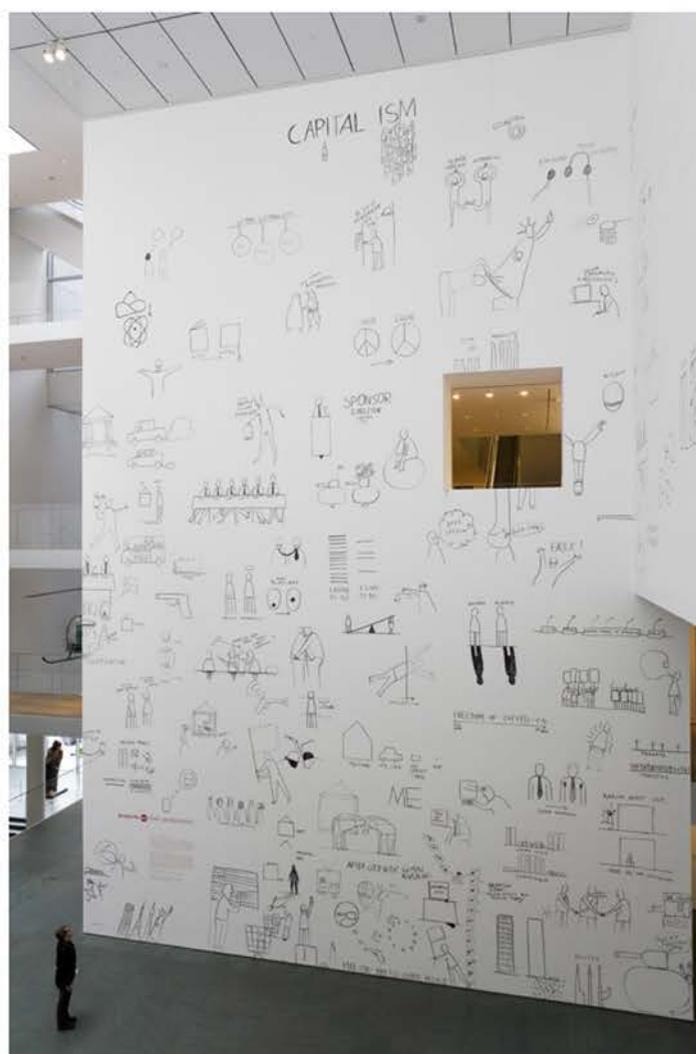
De algún modo, sobre **la pizarra o el lienzo**, asume a la vez el papel del maestro y el del alumno díscolo. Igualmente trabaja en la galería de arte o el museo (fue seleccionado para representar a su país, Rumanía, en el pabellón de la Bienal de Venecia en 1999), que en la calle, sobre sus muros o sobre los cristales de escaparates. También publica como ilustrador y sus viñetas se distribuyen rápidamente entre las redes sociales. No es de extrañar, pues la simplicidad y acierto de sus trazos provocan la misma sensación de certeza y asentimiento que emana de la misma complicidad y asentimiento que se produce en el aula cuando se encuentra la explicación de las cosas, aunque en el caso que nos

Ilustrar con silueta -> del papel al muro.

Epis D: de grandes pensadores.

PIZARRA - LIENZO - MURD - MEDIO COMUNICA -

ocupa se trate más bien de su desviación, una mezcla entre confusión y anomalía, que es justamente lo que altera nuestro humor.



Dan Perjovschi: *Projects 85*. MoMA, New York, 2007. Fuente: MoMA.

de los po r se puede

III. 2.1.- **Heterografía. València, 2005**

Quizás el problema de los políticos, arquitectos, ingenieros, diseñadores y urbanistas reside en la distancia que establecen con los resultados de sus actos: deberían ser condenados a sufríros por toda la eternidad. Un mundo en el que los arquitectos fueran obligados por ley a habitar las casas en que viven y trabajan; un planeta en el que los representantes políticos, como servidores públicos que son, únicamente pudieran usar de los servicios públicos que ellos mismos gestionan: sanidad, educación, jubilación, transporte...; ¿y si durante toda su vida, para desayunar, Philip Stark se sintiera moralmente obligado a hacer y consumir un vaso de zumo de naranja usando él mismo el exprimidor que tan famoso le hizo, para limpiar luego todo el estropicio?; sí, sin duda alguna, de ser así, este sería el comienzo de un mundo mejor.

Pero claro que este no es el caso. En el universo euclídeo, el camino más corto entre dos puntos es la línea recta, pero en la geografía real existen variables que los mapas euclidianos no contemplan. Geografía real compuesta no sólo de elementos físicos, sino también psicológicos: medio humano psicogeográfico. No parece sin embargo que los gestores de este nuestro entorno lo gestionen teniendo en cuenta otros parámetros que no sean los de los intereses económicos y una cierta geometría ajena a la real. La distancia que anteponen entre sus intenciones (estéticas, económicas, ideológicas.) y los deseos y necesidades verdaderos de los usuarios que las sufren es lo que verdaderamente marca el conflicto con la ciudadanía. El proyecto es siempre ortográfico, pero el proceso, la vida, son heterográficos.

A una D una A
 univ. reite
 Faltando
 Infravalencia
 (publicación)



↓
 Método
 top-down
 bottom-up



José Juan Martínez Ballester: *Ortopèdia-Heteropèdia*. València, 2005 (Vista general de la instación finalizada)

La **Ortopedia** (del griego orto, recto y pedia, educación) es el "arte de corregir o de evitar las deformidades del cuerpo humano, por medio de ciertos aparatos o ejercicios corporales" (RAE, 1992). Y como déspotas ortopedas parecen dirigirse los comportamientos del poder sobre el cuerpo urbano: amputando, enderezando, implantando, encauzando, corrompiendo los distintos órganos que lo conforman. Pero la realidad, la vida misma, es en sí heterogénea e incorregible.

En este trabajo **Ortopèdia-Heteropèdia** se contraponen **dos trazados**, el recto y cerril, teórico y especulativo contra el plural y flexible, vital y auténtico, yuxtaponiendo el trazado verdadero al hipotético, la espontaneidad a la planificación, la heteropedia a la ortopedia. Se trata de una propuesta que, con ocasión de la sexta edición de Cabanyal-Canyamelar de Portes Obertes, ofrecimos a los organizadores y al vecindario para la re-construcción del imaginario que

De pèdia
file de scriptio.

significa su lugar de vivencia y convivencia, así como para la provocación de una reacción a la agresión que se está sufriendo en este entorno.

El contexto de este conflicto es sencillo de explicar, aunque algo más complicado de desarrollar. Básicamente parte de cómo desde el poder se trata de encauzar una trama dispersa que ha ido



José Juan Martínez Ballester: *Ortopèdia-Heteropèdia*. València, 2005
(Pizarra en la pared izquierda, finalizada).

conformándose con el transcurso de los años en una red compleja de diversidades morfológicas y sociales, en una unidad de destino en lo universal, esto es, convertir una maraña de calles (que curiosamente han formado de manera espontánea una retícula ortogonal, por la disposición paralela de su urbimbre con respecto a la orilla del mar) en una única avenida de sentido únicamente proyectivo: ¡Y he aquí precisamente la cuestión!

A lo largo de la historia, las aglomeraciones urbanas y el urbanismo en general se han ido conformando entre una ida y venida de las necesidades y soluciones más o menos consuetudinarias y los grandes proyectos visionarios. Es decir entre las elecciones consensuadas por la lógica y los usos y costumbres reales, y la, llamémosla así, planificación de los grandes estrategias del urbanismo. El derribo de las

Filo discursivo.

murallas en las ciudades en el siglo XIX, el proyecto *etoile* en París, el ensanche barcelonés y valenciano contribuyeron a la fisonomía de las ciudades tal y como las conocemos actualmente. Del mismo modo proyectos como las ciudades utópicas de nueva planta (Brasilia, Ville



José Juan Martínez Ballester: *Ortopèdia-Heteropèdia*. València, 2005
(Pizarra en la pared derecha, finalizada)

Radiouse...) y la planificación en las nuevas ampliaciones de las preexistentes (PAIs varios, Marina d'Or, urbanizaciones, etc.) han dado frutos dispares en sus resultados, pero principalmente decepcionantes, sin menospreciar los aciertos de algunos de ellos: con todo, la concentración de apartamentos en Benidorm es considerada por muchos expertos como un mal menor frente a la 'bungalización' extensiva e invasiva de la costa.

Pero los criterios evolucionan, entre otras cosas en base a las experiencias y consecuentes enseñanzas adquiridas, y lo que en un momento histórico podía parecer una gran idea, deja de serlo en otro gracias por una parte a lo aprendido, y por otra a la evolución de los intereses y la filosofía urbanísticas: **a nadie se le ocurriría, a día de hoy levantar de nuevo murallas en las ciudades** (aunque estas parezcan

file de archivo.

reaparecer en forma de circunvalaciones), o en la misma línea del proyecto de la avenida Valencia al Mar, retomar el de la avenida del Oeste y arrasar con el barrio del Carmen.⁸⁵



José Juan Martínez Ballester: *Ortopèdia-Heteropèdia*. València, 2005 (Detalles).

Sin embargo, éste parece ser el empecinamiento de la alcaldía de València, contumaz en la contumacia, frente a la postura firme de las asociaciones vecinales en contra de este proyecto. Fueron estas circunstancias las que posibilitaron el nacimiento de una plataforma en contra de este proyecto, que originó la celebración de Cabanyal-Canyamelar de Portes Obertes. Fue, tras anteriores colaboraciones en otras ediciones (1999 y 2001), que se nos propuso la colaboración en su edición de 2005.

El lugar elegido para ello fue el antiguo matadero del barrio del

⁸⁵ Para el caso proponemos, si cabe una vez finalizada la prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez hacia el este, comenzarla en sentido contrario, hasta llegar al mar....Cantábrico, arrasando a su paso como mínimo con el parque de los Viveros Municipales, en una suerte de barbarismo reincidente y visionario ¿o no?.

Portes Obertes.

Cabanyal, sede de múltiples actividades reivindicativas que a lo largo de todos estos años de resistencia allí han tenido lugar: asambleas vecinales, conciertos, carnavales, exposiciones, talleres, etc. Allí nos encontramos con un rincón el que ya existían dos pizarras colocadas sobre la pared, pues anteriormente a este espacio se le había dado un uso educativo. Sobre estas dibujamos un plano de la zona afectada por la prolongación de la avenida Blasco Ibáñez hacia el mar, y propusimos la participación del público para personalizar, integrando sus conocimientos y sentimientos al dibujo del plano. Así, este mural geográfico fue transformándose a lo largo del transcurso de estas jornadas de puertas abiertas, hasta su saturación gráfica por las aportaciones de vecinos y visitantes, que aportaban el carácter individual a la imagen planificada.

Durante la clausura, celebrada en este mismo lugar, se preparó una clase magistral tras la que se procedió al borrado completo del dibujo. Ello, obviamente, impactó en los sentimientos de los asistentes, mayoritariamente miembros de la plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, y provocó incluso el desaire de algunos, que reflejó perfectamente la reacción de los vecinos de igual modo ante este acto de borrar un dibujo como ante la desaparición del barrio que identifican con su vida misma.

Descripción de la pregueta / acción .



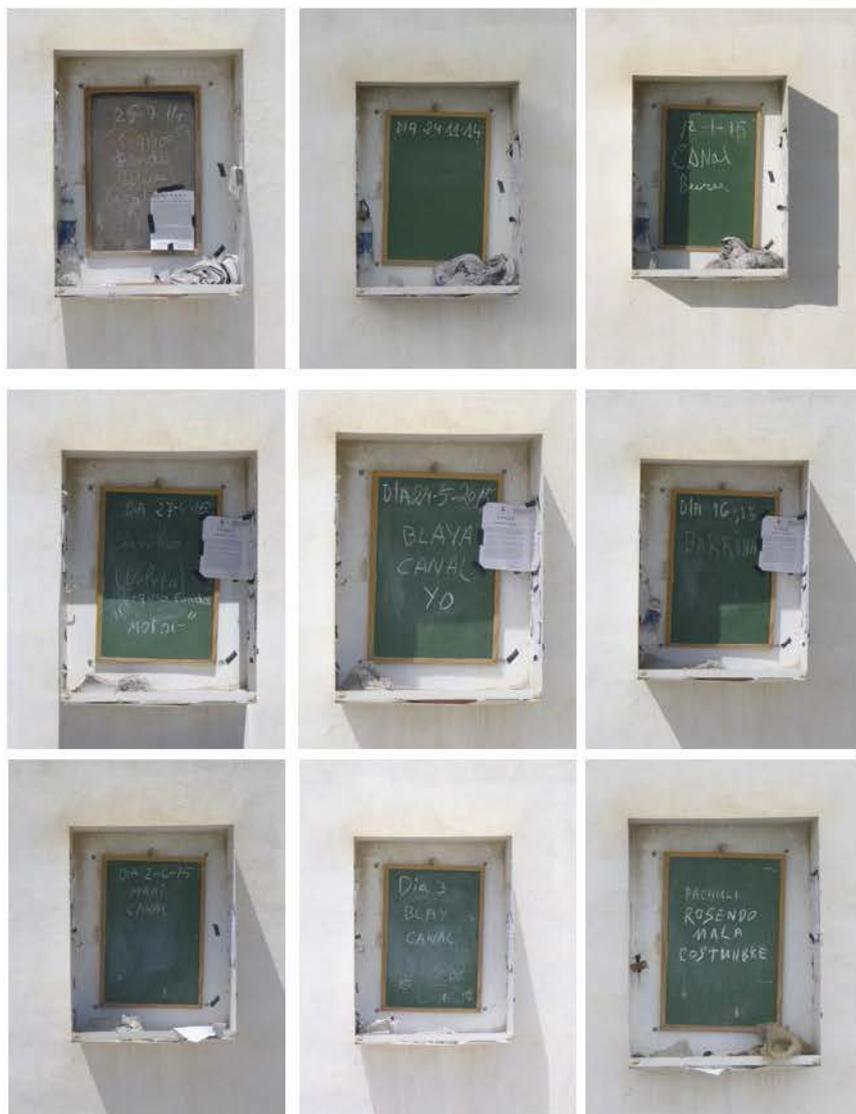
Pizarra compuertas de Vinalesa, Real Acequia de Moncada (RAM).

Desde el grupo de investigación que desde la Universitat Politècnica de València y la Fundació Assut⁸⁶ estamos impulsando como Artxiviú de l'Horta⁸⁷, con el objetivo de poner en valor la excepcionalidad las comarcas de l'Horta de València (Nord, Sud i Oest), como caso ejemplar de huerta periurbana estamos emprendiendo y promoviendo diversas iniciativas de investigación acerca de este territorio, sus habitantes, historia, situación actual, expectativas de futuro, etc. Documentales, archivos de historias de vida, repositorio web, creaciones artísticas, etc. forman parte de nuestras propuestas.

⁸⁶ <http://fundacioassut.org/es/>

⁸⁷ <http://artxiviu.org>

Proyecto más amplio: la historia: la presente que presente en el.



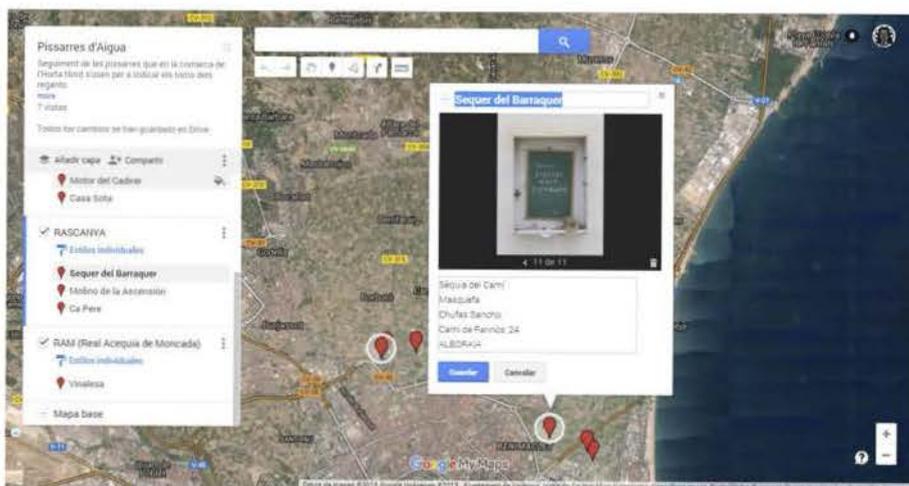
Evolución de los turnos a lo largo de un año en la pizarra del Sequer del Barraquer, Sèquia del Camí (Sèquia de Rascanya), Masquefa, Alboraià.

Al igual que en 2002, propusimos un seguimiento, documentación y creación de un programa interactivo que recogiera los contenidos de las pizarras de la facultad de Bellas Artes de València y su evolución en el tiempo⁸⁸, en este caso nuestro proyecto pretende hacer lo propio con estas pizarras, a las que hemos denominado *Pissarres d'Aigua (Pizarras de Agua)*, situándolas también en el espacio, a través de un rastreo en proceso de su ubicación, contenido y decurso.

Inicialmente se trata de realizar un recuento inventarial y fotográfico de las mismas, para posteriormente, y gracias a las actuales herramientas digitales de geolocalización y de compartición de la información, ponerlas en común abierto a través de su publicación. Actualmente, este trabajo se encuentra en curso y podemos ofrecer tan solo parte de los resultados, así como las primeras pruebas de la cartografía en GoogleMaps: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=zylb_COwKuCo.ktuhfPeWlgG0. Estos podrán ser consultados a través de la página web del proyecto Artxivi de l'Horta.

Daripèsi de la prouste / accioni.

⁸⁸ Curso de doctorado IMAGEN TÉCNICA: SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN DE TIEMPO Y MOVIMIENTO, de la profesora: Dra. María José Martínez de Pisón; curso 2003-2004, programa Artes Visuales e Intermedia del depto. de escultura de la UPV.



José Juan Martínez Impresión de pantalla de MyGoogleMaps: Pissarres d'Aigua. 2015.

Projecte: HORTA
de l'horta
de l'horta

En el trabajo de l'Artxivi de l'Horta nos valem, entre otras, de las herramientas de Investigación y Acción Participativa, para involucrar a las personas objeto de la investigación como agentes activos y partícipes de la misma. Así, por ejemplo, tratamos de implicar a quienes hacen uso de las pizarras en su documentación y todas las actividades derivadas de la misma: entrevistas, historias de vida, localización e historia, anecdotario, seguimiento y evolución, etc., dinamizando las experiencias en torno a estas actividades, que reivindicquen la transcendencia de su idiosincrasia.

IV.- EL TÉ EN EL HARÉN DE ARQUÍMEDES: EL PAPEL SUBVERSIVO DE LA PIZARRA Y OTROS INCONFORMISMOS

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural. Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se burlan. Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.

Julio Cortázar⁸⁹

IV. 1. 1.- Cuando el maestro se va

La escena se desarrolla en el aula de un colegio del extrarradio parisino, alrededor de 1980. El tratamiento de la imagen es documental: virado a sepia, rayajos y demás ruidos visuales y sonoros, velocidad ligeramente acelerada... El profesor llama a un alumno, Madjid, un inmigrante de origen norteafricano, y le pide que escriba en la pizarra el Teorema de Arquímedes. El muchacho, confundido por su ignorancia, las dificultades del idioma y sus ensoñaciones escribe "Le the au harem d'Archimede". La clase estalla en risas y alborozos, el profesor le reprende y Madjid escapa del colegio para no volver más.

Esta anécdota, acaso apócrifa, acaso real, le sirvió al director Mehdi Charef para dar título a su película de 1984 "El Té en el Harén de Arquímedes", y en ella se muestra el origen esa sensación de inconformismo con la realidad, de inexplicación e inaceptación del mundo que todos tenemos, principalmente durante la adolescencia, pero que no dejará de acompañarnos el resto de nuestras vidas. He aquí el germen de la disensión: cuando el maestro abandona el aula, todos corremos a escribir en la pizarra... cualquier cosa, no importa qué. Ocurre incluso en la Universidad, donde a los estudiantes se les supone adultos.

fuente: historias hacia la pizarra.

⁸⁹ CORTÁZAR, Julio: *Historias de Cronopios y Famas*; pág. 133.

estas carpetas para la expresión.

Pero las pizarras del aula son sólo un ejemplo de los lugares en donde se da rienda suelta a la libre expresión de nuestros deseos, querencias y carencias, amores y odios. Puertas, principalmente de lavabos, paredes, tabloncillos de anuncios, carteles y vallas publicitarias, árboles, mobiliario urbano y arte público son objetivo de la redefinición de los mismos por rotuladores, lápices, punzones, collages, aerosoles, etc. Estas expresiones toman forma de subversivas, y lo son en el sentido literal de que subvierten el significado de los lugares en que son expresadas.

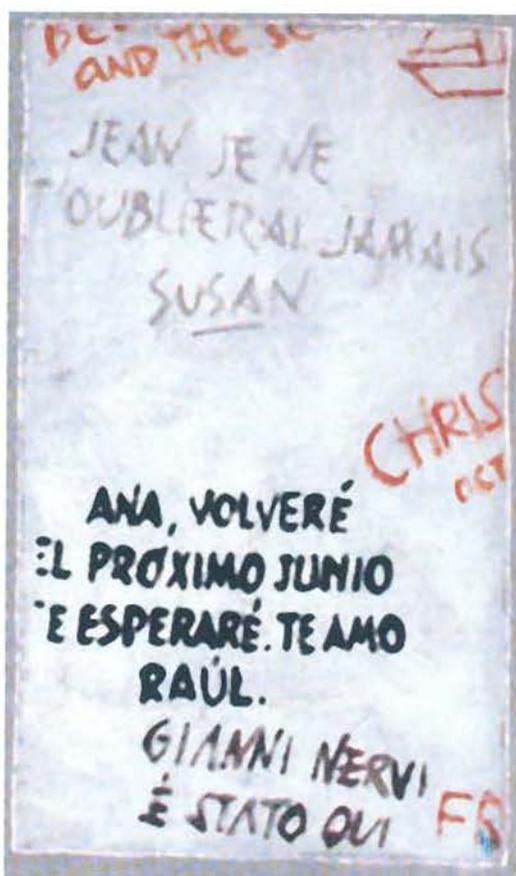


Garabatos en una silla de pala. Escuela Massana de Barcelona.
Fuente: Soy menos.

IV. 1. 2.- Trazo de Tiza: yo estuve aquí

Vemos a un anciano en una desoladora habitación. Se sube a una silla, y con una navaja, **sobre la viga en la que después se ahorcará, graba el siguiente epitafio: "Brooks was here". Esta terrible escena forma parte de la película "Cadena Perpetua",** de Frank Dabaront, y, a nuestro modo de ver, ilustra perfectamente nuestro deseo de inmanencia en el mundo. Desde los primeros ejemplos ya expuestos de las manos en la época de las cavernas, es deseo personal en el hombre: el dejar rastro de nuestro paso por la existencia. Existen ejemplos más o menos megalómanos -como nuestro enfermo favorito, el Generalísimo Franco, con su nombre en todas y cada una de las plazas principales de las ciudades y pueblos de toda España, más una estatua ecuestre por cada capital, los libros de historia, sellos, etc., etc., etc.: ahí es nada-, pero es común a la mayoría de los mortales el **apropiarse de los lugares, redefinirlos, identificarnos en ellos inscribiendo nuestro nombre,** nuestra firma, un signo, una huella de nuestro paso. Pero también para dejar un mensaje, enviar un saludo, guiñar con una idea, contestar al anterior; para expresar un deseo, como cuando ingenuamente arrojamos una moneda al pozo o a la fuente de los deseos; y también para impartir justicia, cagándonos en quien pensamos lo merece, identificando el sentido literal y el literario del verbo, pues se expresa generalmente en los cagaderos públicos (nos perdonarán, pero no podemos evitar compartir aquel escatológico dicho que se nos viene a la memoria: Pintor de cámara baja/ se suele llamar aquél/ que por no tener papel/ se mete el dedo en el culo/ y dibuja la pared).

una medida efímera que perdura: usados para perdurar.



PRADO, Migelantxo: *Trazo de Tiza*.
©Norma Editorial

Puede tratarse en realidad de una derivación del instinto animal de marcaje del territorio. Pensemos no sólo en el marcaje con orina, del que luego nos ocuparemos, sino, por ejemplo, en las marcas realizadas arañando el suelo con las patas, que nos recuerdan diversos signos geométricos paleolíticos, o el raspado de la corteza de los árboles por los osos y su impregnación del propio olor corporal frotándose contra el mismo: ¿se puede pensar en un modo más directo de asimilar un lugar, de permanecer en él, que el hacer que huelga como nosotros?

Dijo: huelle.
La mente.

Se puede entonces encontrar este quehacer como un modo de dejar constancia de nuestra presencia en un lugar, entendiendo tal cosa como un mensaje que se deja a otro. Normalmente este mensaje es contestado, tal actitud es imitada. En la misma película a que nos referíamos, cuando el personaje que interpreta Morgan Freeman va a abandonar la misma habitación en que ocurrió lo arriba relatado, también escribe "Ellis was here". Si arrojamos una moneda a una fuente vacía, y volvemos al cabo del tiempo, es bien sabido que alguien más habrá seguido nuestro ejemplo. Cuando un perro mea una esquina está identificándose con el lugar, marcándolo, y superponiéndose a otros competidores. Asimismo hacemos nosotros: **dice el chiste que la diferencia entre un perro y un hombre es que mientras el primero mea en las esquinas, el segundo lo hace en los rincones.**

Pero no sólo de la presencia se quiere dejar constancia. En el **tebeo** de Miguelantxo Prado "Trazo de Tiza", sobre el muro del malecón de una isla perdida en el Atlántico, la gente abandona mensajes de la siguiente índole: No podemos aquí ignorar que uno de los principales motivos manidos por el imaginario colectivo son los mensajes amorosos, cuyo principal exponente es el consabido corazón grabado en la corteza de un árbol (recordemos aquí a los osos) junto a los nombres de los protagonistas (de nuevo la identificación).

Pero ni mucho menos este tipo de escritos es limitado, existen infinidad de usos directa o indirectamente relacionados. No sólo, como ya dijimos, restringimos este estudio a la tiza sobre la pizarra, el carbón y la sangre sobre la roca, el grafito sobre el muro, el aerosol sobre el vagón o el rotulador sobre la puerta. Existen multitud de casos que intermedian en nuestra investigación. Es aquí donde podemos incluir **cualquier panel de anuncios, todo corcho, madera o puerta de nevera en donde podamos dejar un mensaje.**

Debemos incluir: **los medios que la informática e internet han** puesto a nuestro alcance: foros, blogs, páginas de contactos... deben ser entendidas dentro del objeto de nuestro ejercicio, aunque no será ahora el lugar ni el momento, en aras de no hacerlo demasiado extenso:

del "yo estoy aquí" al mensaje.

las posibilidades de abrir caminos son amplias, pero no deseamos que se nos hagan eternas.



Mensajero del aeropuerto de Barajas. Madrid, 2009.

En los aeropuertos, por ejemplo, existe en los puntos de información un casillero ordenado alfabéticamente en donde incluso se pueden depositar objetos que otra persona puede recoger. Esto nos trae al último caso que queremos analizar en este apartado, y que relacionaremos con el caso del Siluetazo y de **los Cavernarios, como veremos enseguida: las catástrofes con desaparecidos**. Al margen del análisis de los epitafios y de las actividades de los necroturistas (cuyo paradigma serían los ahora ya prohibidos besos de carmín en la tumba de Oscar Wilde) en los cementerios, cuyo estudio nos limitaremos a anotar en relación a nuestro trabajo, existe un acontecimiento común en las desapariciones masivas: los lugares en que bien son conmemoradas las personas, bien son usados para encontrarlas. En este híbrido entre panteón y buzón se reproducen todos los aspectos que hemos estado tratando. El concepto de identificación juega un

Del panteón a exterior:
necesidad de exteriori-

papel imprescindible, en principio de la persona desaparecida, pero también de uno mismo, pues ambos datos son necesarios. El lugar en sí mismo, lo es de constatación de la presencia: presencia en la memoria de los muertos, presencia de la esperanza y la lucha (el conjunto de actividades de la Plaza de Mayo en Buenos Aires) y **presencia**, finalmente, **del que allí acude** (las velitas y mensajes que inicial y espontáneamente se reunieron en Atocha).

El caso de **Atocha** es especialmente particular. El llano y sincero homenaje público hacía tan presente a los muertos, que a los trabajadores de la estación se les hacía insufrible.

Se optó por una solución salomónica: se realizaría una **versión** oficial más discreta, en la que los visitantes pudieran hacer patente su homenaje. Así se instalaron una suerte de **cabinas expendedoras** en las que cualquiera podía escribir un mensaje y una firma: el mensaje, un texto escrito; la firma... el escáner de tu mano.

Se confrontan así **dos escrituras, la pública y la privada, y nos preguntamos si** es que realmente existe una escritura privada, el **enigma de Kafka**, encargando a su íntimo la destrucción de su obra al fallecer siempre estará presente; pero no es este el caso: sea el epitafio de una lápida, o un postit en un panel de mensajes, lo que se produce es una auténtica 'publicación', en la que se exhibe un pensamiento íntimo, sí, pero que se quiere compartir.

De todo esto resulta un buen ejemplo el conocido trabajo de la artista británica **Gillian Wearing** (Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants to say (Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas, 1992-1993). En él la artista sale a la calle y pide a la gente que pose para una fotografía sujetando una hoja de papel en la que acaba de escribir lo primero que se le pase por la cabeza. El retrato humano y colectivo resultante no puede resultar más sombrío. Desde el chiste fácil o la broma irónica, a los deseos auténticos y expresiones de sentimientos sinceros, la contemplación de este grupo de confesiones constituye toda una heterografía del retrato de nuestra sociedad que se

Caso Atocha.

Pública/Privada.

we are the
99%

signs: Wearing.

da desde los mediosoficiales, todas estas expresiones en su conjunto revela una sociedad, una especie extraña y a la vez cercana a nosotros mismos.



Martin Weber: *Map of Latin American Dreams*.
Medellín, Colombia, 1993.

Igualmente relevante, aunque menos conocido, es el caso de Martin Weber y su *A Map of Latin American Dreams* (1992-2011), en el que a lo largo de los años y de sus viajes por América latina, ha ido pidiendo a los habitantes de los países que visita el favor de posar igualmente sosteniendo una pizarra en la que escriben sus deseos, como si de una línea en la carta a los Tres Reyes Magos se tratara.

Epis (2): Weber.

IN-CORRECT
BORRAR
TACHAR

b

IV. 1. 3.- IN-CORRECCIONES

Mucho hemos hablado ya de la escritura, textual o gráfica, lingüística y plástica. Escribir, dibujar, trazar, esgrafiar, frotar... son algunas de las técnicas que han ido apareciendo; pero si nos damos cuenta son todos métodos poco técnicos en realidad: manuales, precarios, inestables. De hecho, resulta paradójico que las pinturas más antiguas que se conocen hayan sido realizadas usando estos procedimientos tan efímeros. Por ende, su lectura parece similar a la de los restos de los dinosaurios, o de los primeros enterramientos humanos: buscando huellas, adentrándonos en las más recónditas cuevas, desvelando lo que los estratos nos revelan... Y ello es harto difícil precisamente porque una de sus características intrínsecas es su capacidad de ser veladas, y por ello no debemos dejar de lado la consideración que toma el hecho de que puedan ser borradas así como también tachadas.

Características del medio
Gén. N. Rauschenberg

En 1953 Robert Rauschenberg se dirigió con una botella de whisky



Robert Rauschenberg:
Erased de Kooning Drawing.
Trazas de dibujo sobre papel; etiqueta marco dorado, 1953.
San Francisco Museum of Modern Art

al estudio del pope del expresionismo abstracto Willem de Kooning con

una proposición que pasaría a los anales de la historia del arte moderno: le pediría un dibujo con la intención de borrarlo, acto por el cual el dibujo pasaría a ser una obra del propio Rauschenberg, tal y como reza en la placa, realizada por su colega Jasper Johns, de la misma obra: **ERASED de KOONING DRAWING / ROBERT RAUSCHENBERG / 1953.**⁹⁰ Este **acto de pura iconoclasia**, interpretado a menudo como parricida, es definido por el propio **Rauschenberg** como **poesía**. Es decir que el acto de velado pasa así a ser un acto creativo, así como adquiere un nuevo valor su contemplación. Tal y como vimos en el trabajo de Frank Fietzek, *Tafel*, nuestra actitud es la de desvelar lo que ha sido ocultado: **el borrado adquiere así una significación equivalente a la escritura.**

Del mismo modo nos propone Adrián Melis la tarea de ir redescubriendo los mensajes ocultos que los servicios de limpieza del ayuntamiento han borrado de los muros; una selección de 20 fotografías titulada *Replacement Points*⁹¹, en la galería ADN de Barcelona, 2013. Ese mismo año, en la Kunsthalle de Basilea propuso la exposición *Replacement Points (action)*⁹², para la que por un acuerdo firmado con la organización, ningún trabajo de esta exposición será ofrecido hasta 2023: tan solo la imagen del muro vacío y repintado después de permanecer encerrado, invisible y reservado realizando su trabajo, es lo que podemos de momento observar. **El arte ya no solo consiste en lo que se crea, sino también en lo que se oculta o se hace desaparecer lo que se censura.**

→ otros motivos para hacer desaparecer?

⁹⁰ CRAFT, Catherine: *Robert Rauschenberg*.

⁹¹ <http://adrianmelisobras.blogspot.com.es/2013/01/punto-de-reposicion-replacement-point.html>

⁹² <http://adrianmelisobras.blogspot.com.es/2013/03/replacement-points-action.html>

Gen(1): Rauschenberg

Gen(2): Melis

un modo de apropiarnos, de personalizarlos, pero también de aprehensión, de asimilación e identificación, un modo de establecer contacto y punto de unión con el anterior autor. Una especie de trabajo colectivo en el que sucesivos palimpsestos se van superponiendo, como si de un cadáver exquisito se tratara, aquella invención surrealista de continuar el dibujo donde lo había dejado el anterior.

Es patente la admiración de Rauschenberg por de Kooning y su pintura, y su trabajo de borrado puede perfectamente ser interpretado como una obra a cuatro manos. Igualmente se ha interpretado como acto iconoclasta, de la manera en que John Cage lo comparó con el L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp, quien en 1919 le pintó barba y bigotes a una postal de la Mona Lisa, en una actitud que podemos calificar de herética y paródica, haciendo alusión a la homosexualidad de Leonardo.

Corregir o retocar los textos y los dibujos, borrarlos o tacharlos son costumbres tan usuales como el propio grafiti, y no solo como modo de censura, que también de esta están llenos los anales de la tachadura, sino también de creación estética. Podemos nombrar aquí el curioso caso de los grupos de "Acción Ortográfica Quito"⁹³, secundados más tarde por "Acción Ortográfica de Madrid", Colombia o Perú e incluso Elche. Principalmente han destacado por corregir la ortografía de los grafitis y escritos murales pintados en las calles de estas ciudades, pero igualmente, a través de sus webs y cuentas de facebook se dedican a promocionar el buen uso de la ortografía en castellano, tal y como ya hiciera Pablo Zulaica Parra en su proyecto "Los acentos perdidos". Son todas estas iniciativas que no dejan de ser significativamente contradictorias, pues si precisamente la ortografía es una dirección que se ejerce desde la academia, llama como mínimo la atención que sea una actividad heterográfica la que se centre en una corrección ortográfica. Más aún si cabe cuando se dirige a corregir al poder en su mal ejercicio del mismo, tal y como podemos extraer de la

93

https://www.facebook.com/Acci%C3%B3n-Ortogr%C3%A1fica-315229138687400/timeline/?ref=br_rs

También: forma de "invención" de "palimpsesto" / "superposición"

reflexión y la "tachadura" / "acción" / "heterografía" / "corrección" como

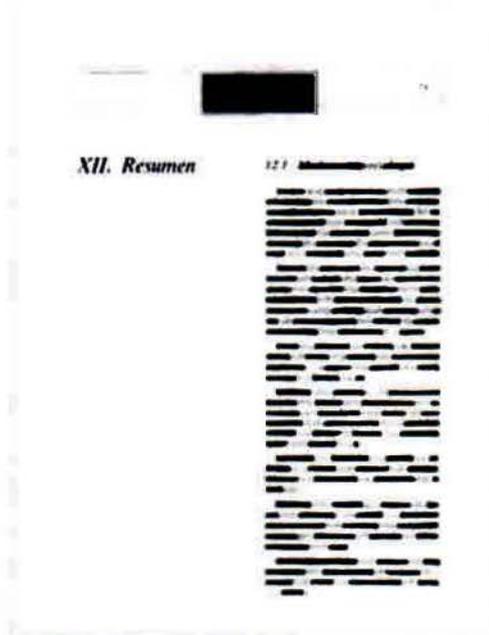
Qui(4)

También obra de Concha Juez de 1973.
(expuesta en Anual) - obra inédita (doble censura).
hasta 2013?

propuesta de Los acentos perdidos: "El proyecto lo comparten ahora maestros, alumnos y entusiastas de diversa procedencia y pretende intervenir los acentos gráficos (tildes) mal colocados en cualquier cartel escrito en español, especialmente a cargo de instituciones públicas o de grandes anunciantes"⁹⁴.

Spín (S)

Fernando Millán:
La depresión en España, pág. 75.
Libro de artista, 1981-1983.



De hecho, tal y como en su momento señaló el poeta jienense Fernando Millán la "manipulación que de las cargas simbólicas hacen los poderes (políticos, económicos, religiosos, culturales, grupales, familiares, etc...) traduciéndolas en las diversas formas de la trascendencia, convierten a la escritura en el mecanismo que ha generado las formas más amenazantes de la alienación."⁹⁵ Así pues tanto en el uso del lenguaje y la lengua oficiales, es como se han

Spín (S): Millán
estructura

⁹⁴ <http://acentosperdidos.blogspot.com.es/>

⁹⁵ CORTÉS VEGA, César: "Tachar el organismo. Notas sobre el tachismo literario de Fernando Millán". En: Nota al pie. 15 de diciembre de 2011. <http://notaalpie.org/2011/12/vigilia-bit-4/>

transmitido los mensajes desde arriba, y en el control de la lengua y el lenguaje populares, mediante la censura, la corrección e incluso la prohibición es como se ha ejercido tal potestad.

Así ocurrió con el tachismo, corriente estética de escritura experimental, cuyo más insigne representante es el mentado Fernando Millán, que hizo del tachar un modo de creación, en el que desvincularse de los medios oficiales del lenguaje. Comenzó a tachar los textos de otros, en principio, como un "gesto más o menos lúdico", pero después se lo plantea como una forma de rechazo", e incluso de terapia artística. Tacha primero pasajes y finalmente llega a tachar libros enteros. Es así como haciendo desaparecer la escritura, tachándola literalmente, esta sin embargo permanece: "sigue siendo escritura, por muy tachada que esté sigue siendo escritura. La única formas de negarla totalmente sería quemarla o lo que dice Gómez de Liaño, abandonarla, huir de la escritura".

Pero dentro de estas estrategias de corrección, reinterpretación o eliminación de lo escrito y dibujado previamente, quizás el ardid límite sea el del desdibujo, la antiescritura o, en palabras de Roland Barthes, el ámbito de las escrituras ilegibles. Existen muchos autores, plásticos y literarios, de Henry Michaux a Cy Twombly, pero si debemos destacar aquí una figura sin duda esta es la de la artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012).

Poco conocido en España, su trabajo es altamente valorado en su país, pero también en Francia, gracias justamente a los elogios que le dispensara Roland Barthes⁹⁶. Quizás se deba a la peculiaridad de su presentación, ya que se trata mayoritariamente de ediciones múltiples, generalmente de libros o afiches, principalmente en los años 70, con la particularidad de que en estas publicaciones no existe texto alguno que podamos leer. Tal y como algunos niños y adultos discapacitados a

⁹⁶ BARTHES, R.: "Variaciones sobre la escritura". En: CAMPA, R.: *La escritura y la etimología del mundo*; pág. 36.

Esquema 5: Millán.

grafías de la ambigüedad / transparencia.

Esquema 6: Dermisache.

menudo imitan el aspecto de la escritura,⁹⁷ las grafías de Dermisache imitan las ediciones convencionales (libros, cartas, artículos, diarios, postales, pósteres, etc.), pero sin texto alguno. Según sus propios criterios editoriales, sus libros "no deberán tener ninguna palabra impresa, solo una nota de presentación desprendible sin la cual perderán toda referencia al autor, editor, colección, alcanzando así absoluta autonomía. Es aquí donde la obra cobra todo su sentido, cuando alcanza este punto en el que la publicación desplaza al original – manuscrito- para comenzar su derrotero por los canales del mundo editorial. Es así como en la Librería se venderán publicaciones recientes de la artista, puestas a disposición del visitante que puede tocarlas, leerlas y también comprarlas, creando un espacio vinculante entre la publicación y el espectador/lector."⁹⁸

El circuito de lectura de la obra de Mirtha Dermisache es verdaderamente gráfico y lingüístico, se aleja así del plástico y pictórico, pese a su origen visual. Por ello quizás su obra se encuentra tan desplazada de las galerías y los museos y se acerca antes a las librerías, bibliotecas y a las publicaciones de los libros de artista. Una heterógrafa en toda regla, si se puede decir así, que transgrede las pautas del lenguaje y se cuela en las entrelíneas de la plástica.

Open @ : Dermisache .

⁹⁷ BURY, Stephen: Mirtha Dermisache. Art Monthly, May 2006, Issue 296, p4444, 1p. Art Full Text (H.W. Wilson).

⁹⁸ MARTÍNEZ, Olga: Más allá de la escritura. Fundación Proa. <http://proa.org/esp/exhibition-sintonias-mirtha-dermisache-1.php> (última consulta: 22/8/2015)



Mirta Dermisache: *Diario Nº. 1 Año 1, 3ª edición, Septiembre 1975*
 Impresión b/n ; 47,3 x 36,3 cm.
 Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.

IV. 2. 1.- Nuevos modos de palimpsesto

grafito2. (Del it. *graffito*) m. Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos. || 2. Letrero o dibujo grabado o escrito en paredes u otras superficies resistentes, de carácter popular y ocasional, sin trascendencia.

Diccionario de la RAE

Se dice que un líder le dijo a un novato:
"¿Usted es escritor? Bien. Vaya a escribir en las paredes".

Oswald De Andrade

No podríamos proseguir con este examen sin tratar el tema de los **graffities**, pues encontramos una relación directa con nuestro trabajo. No obstante no pensamos que éste sea el lugar para desarrollar un estudio de los mismos, pues los hay ya, están en marcha otros y todos ellos son, o serán, de gran calidad. Lo que nos proponemos pues es tocar el aspecto que más nos atañe: su parte más directamente espontánea, por lo que, en adelante, nos ceñiremos al término y definición que usa y la Real Academia de la Lengua Española.

Datos: graffiti y caligrafía.



TAKI183, en plena acción. New York, 1971 aprox.

Destaca encontrarse, fundamentalmente, con dos cosas en esta definición: en primer lugar la alusión a "los antiguos"; en segundo la alusión a los monumentos. También por último la insistencia en su intrascendencia. Quizás nos equivoquemos, pero precisamente el grafito, aunque sea en un estado germinal, a un nivel elemental, se basa precisamente en su deseo de trascendencia.

En el castillo de Santa Bárbara, en Alicante, o en la antigua mansión del gobernador de Tabarca (actualmente un hotel) se encuentran **dibujos a carbón de barcos**⁹⁹. Los canteros, grababan su firma en las piedras con que se construían las catedrales. **Taki 183** estampó su firma por todo **Nueva York**. Paremias, signaturas y epigrafías varias, quizás todos seamos conscientes de nuestra intrascendencia, y la de las consecuencias de nuestros actos, pero eso es precisamente lo que nos hace aferrarnos a estos pequeños gestos con huella.

Pero ¿qué lugares elegimos para ello? Existe un aspecto obviamente contestatario en todo grafito, por lo que se asocia de modo indisoluble a su **realización a escondidas**. Ésta lo es, bien en lugares en los que nadie nos puede ver (urinarios principalmente), bien en momentos en que esta invisibilidad se puede casi producir (por la noche). Pero lo que nos llama la atención es la **fijación con los monumentos**. Mantenemos el significado disidente con el poder y sus elecciones que todo grafito conlleva, pero queremos advertir que quizás sea éste como el comportamiento de la rémora.

Tras ser retirado el trabajo que John Ahearn realizara en Nueva York, frente a la comisaría del Bronx, tras las protestas por xenofobia, estereotipamiento o simplemente mal gusto (no entraremos en ello), los pedestales en los que se encontraban los bronce policromos permanecieron inundados de grafitos.

Existen múltiples ejemplos similares: los grafitos se realizan sobre

⁹⁹ HERNÁNDEZ PÉREZ, Mauro S.; FERRER MARSET, Pere (coord. cat.) *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*.

Dato # graffiti y redacción.

John Ahearn.

obras de arte público, creándose una especie de palimpsesto contemporáneo ¿No habrá llegado acaso el momento de dejar de ofrecer arte público, y, en su lugar, ofrecer espacios para que el público haga arte?

Quizás finalmente toda la obra pública de Richard Serra acabe como su perfecto soporte.

Existen sin embargo múltiples casos en que el arte del graffiti se eleva a un estadio superior. Existen, por supuesto los casos particulares de artistas que con su trabajo trascienden el ámbito local y urbano, como puede ser el caso del ya nombrado Taki183, o como podrían ser los de Keith Haring o Jean Michel Basquiat.

IV. 2. 2.- Basquiat y Haring

During the 1980s, only a few legitimate graffiti writers who were part of the subway writing culture –including Crash, Daze and Lady Pink- sustained art careers and continued to exhibit their works in galleries. In the mainstream media, the output of these writers was often overshadowed by the work of Jean Michel Basquiat and Keith Haring, who were celebrated as having successfully made the transition from writing illegal graffiti to making high art.

[...]

The overarching reason for Basquiat's and Haring's links to graffiti, aside from their illegal writing and drawing in the public sphere, was the style and subject of some of their paintings. However, the categorization of Basquiat and Haring as graffiti writers was problematic both for these artists and for members of the writing culture.¹⁰⁰

Los primeros trabajos de Keith Haring, no lo olvidemos, los realizó dibujando con tiza, aprovechando las 'pizarras' que se encontraba en el metro de Nueva York. Estas eran ni más ni menos que espacios

¹⁰⁰ WACCLAWK, Anna: *Graffiti and Street Art. London*; pp. 62-63.

Plantamiants / reflexion y enumeracion de ejemplos.

Haring y Basquiat.

comerciales tapados con papel negro a la espera de que alguien los alquilara. En el ínterin Haring los aprovechaba, lo que le supuso no pocos problemas con los agentes de seguridad, en la misma medida que le supusieron el inicio de su reconocimiento.

Pero asimismo debemos citar los casos en que este fenómeno no sólo no es individual, sino que trascendiendo lo personal, se fundamenta precisamente en lo colectivo. Tal es el caso de mayo del 68 en París, en primera instancia reseñado por Cortázar, pero también a posteriori objeto profuso de estudios acerca de las numerosas e ingeniosas pintadas que inundaron las calles de la ciudad luz, pero también desde entonces las universidades, mingitorios, pupitres y demás espacios público-privados. Inclusive han sido referentes para

Otro: relacionados.



Keith Haring: *Art in Transit*. Nueva York, 1984.

numerosas instalaciones artísticas, como Patricia Betancur y su instalación "Puede pasar", en la que se reproducía el habitáculo de un cuarto de baño con las paredes pintadas de pizarra, invitando al espectador a actuar con tizas sobre ellas, lo que efectivamente ocurrió.

También recientemente, hemos podido ver repetida la experiencia, con el desarrollo de los medios de comunicación, a los que, durante las revoluciones primaverales árabe y española les ha bastado para sustituir a sus redactores de titulares y diseñadores con mostrar con profusión el trabajo gráfico espontáneo desplegado en pancartas durante manifestaciones y acampadas.

El arte gráfico, público y crítico ¹⁰¹ se ha impulsado especialmente en tiempos de crisis, de guerra, de revolución, pues la propaganda, y la palabra e imagen escritas se han revelado como motores de cambio y evolución en las ideas, pero también han generado interlocución y, por tanto, entendimiento, reconocimiento en el otro, y por tanto factor de cohesión, fuerza de unión. No podemos negar la creatividad de los eslóganes publicitarios ¹⁰², ni desde luego la importancia de la tipografía y los tipógrafos tanto en la literatura como en el arte ¹⁰³, pero desde el “prohibido prohibir” al “somos los de abajo y vamos por los de arriba”, el ingenio popular ha generado igualmente frases e imágenes que han extralimitado las fronteras de lo anecdótico.

en
Diseño
Gráfico

relación con lo público y la variedad de expresión por la sociedad

¹⁰¹ Ver al respecto McQUISTON, Liz: *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties.*, y *Graphic Agitation 2. Social and Political Graphics in the Digital Age.*

¹⁰² Ver RAVENTÓS, José María: *Eficacia probada: frases que movieron las cajas registradoras del siglo XX.*

¹⁰³ SATUÉ, Eric: *Arte en la tipografía y tipografía en el arte.*

HECHO UNA CLASIFICACION + CONCEPTUAL
QUE MATERIAL

IV. 3.- Algunos casos lícitos e ilícitos

Puesto que no deseamos insistir en los casos de graffiti propiamente dicho, entre otras cosas por la sobreabundancia de estudios al respecto más centrados e informados que este, de algunos de los cuales damos rendida cuenta en la bibliografía, tomaremos ahora algunos casos de grafitos y tizas, que amplían, en toda su contemporaneidad, los límites de los lugares comunes a los que los tópicos les suelen restringir.

En realidad hemos encontrado en nuestra investigación, abundantes casos que nos gustaría reseñar, por no hablar de aquellos de cuya existencia no tenemos constancia y que estaríamos gustosos de conocer. Nuestra avidez nos ha llevado a la creación de un archivo que no estimamos oportuno ofrecer aquí en su totalidad, pues sería tarea para investigaciones más extensas y en lugares, formatos o publicaciones más apropiados.

Nos gustaría, eso sí, no pasar por alto casos flagrantes como los "Manifiesto del arte ambulante" (1976) y el "Hombre anuncio" (1976) de Isidoro Valcárcel Medina, en una reivindicación de univocidad entre arte y vida; las manifestaciones contra la "instrumentalización de la cultura" de Henry Flint; Priscilla Monge y sus aleccionadoras "Pizarras escolares", algunos trabajos de Tacita Dean, las realidades ficcionadas de Robin Rhode, etc.

Citaremos ahora aquellos que más a colación se traen en nuestra tesis, insistiendo tan sólo en que quizás no estando todos los que son, sí son todos los que están.

Textos vistos a ojos. Iquiente.

Enumeración de ejemplos.

IV. 3. 1.- Alberto Greco y el manifiesto Vivo-Dito

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando. Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

¡Ayúdame a mirar!

Eduardo Galeano ¹⁰⁴

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito.

Alberto Greco, Manifiesto Dito dell'Arte Vivo

¹⁰⁴ GALEANO, Eduardo: "La función del arte /1", en *Libro de los abrazos*; p.3.

Si bien, como ya hemos dicho, los grafitos se ceban en los monumentos, Alberto Greco (Buenos Aires, 1931 – Barcelona, 1965), en su trabajo del



Alberto Greco señalizando al pintor argentino Alberto Heredia en la primera acción del Vivi-Dito, París, 12 de marzo de 1962.

Vivo-Dito, recorre el camino a la inversa: con su actitud señala la parte de la vida que quiere convertir en arte: prácticamente cualquier cosa, pues son la propia acción y actitud las que actúan de sublimantes.

Armado con una tiza, recorrería las calles de París en 1962 firmando a la gente. Más tarde se dedicará a señalizarla con un círculo, el contorno de su sombra o algún otro grafismo convirtiéndolas en obras de arte.

De este modo, el trazo que había sido siempre el centro de atención de la obra de arte, pasa ahora a situarse en su periferia,

Greco: la base no está a favor de monumentos: lo sea.

convirtiéndose por arte de birli birloque en marco de la misma.

Alberto Greco comenzó su carrera artística como escritor y pintor informalista, y precisamente en uno de sus primeros trabajos se aúnan ambas disciplinas. Se trata de "Fiesta", un libro de artista, autoeditado, en edición de 150 ejemplares con versos manuscritos que a modo de haikús anticipan ya una conjunción entre arte y vida, un modo de desenvolverse entre estas con un predominio de la actitud y el proceso por encima del resultado plástico.

Más tarde viajará a Europa, Norteamérica y Brasil, volverá a Argentina y recalará definitivamente en España. A lo largo de este periplo, se irá transformando en un pintor que en París es incluido dentro del Tachismo y en España del Informalismo, cercano a los miembros del grupo El Paso (con contactos y amistad con Luis Gordillo, Antonio Saura, manolo Millares o Lucio Muñoz). Su manera de abordar el trabajo plástico es casi inconsciente, fluye al mismo tiempo que su vida, "dibuja incansablemente en cualquier lugar. Lo realiza incluso, de manera automática, mientras charla con alguien o hace cualquier otra cosa. El acto de crear se ha convertido en algo rutinario y habitual".

Pero asimismo, comenzará en París un trabajo en el que se dedicará a 'señalizar' (término acuñado por Ana Longoni para referirse a estas actividades de Greco y a las de su coetáneo, el poeta Edgardo Antonio Vigo, así como más adelante al siluetazo, el escrache y otras actividades similares de intervención en el espacio público) la vida como obra de arte. Principalmente se dedicaría a firmar zonas de la realidad que previamente ha rodeado con un círculo de tiza; quizás, a la inversa de lo que ocurre en la obra de **Bretolt-Bretch** *El círculo de tiza caucasiense*, se produce un estiramiento entre el terreno del arte y el de la vida, en el que Greco trata de tirar de una y de otra no para sacarlas del círculo, sino para hacerlas entrar en él. Se trata en cualquier caso de una confrontación: "Greco's *Manifiesto Vito Dito*, 1962, which touts the conviction that to reunite the experience of art with public life, it must

Don Greco.

tuto general Greco : vida haikúsic-)

Bretolt

be destroyed.”¹⁰⁵. Este acoso a la vida desde el arte, esta “expropiación gozosa de las cosas del mundo” (Fernando García) llega a su culmen en la localidad abulense de Pedralaves, en donde Greco señala la práctica totalidad de la población, sus gentes y animales, lugares y vehículos, por el mero acto de improvisar una placa escribiendo en un papel “ESTO ES UN GRECO” y fotografiando el evento.

“Una tarde... Salir a caminar con Greco, eso ya era una obra de arte” (Edgardo Giménez, citado por Fernando García en: Alberto Greco: la leyenda del artista que pintaba con el dedo). La mera presencia de Greco se convierte así en garantía de actos fugaces de copulación artística y vital, como se comprueba en una acción en Madrid en 1963 de un carácter marcadamente Zaj, si bien Zaj todavía estaba en el horno: “Alberto Greco te invita a un viaje de pie en el metro de Sol a Lavapiés viernes 18 de octubre 19 horas y 5 minutos. Duración imprevista Greco firmará gentes y situaciones es un momento vivo-dito.”

Como se ve, “nada en el cosmos de Alberto Greco se hizo para durar”. En 1965, en Barcelona, a los 35 años de edad, tras un enésimo desespero amoroso con Claudio Badal, el gran amor de su vida, y, tras comunicarlo a sus allegados, decide poner fin a su vida mediante la ingesta de barbitúricos. En su mano izquierda escribe la palabra FIN con lápiz de labios, y con la diestra escribe hasta él mismo borrarse.

¹⁰⁵ COLE, Lori: “Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy”.

IV. 3 2.- Jochen Gerz y Esther Shalev Gerz: Harburg Monument

We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours. In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 meter high lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the long run, it is only we ourselves who can stand up against injustice.

Jochen Gerz y Esther Shalev Gerz, The Harburg Monument
Against Fascism

Si el prototipo del monumento histórico en la antigüedad podría ser la columna de Trajano, para epítome de tales trabajos en la actualidad deberíamos tomar el The Harburg Monument Against Fascism, realizado entre 1986–1993 por Jochen Gerz, Esther Shalev Gerz y los vecinos y visitantes de la ciudad de Harburg.

La propuesta que nos hacen los Gerz es, exactamente una invitación a participar en el resultado definitivo del monumento. Conforme el público graba en esta columna su nombre, o cualquier cosa que desee, ésta se iría enterrando en el suelo, revelando su intrínseco carácter efímero, y dejando así lugar al discurrir de la vida. Si, cada vez más, al visitar un museo, exposición o edificio monumental, nos encontramos a la entrada un libro de visitas que deberemos rellenar a la salida, Esther y Jochen Gerz convierten ese mismo libro y esa visita en el centro de atención de su trabajo.

¡Se puede
pero como
no!

Auto:
Descripción de la obra:
Performance

IV. 3. 3.- El pecado de ser tiza: Allora y Calzadilla

Nos proponemos ampliar la práctica de la apropiación a las cosas del mundo, a las calles, porciones vacantes, campos, el medio ambiente, a las cosas que no serían transportables, pero que invitarían participara al público. Esto sería un soplo fatal al concepto del museo, de la galería de arte, etc., y al mismo tiempo al concepto de la "exposición." O lo cambiamos, o permanecemos como estamos. El museo es el mundo: la experiencia diaria.

Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla¹⁰⁶

Entre 1998 y 2006, el dúo artístico formado por los artistas norteamericanos radicados en Puerto Rico, **Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla**, presentaron en diversas ciudades y ámbitos (Lima 2002, Boston 2004, Nueva York o París) la obra *Chalks*¹⁰⁷. Los elementos de la obra fueron mínimos, los resultados máximos. En diversos, según la ocasión, lugares públicos se disponían entre 12 y 24 tizas de proporciones desmesuradas (30,5cm de diámetro por 162,6cm de longitud). La propuesta invitaba al público a apropiarse de estos elementos para convertir sus trazos en elementos que podían ser lúdicos, críticos, soeces, ingenuos, etc. Tal y como señala Manuel Cirauqui:

Así, la "voz" autoritaria del monumento urbano pasa a descomponerse en voces reales y se pone al servicio de la

¹⁰⁶ En Artistas y experiencias. Taller complementario de artes combinadas y procedimientos transdisciplinarios - Facultad de Bellas Artes - U.N.L.P.

¹⁰⁷ "An example is Chalk. Although this project was realized in two different sites with little or no outcome over the course of various years, it was the third time within the convoluted political context of Lima, Peru where the work acquired meaning. Here, local protesters were allowed by the government fifteen minutes each day to go around a public plaza and voice their opinions. The artists placed huge chalks near the plaza thinking specifically of the protesters, who in turn used the chalks to write political messages on the plaza. The scenario that consequently played out included the removal of the chalks and the erasing of the messages by a police squad. Benefiting from an already charged political climate, and making conscious decisions that would empower the work, one might argue whether the protest evolved into a spectacle initiated and controlled by the artists." ACEVEDO-YATES, Carla: "Allora & Calzadilla: Ironing a Camel's Hump." *ArtPulse Magazine*, 29-6-2011.

Describe su obra.

expresión de aquellos que en principio estaban destinados a rodearlo. La horizontalidad misma de la obra contradice la lógica monumental de la comunicación, en la que el mensaje se asocia mecánicamente a un lugar de poder y a un propósito de influencia. Chalk es, dependiendo del contexto en que aparezca, un juguete o un caballo de Troya, un instrumento de reactivación comunicativa o una más entre tantas curiosidades fotografiables.¹⁰⁸

Aparentemente, la obra no tuvo mayor impacto que el que podríamos reseñar como local, lo cual no es poco, ni mucho menos, en nuestra opinión:

Cada ciudad impone un contexto y un sentido a la obra, también un destino: en Nueva York, las imágenes de turistas asiáticos frente al Solomon R. Guggenheim Museum nos muestran un lado vagamente espectacular y lúdico; en París, niños y ejecutivos se abandonan a las delicias de la expresión y la autocensura, bajo invitación oficial.¹⁰⁹

Converencias / reflexiones sobre la obra .

¹⁰⁸ CIRAUQUI, Manuel: "Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. Leer el territorio". *LÁPIZ*, Revista Internacional de Arte n°226; p. 54.

¹⁰⁹ *ibíd*, p. 51.



Allora & Calzadilla: *Chalks*. III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú, m2003.

Pero fue la invitación que recibieron a participar en la III Bienal Iberoamericana de Lima (Perú), en 2003, la ocasión que puso de relieve el potencial de este medio para poner en crisis tanto el sistema de la democracia y la libertad de expresión inherente a esta, como la propia contradicción que en el mundo del arte oficial se establece entre la participación libre y la censura. Por resumir, lo que se inauguró de este trabajo, fue aquello que ya había sido borrado. En aquella ocasión, esta pareja artística situó las 'tizonas' en una plaza pública, en la que el gobierno permitía expresarse libremente durante quince minutos cada día a los manifestantes locales. Estos aprovecharon las tizonas para escribir mensajes políticos, usando la propia plaza como una gigantesca pizarra. El resultado fue la retirada de las tizas por la policía y el borrado de los mensajes por los servicios municipales, ya el primer día de la Bienal, lo que originó que durante la vespertina inauguración, no quedaran más que los restos del poco polvo blanco que hubiera quedado, convirtiendo así un acto oficial en una suerte de mascarada cuyo ridículo resultado podría remitirnos a la Batalla de los Polvos de Talco, acto principal del carnaval de Santa Cruz de la Palma.

Descripción de la obra/ocasión.

CALZADILLA
Y ALLORA
BORRAR-

No resulta en realidad tan descabellado pensar que el polvo resultante tras el borrado está tan cerca de los intereses de esta pareja como las propias herramientas de dibujo (pensemos en *Chalk Monuments*, 1998) o el mismo resultado gráfico (*Land Mark: Footprints*, 2001-2002). Este aspecto relevante de lo efímero y pulverulento, resulta especialmente obvio en uno de sus primeros trabajos, *Charcoal Dance Floor* (Galería Marozzini, San Juan de Puerto Rico, 1997).

Para hacernos una idea del violento contraste entre los distintos estados de la instalación, cabría empezar a describirla por el final. Imaginemos una tardía visita a la citada muestra, a la hora del cierre de la galería: lo que encontramos no es sino un suelo embadurnado de carboncillo y sucio de pisadas negras por todas partes.¹¹⁰

La transformación de la obra de arte en un proceso que implica incluso su desaparición son atributos que siempre han estado **más cercanos a la música que a las artes plásticas**; sin embargo en estos trabajos performativos adquieren una nueva vitalidad, de la que no resulta ajena la participación del público. Su implicación revela aspectos de la obra sin los que esta resultaría verdaderamente irrelevante.

El resultado/efecto de la acción y su relevancia.

May...
el...
la...
...
...
...
...
...

IV. 3. 4.- Del cubo blanco al cubo negro: escrituras en el museo de la tiza

Tanto el muro como el lienzo como la página en blanco producen el vértigo en el autor, que rellena cualquiera de estas superficies con los frutos de sus pensamientos, y ayudado por la pericia de su técnica. Estos finalmente son recibidos por el espectador/lector que, en sus divagaciones, los interpreta, disfruta o desprecia libremente siempre en el formato que convencionalmente se asume como en una especie de acuerdo para tal fin: sea libro, museo, etc. Pero ¿qué ocurre cuando es el espectador el que se enfrenta al espacio en blanco, sobre el que escribir él mismo la fluidez de sus reflexiones. La pasividad se torna así interacción, o en término de Juan Luis Moraza empleado para titular su exposición en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián en 1999-2000: *Interpasividad*. En este trabajo se plantean una serie de obras en las que se cuestiona la interactividad de muchas pretendidas obras que no lo son tales, al mismo tiempo que se potencia la participación activa del espectador. En concreto, así ocurre con la obra *Omnipotencia*, también exhibida en el Centro de Arte Reina Sofía en 2015, dentro de la muestra *república*:

“Omnipotencia extrema la lógica de negatividad y transitividad modernas, convirtiendo el cubo blanco del experimento psicosocial de la galería moderna, en la blancura filosófica de una pizarra. Toda la sala, incluidos suelo, pared, cuadros, pedestales y objetos, incluida la urna, emblema de legitimidad democrática ... se ofrecen como espacio, como disponibilidad para la acción libre de las tizas proyectivas o maniáticas del espectador. Los sueños de un seductor anhelan un mundo como voluntad y representación. En su extremo, el planeta tierra se convierte apenas en una pantalla sobre la que proyectar sus designios y sus designaciones. Cada espectador se encuentra en la posición privilegiada de un amo frente a la pizarra no del todo vacía del mundo. Ese carácter de pantalla convierte los atributos de la realidad en elementos de un plano donde aparecen elementos autoreferenciales a esa apertura

Moraza:
pizarra/tiza ⇒ interactividad

maniática del diseño. Todo queda sumido en la función matricial y paciente de la pizarra. Sobre todo puede el espectador agente operar. Queda convocada su potencia, limitada por el dispositivo. Y en ese juego entre posibilidad e impotencia, el espectador se ve voluntariamente inmiscuido en un juego de apetencias que reescribe la clandestinidad del muro público del WC.” (p.51)



Juan Luis Moraza: *Omnipotencia*. Koldo Mitxelena Kulturunea, Donosti, 2000.

Se genera así una suerte de iconoclasia, pues el espacio sagrado del museo se transforma en el espacio social de actuación: un lugar que, sea público o privado, está vedado a la participación, se convierte en una *res publica* que puede ser intervenida, participada, por el público, nunca mejor traídas estas expresiones; la urna democrática, el globo terráqueo (lugar común de todos), e incluso los lienzos en blanco (negro, se entiende), confluencia entre el artista y el espectador. La pizarra funciona aquí, según sus propias palabras, como “un **espacio simbólico de intervención efímera, está predestinada a ser borrada y a ser reescrita. Digamos que es el espacio mismo de la participación, en cualquier contexto.**”

Moraza: apetencia de espacio / expresión.



Patricia Bentancur: *Puede pasar*. 1996.

Así lo propuso también con anterioridad la ya anteriormente nombrada artista uruguaya Patricia Bentancur en *Puede pasar (1996)*, una instalación en la que se figuraba un **espacio íntimo y aislado**, tal que un servicio, en el que dar rienda suelta a la libre expresión, pues las paredes estaban pintadas de pizarra negra e iluminadas con luz roja. Tanto el título como su propia configuración invitaban al espectador a participar introduciéndose en ella, así como a percibirse a sí mismo, e igualmente hacían alusión al estado de represión, no solo de la libertad de expresión, en que el país latinoamericano y sus vecinos habían sufrido durante lustros.

Bentancur.

IV. 4.- Actas del pueblo llano: congregaciones de sagaces

A principios del Cinquecento italiano, una desmembrada estatua colocada en el exterior del Palacio Orsini (ahora Palacio Braschi) amanece un día con una sátira escrita en papel contra la curia papal; pocos días después, otra, y no paran de aparecer nuevas. La estatua, que probablemente formaba parte de un grupo de Menelao sujetando el cadáver de su hijo Patroclo (aunque ya solo quedan el tronco, la cabeza y parte de un muslo del padre apenas sujetando el torso de su hijo), es conocida como Pasquino. A estos escritos se les llamará pasquinate, y de ahí derivará en castellano la palabra pasquín. Son dirigidos, inicialmente contra el papa, pero a lo largo de los siglos irán afinando su puntería contra todo y contra todos. En principio son anónimos, aunque se especula con un sastre vecino, de nombre **Pasquino**, muy hábil con el dardo oral, y que sería la causa del apodo que se le daría a la escultura. En cualquier caso, los escritos son cada vez más profusos y de autores diversos. Hasta el extremo de que otras estatuas de la ciudad se suman a la iniciativa, estableciendo incluso diálogos entre ellas, que se contestan las unas a las otras. Se tratan, junto al propio Pasquino, de las seis *statue parlanti* de Roma: Marforio, Madama Lucrecia, Abate Luigi, il Facchino y el sileno Babuino, que formaban el *Congresso degli arguti* o congregación de los sagaces. Todas ellas han servido a lo largo de la historia de soporte a la burla de las altas jerarquías por parte de la población romana, que llegaría a su máxima expresión con el poeta romano Giacomo Belli.

Demerit
papales

2da
sátiras / monumentos (Itatio)

Esta iniciativa fue imitada en otras ciudades italianas, como Milán y su Omm de Preja (Hombre de Piedra) o Venecia con su Gobbo (Jorobado) de Rialto. Por supuesto, estas actividades no fueron del agrado de las autoridades políticas y eclesiásticas, y se pusieron manos a la obra para impedir estas risotadas populares. El papa Adriano VI



Nicolas Beatrizet: Pasquino. Grabado, Roma, 1550.

ordenó mutilar aún más la estatua y arrojarla al Tíber tras unos sonetos elevados de tono acerca de su elección como pontífice, aunque desistió aconsejado por Torcuato Tasso que le conminó con el argumento de que "de los fragmentos, en la orilla del río, nacerán infinitas ranas que croarán día y noche". Por supuesto eran precisamente los Sagrados Padres el blanco de los mordaces pasquines y se llegaron a prescribir grandes penas, incluida la de muerte, a los que pillaran *in fraganti*. La

Caricatures (Historic)

tradición llega hasta nuestros días, incluso a la visita de Adolf Hitler en los años del ventenio fascista. Actualmente más parece protegida por las leyes de conservación del patrimonio y el adocenamiento general, aunque aún hay quien esconde algún pequeño escrito en resquicios que pasan casi inadvertidos al visitante. Cada cierto tiempo, y con ocasión de eventos especiales, como las últimas elecciones de febrero de 2015, *il Pasquino* reaparece engalanado con sus mejores galas: pasquines, folletos y proclamas adheridos a su pétreo piel.

Escribir sobre papel, antes que sobre (o además de) la superficie la estatua, entra así a formar parte de nuestro pequeño catálogo palimpsestos sobre la superficie del mundo. Del mismo modo que en los exvotos se piden deseos o en las rendijas del muro de la lamentaciones, en Jerusalén, los judíos introducen papelitos con plegarias, el mundo se convierte en un gigantesco buzón de sugerencias ante el que reclamar nuestra atención.

Así pues, con Pasquino, iniciamos un recorrido por el uso de un medio heterográfico que si bien comienza estático, adheriéndose al soporte de la estatuaria y la arquitectura, en la misma medida que ya lo hicieran el grafito y las incisiones. No siempre cobrará tanta importancia como aquellos ejemplos que se apoyan desde el poder, pero habrá momentos de gran impacto, y no podemos dejar de recordar que, de algún modo, cuando Lutero se enfrentó a la jerarquía eclesiástica dominante, provocando nada menos que el conocido como Cisma de Occidente, lo hizo con un simple pasquín que contenía sus famosas 95 tesis clavado a la puerta de la iglesia del Palacio de Wittenberg.

continúa (Hitler/Witten)

Summi - gráfica sobre estatuaria / arquitectura.

IV. 4. 1.- La piel contra la piedra: Parados pétreos y otros 'modos de hacer'

En 1996 se produjo un juicio en España por vandalismo a varios artistas, que formaban parte del colectivo La Fiambrera Obrera. Su delito: colgar carteles en diversas estatuas de Valencia, Sevilla y Madrid para la elaboración de una Guía de Parados Pétreos. La acción se habría repetido en la localidad vecina a Valencia de Alfafar con la cubrición de



La Fiambrera Obrera: *Censo de parados pétreos*.

Pza. de Nápoles y Sicilia, Valencia, 1996.

una estatua con diversas lonas en las que se hacía alusión al lema de "Monumento en huelga". Igualmente, el censo de Parados Pétreos fue asumido en Sevilla por parte de sus asambleas de parados, "que se hicieron cargo de ella como una forma estetizada de protesta y visibilización". Por suerte, o quizás tan solo porque se invocó a la razón, el juez no vio indicios de delito, ya que al fin y al cabo no se había producido daño alguno. Sin embargo, la defensa ya se había preparado, arguyendo el "carácter artístico de la acción". Lástima que no fuera así,

Carteles sobre monumentos / sculpture

pues en lugar de un juicio sobre iconoclasia, se habría abierto en esa **línea de defensa un graciosísimo debate bizantino acerca de la apropiación de imágenes ajenas para la creación de obra propia**, derechos de uso, propiedad, etc. que tanta importancia parecen cobrar ahora.

Pero volviendo al carácter virtual, o como mínimo temporal, que suponen estos trabajos que contraponen la piel y la carne, el cuerpo en suma, a la piedra, el metal o el hormigón, al bloque monolítico, no debemos dejar de insistir en su esencia performativa, que se basa en el uso de lo pasajero, de lo dinámico, el movimiento frente al estatismo. Por ello, cada vez más se producen actos que funcionan simbólicamente, como reposición sobre lo ya establecido. Fue así como de nuevo una anécdota entronada por una fotografía periodística pone en la palestra el valor de un gesto contra el statuo quo: año 2011, en plena #spanish revolution, durante la acampada en la plaza del Ayuntamiento de Valencia un joven se alza aupado por sus camaradas hasta la placa que indica el lugar según el callejero, y con una impresión sobre un papel, la rebautiza como Plaza del 15M, superponiéndolo sobre la plancha metálica preexistente.

carácter performativo: demuestran y protestan.

IV. 4. 2.- El asalto del pedestal

Acciones todas ellas iconoclastas, incluso vandálicas, pero en cualquier caso vindicativas de la calle "como lugar propio para la expresión, y por tanto entendemos que la práctica de las epigrafías indica el vigor del espacio público como ágora."¹¹¹.

Existen múltiples casos en los que las estatuas eran retiradas, derribadas o directamente destruidas, como las figuras de los dictadores (Franco, Sadam Hussein, Stalin...) o las religiosas (Budas afganos); aunque bien sabemos que serían rápidamente sustituidas por

Esculturas derribadas.

¹¹¹ JORDI SÁNCHEZ, Mario y AIX GARCÍA, Francisco: Vandalismo contra el patrimonio en las ciudades históricomonumentales. En: PÉREZ SENDRA, Ramón (ed.): Escenas del graffiti en Granada; pág. 40.

otras, pues bien sabemos que a rey muerto rey puesto. También se ha tratado de acercar al público a la escultura, bien bajándola a pie de calle (quizás la más famosa sea la de Pessoa en Lisboa), bien (y también) contextualizándolas con el entorno y sus habitantes. Pero ello no las ha librado nunca de los actos vandálicos.

Quizás el caso más conocido, por tratarse de la capital del imperio, en el arte moderno sea el del South Bronx Sculpture de John Ahearn, en 1991. A iniciativa del comisionado de asuntos culturales de la ciudad de Nueva York, se instó al artista **John Ahearn**, experimentado en el trabajo con la comunidad local para la instalación de tres esculturas para el NYC Public Art Program. Estas, en la línea de trabajo desarrollada por su autor, consistieron en tres reproducciones de vecinos del Bronx, pero la propia comunidad y los líderes comunitarios se opusieron fuertemente, hasta el extremo de ser retiradas las figuras y repuestas en el Sócrates



John Ahearn: *South Bronx Sculpture*.
Antes, durante y después de la retirada de las figuras.
Nueva York, 1991.

sobre la sculpture pública / desinstalada / desinstalada / sustituida

Sculpture Park en donde se encuentran actualmente.

Las imágenes del antes (impolutos pedestales esperando las esculturas), durante (las figuras ubicadas e in crescendo grafiteadas) y después (los pedestales vacíos de estatuas y plenos de grafías) nos sugieren que **lo que realmente se debe entender como espacio público son los espacios y situaciones que faciliten la intervención y participación por parte de la ciudadanía en su configuración.** Si tal y como planteó hace ya 20 años Javier Maderuelo podemos considerar que la escultura auténticamente moderna empieza por la pérdida del pedestal, quizás podamos **recuperarlos como espacio para la creación participativa, pues se encuentran a la altura humana para su intervención.** En esta línea de propuesta es que trata nuestro próximo trabajo.

Reflexión sobre el espacio público: recuperación del pedestal para la creación participativa.

IV. 5.- Passeig Parlant, camí dels soldats, Godella, 2015

En el trabajo **Pizarras Amarillas** (Godella, 2011), pudimos ver ya un inicio de colaboración con la vecindad de la población de Godella, como parte de nuestras actividades en el grupo de participación ciudadana. A lo largo de estos años hemos venido desarrollando diversas tareas encaminadas a fomentarla, **a través de reuniones colaborativas y el diseño de eventos tales como la organización del Encuentro de Asociaciones, la puesta en marcha de dispositivos cooperativos como el Banco del Tiempo de Godella**, la información orientada a la colaboración en la distribución de los presupuestos participativos.



Encuesta buzoneada. Godella, 2013.

El 22 de septiembre de 2013, por ejemplo, durante la celebración del día sin coche, todas las asociaciones de Godella fuimos invitadas por el ayuntamiento de la localidad **a colocar una parada en la cuesta de**

Pizarras Amarillas
Banco del tiempo
Encuentro de Asociaciones

Plantas vivientes



subida a la Ermita de Godella (calle del Médico Joan Peset i Aleixandre). Desde el grupo de participación nos propusimos, una vez más, fomentar la idea de que **desde la simple opinión privada**, es posible mediante su activación colectiva, encauzarla a su puesta en común y, por tanto, a la **posibilidad de contribuir tanto a la opinión pública como a las decisiones políticas que modifican la vida social**.

Para ello propusimos la instalación de un dispositivo que permitiera tomar el pulso a esas opiniones y deseos ciudadanos. Así, nuestra parada consistió en un **mueble** a partir de un buzón con 30 **casillas** en el que recabarlas. Las etiquetas de las direcciones fueron sustituidas por los titulares de los temas en que podían ser agrupadas las diversas opiniones para que, a modo de multiplicado buzón de sugerencias, estas fueran escritas y depositadas en su lugar correspondiente.

Los titulares, tal y como se puede apreciar en la imagen, fueron: IGUALTAT, ESPORT, SOLIDARITAT, OCI, PASSEIG, APARCAMENT, EDUCACIÓ, TRANSPORT, ANIMALS, PARTICIPACIÓ, NETEJA, OCUPACIÓ, COMERÇ LOCAL, BIBLIOTECA, FESTES, JUBILATS, ATUR, TRÀFIC, PARCS I JARDINS, JOVENTUT, ACTIVITATS CULTURALS, IMPOSTOS, HORTS, URBANISME, NATURALESA, INFORMACIÓ MUNICIPAL, MERCAT AMBULANT, CONTAMINACIÓ, SALUT, SOROLLS

En la misma línea de lo que se conoce como Investigación y Acción Participativa (IAP) y en contacto con profesionales de otros ámbitos (agronomía, antropología, urbanismo, arquitectura, etc.) hemos venido colaborando en diversos proyectos y trabajos en torno a la comarca de l'Horta de València, viniéndonos a constituir en un grupo de intereses comunes al que hemos denominado Artxivi de l'Horta.

La población de Godella forma parte de dicha comarca, y así es que está viniendo a convocar algunas de nuestras propuestas. En concreto, hemos venido realizando algunas actividades ya alrededor del Centro Cultural Al Matadero, y sus aledaños, en concreto el camí dels Soldats. Se trata de un camino asfaltado de uso agrícola, que parte de la localidad de Godella en dirección a Benifaraig, por lo que se encuentra

Participación

Reservación de
este espacio a
este fin.

Proyecto
de
Artxivi de l'Horta
i Obra
de
Artxivi de l'Horta

limitado su acceso al tránsito de coches. Ello, unido a su proximidad al centro cultural de juventud Al Matadero, los huertos urbanos promovidos por el ayuntamiento y su conservación como uso agrícola, ha posibilitado que de modo natural se haya reconvertido en un espacio de uso común por los vecinos para su esparcimiento. Del simple paseo, a solas o en compañía, bien de congéneres bien de animales domésticos (tanto perros como caballos de una escuela hípica cercana), al recorrido deportivo (marcha, footing, running, etc.), al transporte de personas, útiles, maquinaria y productos agrícolas, campo de juegos y fuchinas, escarceos amorosos y pandilleros para los más jóvenes, aficionados a la fotografía, etc. etc. etc. Es decir un lugar del que la población, por su

Descripción .



Los labradores y labradoras de Godella por un San Isidro reivindicativo. Godella, 2014.

propio uso, se ha empoderado, esto es: hecho propio. Y, consecuentemente campo de conflictos: entre los propios usuarios, por la defensa de sus intereses ante el resto, pero también recorrido en el que se verbalizaban durante el paseo, los temas candentes de actualidad, principalmente municipal, pero también discusiones acerca

de cualquier tema susceptible de ser debatido; ágora pues, recorrida, en movimiento, pero que funciona como foro al fin y al cabo.

El 15 de mayo de 2014, quizás aprovechando la celebración de San Isidro Labrador, acaso aprovechando el cuarto aniversario del movimiento de indignados 15M, ese mismo camino amaneció **sembrado de carteles reivindicativos de los agricultores de Godella**¹¹² en los que reclamaban la **atención** por parte de los políticos ante el deterioro de la huerta, así como ponían en evidencia la falta de respeto de los viandantes y usuarios de los caminos por el cuidado de este espacio. Es decir, que el propio camino que había creado un conflicto se convertía en el escenario de su exposición pública. Al igual que los primeros pasquines en la Roma del siglo XV, la voz del pueblo se hacía oír. Y fue así que tomamos la iniciativa de aprovechar todas estas circunstancias para crear las condiciones en las que podía ser realizada una propuesta que levantara acta de todo ello.

Aprovechando la idiosincrasia propia del camino -su origen como camino del osario, y su final como lugar de queja- para convertirlo en un vía crucis, pero trocando el sentido de recorrido de penitencia y oración por el de camino de discusión y reflexión, e incluso disensión. Nuestra idea inicial fue la de crear **14 puntos de referencia**, en alusión a las 14 estaciones del calvario, que sirvieran como parada ante la que realizar un juicio acerca de un tema de interés. **Recogiendo las propuestas del buzón de sugerencias** iniciamos una *encuestación* por diversos medios (email, encuestas a pie de calle, las propias ideas vertidas en las reuniones....) hasta elegir cuáles habían de ser los 14 títulos de las cuestiones que más preocupaban a la ciudadanía; en realidad, finalmente fueron 13 más un último de expresión libre, a saber (transcribimos en valenciano, pues fue el idioma normativo que, por consenso y a demanda de algunos de los encuestados, se decidió

¹¹² "Los labradores y labradoras de Godella por un San Isidro reivindicativo". *Rojo y negro digital*. Jueves, 15 de mayo de 2014. <http://www.rojoynegro.info/articulo/acci%C3%B3n-sindical/los-labradores-labradoras-godella-un-san-isidro-reivindicativo>.

Diversas acciones y reuniones → Una propia @
Diversas propuestas/acciones!

Descripción
preguntas
acción

utilizar en este trabajo):

- 1.- Inundacions (inundaciones)
- 2.- Parc de la devesa del Sagrat Cor (Parque de la Devesa del Sagrado Corazón)
- 3.- Gestió pública vs privada (gestión pública contra gestión privada)
- 4.- Participació ciutadana (participación ciudadana)
5. Transparència (transparencia)
- 6.- Tràfic i transport (tráfico y transporte)
- 7.- Educació (educación)
- 8.- Medi Ambient (medio ambiente)
- 9.- Compartir amb Burjassot i Rocafort (mancomunidad Godella/Burjassot/Rocafort).
- 10.- Jardineria i neteja dels carrers (jardinería y limpieza de las calles)
- 11.- Benestar social (bienestar social)
- 12.- Urbanisme (urbanismo)
- 13.- Cultura i Festes (cultura y fiestas)
- 14.- Expressió lliure (expresión libre)



Vista de la Huerta de Godella, camí dels soldats, l'escorxador y los huertos comunitarios. Godella, 2014.

Con el objetivo de crear puntos de discusión y expresión en los

lugares de parada se barajaron varias posibilidades, entre las que destacaríamos la de crear **14 rectángulos negros en el asfalto para escribir con tiza**; finalmente, optamos por recuperar la idea del pedestal vacío, en el que no cupiera nada que no fuera la escritura por las personas, a ras de tierra, que verterían sus opiniones sobre los mismos. Construimos pues, en aglomerado de fibra de partículas DM 14 prismas cuadrangulares de 120x36x36cms (las medidas fueron extraídas de las de algunas columnas de ladrillo que se encuentran a la entrada del



Plano del via crucis. Godella, 2014.

camino. Estos catorce monolitos fueron colocados a intervalos aproximadamente regulares aprovechando los cruces entre caminos, las lindes de los terrenos, avenidas de acequias y los cambios de dirección del sendero, de manera que funcionaran como hitos o mojones de

Objetos y descripción formal.

5/1

señalización al mismo tiempo que como humilladeros, no ante los que postrarse en genuflexiva actitud, sino ante los que alzarse en forma de voz escrita, de acta constable.

Passeig Parlant (Paseo Parlante) era una invitación a un paseo peripatético, en el que meditar y discutir mientras se 'discurre'; tal y como constaba en la invitación al evento:

"Passeig Parlant és una intervenció que té com objectiu incentivar una dinàmica de diàleg entre el veïnat sobre els temes del poble que consideren més importants, aprofitant un espai, l'horta de Godella, que ja s'empra per a passejar i conversar de manera espontània.

El que proposem és arregar aquestes opinions sobre unes fites



Vecinos de Godella haciendo sus aportaciones. Godella, 2014.

distribuïdes al llarg d'un recorregut circular.

A manera de calvari, 14 són els temes i monòlits que centraran l'atenció dels vianants i sobre aquestes figures, podreu tant escriure o dibuixar directament, com pegar etiquetes i notes expressant les vostres idees."¹¹³

¹¹³ [Paseo Parlante es una intervención que tiene como objetivo incentivar una dinámica de diálogo entre el vecindario sobre los temas del pueblo que consideramos más importantes, aprovechando un espacio, la huerta de Godella, que ya se emplea para pasear y conversar de manera espontánea.

Lo que proponemos es recoger estas opiniones sobre unos hitos distribuidos a lo largo de un recorrido circular.

Stilo discursivo .

discursivo

La intervención sería realizada entre el sábado 27 de junio y el 12 de julio de 2015, gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Godella y su concejalía de juventud, y participaron el Laboratorio de Creaciones Intermedia, La Burra Vella, el Colectivo Atacatà, Contracultura Godella y llevada a cabo por Laia Albert, Sara Cutillas, Bruno Martínez y José Juan Martínez.

Los monolitos fueron instalados en sus puestos, con una impresión del número, título e icono, diseñados y realizados por Sara Cutillas. A la entrada del camino, viernes, sábados y domingos a las 20.00h se ofrecía información, se repartieron materiales para que los viandantes intervinieran y se realizaron paseos colectivos cuando se dieron las condiciones adecuadas. Durante los mismos se informaba asimismo a los paseantes que encontrábamos, así como se produjeron diálogos sobre la intervención misma y los temas que proponía. El sábado 11 de julio se realizó un último paseo, con sus paradas oportunas y dedicadas, en el que se comentaron las intervenciones del público, así como se iniciaron conversaciones acerca de los temas a los que daban lugar las propuestas.

Descripción de la acción: *monolitos*.

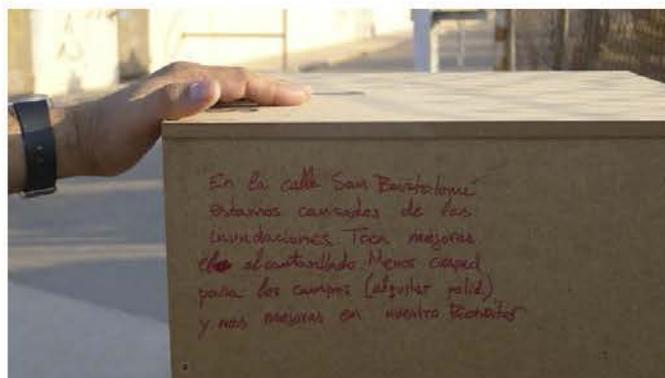
A modo de calvario, 14 son los temas y monolitos que centrarán la atención de los viandantes y sobre estas figuras, podrán tanto escribir y dibujar directamente como pegar etiquetas y notas expresando vuestras ideas]



Las catorce estaciones/pilastras. Godella, 2014.

Proponiendo esta intervención a la altura humana, ofrecimos la posibilidad de colaborar con los usuarios del camino en su resultado final. Sin embargo, no es este el objetivo: los monolitos una vez documentados y retirados no tienen en sí función ni interés alguno, acaso estético, o más bien esteticista; precisamente en este trabajo lo importante está en el camino, nunca mejor dicho, antes que en su resolución, **el objetivo no se encuentra en la meta, sino en el recorrido.** Escribir, como comúnmente se expresa, poner en negro sobre blanco, es un manera de dejar constancia de los propios pensamientos, funciona como un levantamiento de acta de las ideas, y aunque estas escrituras no vayan a ningún lado, pues no se ofrece la posibilidad de su publicación más allá del mismo momento y lugar que se producen, y es así que este acto se convierte en una toma de conciencia al mismo tiempo que un modo de participación, al tratarse de una puesta en común de discusiones que tienen lugar en privado, a *petit comité*.

La escritura aquí se convierte entonces en el enlace entre las conversaciones de los que van y los que vienen, estos mojones se convierten en buzones de correo con los sobres abiertos a la lectura pública. Las palabras de los caminantes se las lleva el viento, y aquí también, aunque un poco más tarde.



Detalle de un hito. Godella, 2014.

Reflexión en torno a la pregunta/cuestión.

V.- EL LÁPIZ DEL ARQUITECTO: LA TRANSFORMACIÓN DE LA REALIDAD

Habitar es dejar trazos.

Walter Benjamin¹¹⁴

El lápiz del urbanista es el lápiz más caro del mundo.

Dicho popular¹¹⁵

Dice la sabiduría popular que el lápiz del urbanista es el lápiz más caro del mundo, pues la línea que traza puede hacer ricos a muchos, desahuciar a otros y provocar luchas que heredarán las generaciones venideras. Pensemos, sin ir más lejos, en circunvalaciones que amurallan la ciudad de Valencia en anillos concéntricos de radio cada vez mayor, y que provocan la fractura con la que fue su riqueza original y fuente de nuestra propia, para bien y para mal, idiosincrasia huertana; por no hablar, por si ello no bastara, de la obsesión por atravesarla con avenidas, desestructurando un entramado social de siglos, como el prestidigitador atraviesa de sables a su ayudanta, pero inconsciente del resultado final. Por no hablar del delineado de los estados durante y después de la colonización o tras los armisticios: líneas arbitrarias obedientes a intereses ajenos a los flujos naturales de las sociedades que los habitan.

Pero hay verdaderamente alguien detrás de estas decisiones que nos afectan, y, por qué no, nosotros podemos ejercer el poder de esas elecciones que conciernen a nuestro cuerpo en primera instancia, a nuestro entorno en segunda, ya nuestros congéneres en última.

Para ello es fundamental en primer lugar la lectura que del mundo hacemos, y en segundo la escritura que le devolvemos. En ello

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter: "París, Capital del siglo XIX", en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*; p. 183.

¹¹⁵ Quien dice del urbanista, dice del arquitecto, del político, se pueden oír varias versiones.

París entre siglos · Huertanas

consisten, verdaderamente, nuestras heterografías.

V. 1.-La piel y el yo

El bigote surgió cuando estábamos representando un espectáculo llamado Home again (De vuelta en casa). Mi esposa estaba dando a luz por aquel entonces y solía pasar mucho tiempo en el hospital con ella. Una noche me retrasé más de la cuenta y para cuando quise llegar al teatro se me había hecho demasiado tarde para pegarme el bigote, así que me lo pinté con un poco de pintura grasa. Al público no pareció importarle, así que lo adopté.

Groucho Marx¹¹⁶

Para entendernos a nosotros mismos y en nuestro entorno, primero hemos de empezar por la superficie que nos pone en contacto, aquello que directamente está tan cerca de nosotros como del resto del mundo y ella es sin duda **nuestra piel**. Las transformaciones que en el mundo se originan, como evidentemente la temperatura o la climatología tienen impacto directo en la misma, y asimismo, aquellas que se producen en nuestro interior producen efectos visibles en la misma, pues son el primer receptor de las somatizaciones humanas.

La piel es el lugar mismo que habitamos, y por ello imagen directa de nosotros mismos. Por ello cualquier transformación de la misma, lo es de nuestro yo, y la percepción de nuestra imagen está mediatizada por la que tenemos de nuestra superficie.

Así pues, cualquier transformación de nuestra personalidad y de nuestro entorno, pasa en primera instancia por la de la piel. Tatuajes (permanentes o no), maquillaje, pintura, bronceado y blanqueado, heridas y suturas, así como la propia desnudez, total o parcial, la vestimenta y abalorios, todas ellas son formas de intervención sobre la piel, así como nuestra psique.

la piel y la frase: contacto

¹¹⁶ CHANDLER, Charlotte: *Groucho Marx, el gran cómico*. Entrevista realizada para Playboy en 1974); publicada en El País Semanal, 10 de Mayo de 1998.

Spin D: Neeman.

La escritura directa sobre la piel, originariamente su manchado, constituye pues un primer modo de transformación, ampliamente desarrollado en otros estudios, pero también la escritura sobre nuestra imagen significa una proyección de nuestro deseo, así como un primera intención de proyecto de transformación de nuestro yo. *Anatomy of a pin up photo* (1991) y *Anatomy of a 1980's pin up* (1984/2006), de Annie Sprinkle serían dos buenos ejemplos de a lo que nos estamos refiriendo, así como *Reduce/Increase* (1977), de William Wegman.



William Wegman, *Reduce/increase*, 1970.

De igual modo debemos entender la planificación de las transformaciones de Orlan, cuyo trazado con una barra o rotulador, ejerce en nuestra opinión sobre su cuerpo la misma violencia que

Spin D: Neeman.

ejercían las cuchillas de afeitar de Gina Pane contra el suyo: tan sólo se diferencian en el momento de llevarse a cabo, pues el bisturí acabará al final fisurando el de Orlan. En realidad, las marcas con yodo sobre la piel, realizadas en serio o en juego¹¹⁷, por un profesional o un aficionado, resultan ser el prelude de posteriores modificaciones físicas.

Sierra (S).



Santiago Sierra: *Línea de 250cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (La Habana, 1999).

Nuestro modo de enfocarlo desde la heterografía supone una corrección no ortodoxa de nuestro cuerpo, una desviación de su uso y forma preestablecidos, y de su lugar en el mundo, de la lectura que de él realizan los demás. La metamorfosis del cuerpo está relacionada con el travestismo y la transformación sexual, pero también con el desarrollo de las culturas de la identidad. Los tatuajes funcionan como códigos de identificación, como ocurre por ejemplo, en las maras, tanto de cara a los demás, como reconocimiento, como de cara a uno mismo, identitario.

De este modo debemos interpretar los trabajos de Santiago Sierra *Línea de 160cm tatuada sobre cuatro personas remuneradas*

piel → su lugar en la heterografía.

Intersección: signos de desviación

(Salamanca, 2000) y *Línea de 250cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (La Habana, 1999), en donde se ejerce del dibujo como modo de poder y sumisión, adjudicando a cada uno su papel y lugar: la escritura se ejerce, no ya como los grafitos, sobre el espacio público, sino sobre el cuerpo público mismo.

Igualmente vemos cada vez más cómo la escritura sobre la piel y su exhibición en público se emplea no solo como modo tribal de agrupamiento (los rostros pintados con los colores de la bandera en las competiciones deportivas) sino también como lugar de lanzamiento de mensajes políticos, o como mínimo, reivindicativos (las acciones del grupo activista FEMEN¹¹⁸).

¹¹⁸ "LOS ESLÓGANES SOBRE LOS PECHOS DESNUDOS. Las activistas de FEMEN utilizan sus torsos desnudos como pancartas que les permiten transmitir un mensaje que es imposible no leer. Nuestros eslóganes son cortos, impactantes, y deben ser comprensibles internacionalmente desde la primera lectura. La escritura es clara, casi siempre con mayúsculas negras." FEMEN: *Manifiesto FEMEN*; pág. 62.

V. 2.- La escritura del mundo

El lenguaje es cubriente. Tantos y tantos ejercicios de escritura sobre un fondo de realidad nos han llevado a pensar que no había tal fondo, que el fondo no era más que una proyección nuestra. Y es, en buena medida, cierto que las obras con que intentamos verlo ocultan este fondo, lo arrojan, lo engrosan.

Perejaume¹¹⁹

El paso inmediatamente siguiente sería **incidir en el mundo hollarlo con nuestro cuerpo para transformarlo**, escribir sobre 'el mismo reencauzando su significado, pero también transformándolo con nuestra escritura, proyectándonos sobre él, pero proyectando también su alteración.

El cuerpo y la gráfica.



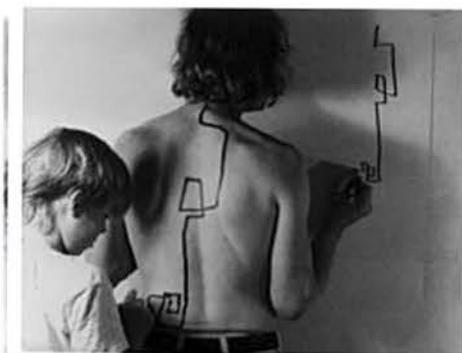
Ana Mendieta, Untitled (Silueta Series).

Si de hollar el mundo hablamos, quizás no podamos encontrar

¹¹⁹ Perejaume. *Dejar de hacer una exposición* (Cat.), Barcelona: MACBA, 1999; p.35.

Esquema D. Mendieta.

mejor ejemplo que el trabajo de Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985), pues su "Silueta Series"¹²⁰ constituye un modelo de retorno atávico al dibujo cavernícola. Proponemos precisamente el ejemplo de Ana Mendieta, pues no sirve perfectamente de transición desde el propio cuerpo a su medio, desde el body-art al land-art. Las intervenciones de Ana Mendieta se realizan tanto sobre su propio cuerpo como sobre el entorno, y en ocasiones consisten precisamente en el encuentro que se produce entre ambos, en la huella de su figura sobre el medio.



Dennis Oppenheim: *Two Stage Transfer Drawing*.

Igualmente resulta interesante destacar las dos películas de Dennis

¹²⁰ ANA Mendieta: *The Silueta Series*, 1973-1980.

Oppenheim *Two Stage Transfer Drawing*¹²¹, en las que realiza un dibujo sobre la espalda de su hijo que este debe reproducir sobre la pared frente a él; en el segundo vídeo se invierten los papeles padre/hijo. La obra explora los aspectos de la conciencia sensorial y supone asimismo un reto a la transferencia de imágenes desde la propia mente hasta la mano que dibuja en el muro, situando un intermediario biológico.

Igualmente encontramos una ejemplar transición desde el cuerpo a su hábitat en un singular trabajo de la artista argentina residente en València Marina Eva Scarpati (Mar del Plata, 1972). En esta obra, se establece un **símil entre el propio cuerpo humano y el escenario de la intervención, entre las enfermedades humanas y el deterioro de un edificio, así como de su posible curación.**

La similitud que se enuncia es la siguiente: Ante los problemas emocionales, uno de los primeros lugares en los que el cuerpo manifiesta su malestar es la piel. Sarpullidos, picores o el más común vitíligo (cambio de la coloración de la piel, que primero y principalmente suele atacar las zonas de los ojos, ano, genitales, manos y boca). Uno de los fundamentos terapéuticos del psicoanálisis es lo que se conoce como método catártico, consistente en el propio hablar como reparador. Esta teoría psicoanalítica está desarrollada por Didier Anzui en los siguientes términos:

Nuestra madre teje al nacer esa piel de palabras que nos diferenciará de ella, límite real y simbólico que nos constituye en un ser diferenciado. Si por los avatares de la vida, dicho límite desaparece podrá ser un interlocutor comprensivo el que restaure una piel psíquica continente apta para hacer más tolerable el dolor y el miedo de la desaparición.

Con estos presupuestos en mente, Marina Eva Scarpati ofreció en 1997 este trabajo en el contexto del certamen Llocs Lliures, que

¹²¹ OPPENHEIM, Dennis: *Two Stage Transfer Drawing (Returning to a Past State)*. EEUU, 1971, 12'04", Vídeo y fotografías, B/N.

-*Two Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)*. EEUU, 1971, 11'37". Vídeo y fotografías, B/N.

Epígrafe 2: OPPENHEIM.
Epígrafe 3: SCARPATI.

anualmente celebra el ayuntamiento de Xàvia desde 1992. Sobre los huecos del desconchado de una pared, practicó la escritura automática con una barra de tiza plástica, que luego sería repasada con pintura del mismo color que el muro debería haber tenido allí donde ahora faltaba, restaurando, aliviando los males que aquejaban al paredón.

Del mismo modo que Leonardo da Vinci recomendaba la observación de las manchas en las paredes y sus desconchados para encontrar en ellos visiones inspiradoras de formas naturalistas¹²², aparece aquí un nuevo uso adaptado a la contemporaneidad, en el que la autora se enfrenta a las formas de sus fantasmas. La conjunción entre



Marina Eva Scarpati, *Piel de palabras*.
Llocs Lliures 5, Xàbia, 1997.

espacio y arte público y privado resulta del todo perfecta, y como heterografía descubre una escritura a la vez introspectiva y exhibicionista, que actúa como cubriente de una herida. Como el castigado a repetir cien veces el enunciado de su falta en la pizarra, Scarpati en un proceso de escritura automática, ejecuta el castigo que reparará su culpa.

¹²² Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, p.364.

Gran (S): Scarpati

Arte público y privado
(plateau de la pizarra)
que
social
de la



V. 3.- La vida en la frontera: Un lugar en el mundo

El territorio del arte se extiende ya a la superficie de nuestro entorno, y es en ese territorio donde el paso del hombre y su estancia dejan trazas de su existencia, en múltiples trabajos en que de la presencia humana nos resta sus recorridos. Tal es caso de los trabajos de Richard Long, cuyo dibujo se limita en ocasiones a la senda de su recorrido en un ir y venir a lo largo de una misma línea recta o circunferencia.

Incluso si consideramos la arquitectura como una disciplina que opera dentro de un campo propio expandido, en su interior debemos encontrar la escultura, el paisaje y el recorrido. Su campo de acción común es el acto de la transformación simbólica del territorio.¹²³

De igual modo proceden otros artistas realizando dibujos en el



Meridiano de Greenwich, Información a su paso por Vilafamés.

terreno, a modo de incisiones, como Dennis Oppenheim, Michael Heizer o Walter de María. Las líneas calçadas sobre la tierra son líneas que pueden ser imaginarias, imaginadas o reales. Sabemos que el meridiano

¹²³ CARERI, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*; p.136.

Heterografía y Land Art : Espin @ Long

Espin (2)

de Greenwich, por ejemplo es una línea cuya situación fue decidida arbitrariamente gracias a su paso por la localidad que le da su nombre, pero compartimos la sensación de realmente estar atravesándolo cuando vemos el cartel que lo indica, de camino a Villafamés.

Más aún, su opuesta ortogonal, la del Ecuador, no sólo no es arbitraria, sino que es físicamente demostrable: el día y la noche, los vientos, las corrientes marinas, el firmamento, los vectores de las brújulas y hasta la orientación de los remolinos en los sumideros cambian al atravesarlo: la diferencia entre los dos hemisferios en que divide nuestro planeta es tan real como la ley de la gravedad.

¿A qué obedecen pues los dibujos de los artistas sobre la superficie terrestre, que se producen desde los diseños de Nazca? ¿Se trata de obras que obedecen a inquietudes artísticas, religiosas, políticas, o son mero divertimento? ¿Quiénes son sus autores o autoras? De los más antiguos geoglifos, a los actuales agroglifos (círculos en los cultivos o



Walter de Maria en 1968.

*crop circles*¹²⁴), de los primeros agrimensores a los actuales topógrafos, la superficie de la tierra ha sido trazada tanto en su propia piel como

¹²⁴ THOMAS, Andy: *Crop Circles. El enigma de un arte anónimo.*

Expos D: Walter de Maria.

Parado reflexion: fraude y turismo.

sobre los mapas.

El artista norteamericano **Walter de María** (Albany, California, 1935) ha trazado varios de estos dibujos con cal o yeso sobre el suelo, bien formando una cruz (*Desert Cross*; Las Vegas, 1969), bien formando dos líneas paralelas (*Mile Long Drawing*; Mojave Desert, 1968). En ambos casos se trata de obras que sitúan al espectador en la paradójica encrucijada del límite en un espacio abierto. De igual modo hicieron en esos mismos años Robert Smithson o Dennis Oppenheim, fuera usando sal, nieve o segando el cereal de los campos de cultivo.

Figura (2).



Perejaume, Galería Joan Prats. *Coll de Pal - Cim del Costabona*. (Barcelona, 1990).

Igualmente ocurrió con el trabajo de **Perejaume** para la galería Joan Prats de Barcelona, *Perejaume: Galería Joan Prats. Coll de Pal - Cim del Costabona* (Barcelona, 1990) en que, usando igualmente del mismo método que se usa en la construcción para trazar la planta de una casa que se ha de erigir, situó la de la galería, proyectada por Josep Lluís Sert en 1976, sobre las cumbres del Pirineo. En los trabajos de ambos artistas existe un interés por trasladar el espacio del arte a la naturaleza, convertir a esta en una galería de arte. Se trata de procedimientos icnográficos, pero que no serán seguidos de otras

Figura (3): PEREJAUME

construcciones que no sean las de la imaginación.¹²⁵

La artista chilena Lotty Rosenfeld (Santiago de Chile, 1943) incluso aprovechó las líneas viales preexistentes en las carreteras de su país para transgredir su mensaje: Aprovechando el trazado discontinuo que separa los dos sentidos de circulación en la calzada Lotty Rosenfeld realizó en 1979 el trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento*,

Guin (H): ROSENFELD.



Lotty Rosenfeld:
Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979

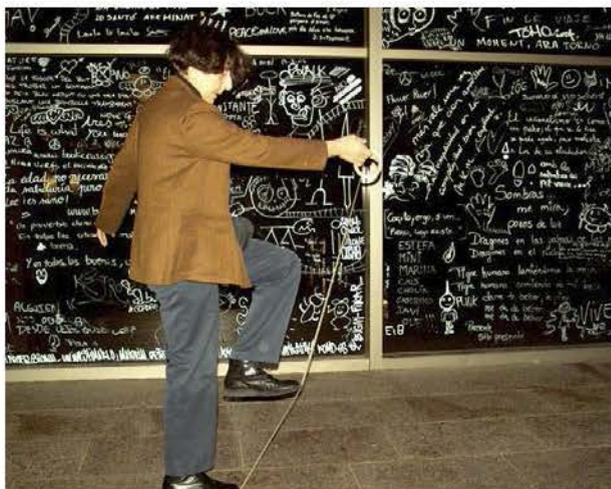
“cruzando esas marcas con una franja blanca (una venda de género) cuyo eje perpendicular –de desacato– se superponía a la vertical previamente trazada por el orden.”¹²⁶ Rosenfeld repitió desde entonces

¹²⁵ Para un estudio ampliado sobre las artes icnográficas, ver: CABEZAS GELABERT, Lino: *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los grafistas españoles del siglo XVI)*.

¹²⁶ RICHARD, Nelly (Ed.): *Poéticas de la disidencia: Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld*.

Fein(S)
Fein(G)

esta *Acción de arte* a lo largo del tiempo y lo ancho del planeta hasta la actualidad, y su registro ha quedado expuesto en el pabellón de Chile de la Bienal de Venecia de 2015 en la obra *No, no fui feliz*.



Esther Ferrer: *Se hace camino al andar*.

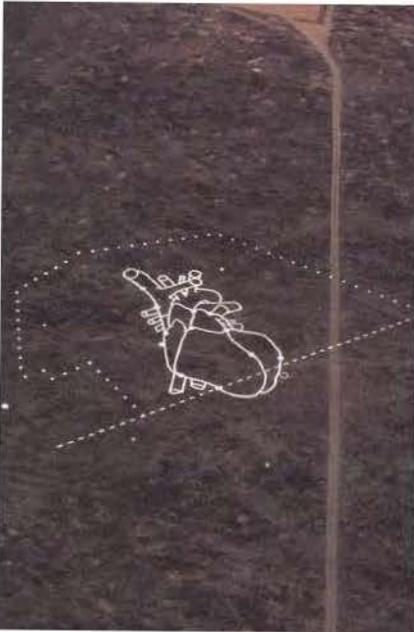
También a lo largo y con una cinta adhesiva se sitúa el trabajo de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) *Se hace camino al andar*, una performance realizada en diversos lugares y fechas¹²⁷ en la que cual funambulista sobre el cable camina sobre el trazo de la cinta que desenrolla a medida que avanza por la ciudad.

Un enfoque distinto subyace en el proyecto multidisciplinar de William Kentridge (Johannesburg, 1955) *Memory and Geography* (Johannesburg, 1995; en colaboración con Doris Bloom), parte del cual consiste de igual modo en dibujos sobre el terreno realizados con greda, uno de los cuales sería después un dibujo de llamas. En este caso, sin embargo la violencia se halla implícita: el contexto elegido, un solar en un suburbio de Johannesburgo (*Gate*), un área quemada del campo (*Heart*), así como los dibujos, una puerta enrejada con el dibujo de un

¹²⁷ La pudimos ver en Valencia, en el Encuentro Internacional de Performance celebrado en el IVAM en febrero de 2003.

Fein(S): Ferrer
Fein(G): Kentridge

corazón, un dibujo ilustrativo del mismo órgano en medio del de una parcela que quizás pudo haber sido una granja o una villa miseria.



William Kentridge y Doris Bloom:
Heart, Memoria y geografía. Walkerville,
Johannesburg, 1995.

El paisaje se convierte así en lugar de reflexión, de análisis, de memoria, pero también de acción: el territorio puede también ser espacio para la intervención. El artista se puede erigir como proyectista y cirujano no sólo de su cuerpo (Orlan), sino también de su entorno. En esta línea de incisión desarrolló su trabajo Gordon Matta Clark (Nueva York, 1943-1978), practicando con la sierra los tajos que en primera instancia realizaba sobre el plano con el lápiz y el bisturí. Quisiéramos ver aquí una revisitación de los cortes que Oteiza practicó en el cubo, reivindicando el espacio que contiene. No en vano, ese cubo hecho trizas, o mejor el área de su influencia, dentro y fuera, forma parte del campo en que se expande la escultura. Citar a Rosalind Krauss y su célebre artículo no podría parecer ahora más adecuado; pero en vez de ello, veamos la respuesta que el pintor chileno Roberto Matta, a la sazón padre de Gordon, da en una entrevista para definir lo que piensa

Paisaje reflexivo y gráfico: cuerpo y territorio.

Retorno: Oteiza y Matta



Gordon Matta-Clark: *Graffiti Truck*, 1971

de la obra de su hijo:

Mi idea consiste en un espacio de seis lados, como los cuatro planos, el techo y el suelo. El arte debe expandir el universo en lugar de reducirlo. El fin último de esta cuestión, del arte, es comprender a los demás –imaginar un mundo mejor-. Gordon y su generación me resultaban interesantes porque no pintaban sencillamente otro lienzo.¹²⁸

Esta entrevista fue realizada a principios de 1981; el ensayo de Krauss fue publicado en la revista *October* nº8, en la primavera de 1979; Gordon murió un año antes: su lienzo, su pizarra fue el mundo, al que convirtió en un recortable.

Época: Gordon Matta-Clark.

¹²⁸ ARMSTRONG, Richard: "Entrevistas"; en *Gordon Matta-Clark*; p.334.

V. 4.- Redibujar el mundo como proyecto

Mayores progresos hacíamos en geografía, porque George sabía darle a la lección un tinte más zoológico. Dibujábamos mapas gigantescos, veteados de montañas, y después íbamos señalando los diversos puntos de interés, junto con dibujos de la fauna más llamativa que allí se diera. [...]. Eran mapas vivos, mapas en los que se podía estudiar, embobarse mirándolos y añadir cosas; mapas, en fin, que realmente querían decir algo.

Gerald Durrell¹²⁹

Cuando describíamos esa nada hipotética aula en la que permanecimos tantas horas de nuestra infancia y adolescencia, se nos olvidó hacer mención al resto de los elementos que la conformaban. Nos hemos centrado en la pizarra y hemos mirado a través de la ventana, pero además de muchos otros elementos queremos ahora centrarnos en aquel que nos ayuda a situarnos en el territorio, aquel que nos permitirá, entre otras cosas el regreso a casa: **el mapa**. En nuestra concepción del mundo figuran de modo esencial en nuestra orientación los mapas, sean estos de cualquier tipo: mapamundis, callejeros, planos, mapas mentales, esquemas, diagramas, clasificaciones, árboles genealógicos y un sinfín de recursos gráficos nos sirven de herramienta para tratar de cuadrar todos los elementos que conforman nuestro universo físico y mental, ese rompecabezas que en que habitamos nuestra existencia.

Por ello tanto la **creación de estas cartografías** como su transformación es parte indispensable de nuestra intervención en el mundo, y con ella vamos a concluir brevemente nuestra investigación. Asumiremos así que la cartografía personal es un modo más de heterografía, pero también cualquier cartografía aun colectiva que se aparte de la normalización ortográfica.

Por ello nos resultan de interés no sólo los mapas del suelo, sino también los del cielo; los planos de ciudades, pero también los croquis

¹²⁹ DURRELL, Gerald: *Mi familia y otros animales*; pp.66-67.

MAPA 7 CARTOGRAFÍA:
territorio, suelo (de ahí)

CONSTRUIR OTRO
RELACIONADO

REF ID: D11011
 CARTOGRAFIA

para ir de tu casa a la mía; la cartografía se nos aparece como un modo de ayudarnos a entender el mundo, pero también de observarlo críticamente; nos sirve igualmente para orientarnos como para poner en cuestión cómo nos quieren orientar.



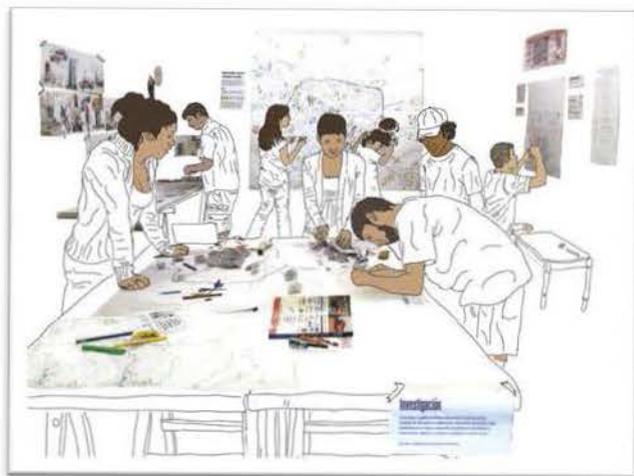
Fernando Gallego: *El cielo de Salamanca*.
 Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, s.XV

A lo largo de la historia, los mapas y gráficos en general han servido para ordenarnos desde arriba, señalándonos las marcas de los territorios que establecen los estados, los seres mitológicos que habitan en lo desconocido, los árboles genealógicos de quienes nos rigen, los signos astrológicos que designan nuestros destinos. Como cualquier otra, el manejo de esta información ha determinado nuestra organización social y nuestra historia, y es por ello que han sido objeto de trabajo por muchos artistas y deben ser objeto de intercambio de ideas y puesta en común de prácticas no solamente estéticas.

Similitud mayor // cartografía.

Reservado por artistas.

Desde la *Flânerie* de Benjamin con la ciudad como laberinto (1930), el *Formulario para un nuevo urbanismo*, de Ivan Chitchevlov,



Iconoclastas, *Acerca de los dispositivos múltiples*

alias Gilles Ivain (1955) y la *Guía psicogeográfica de París* de Guy Debord (1957) hasta los actuales mapeos existe un largo recorrido a través de la geografía real e imaginada en el arte. Sobre escribir la realidad

Sería el caso de Iconoclastas, un colectivo que desde Argentina realiza prácticas de mapeo colectivo, "profundizando la mirada sobre el territorio"¹³⁰, como una "Herramienta de trabajo para la reflexión y transformación social"¹³¹. Su presupuesto de trabajo lo dejan bien claro en su página web:

¿POR QUÉ ES IMPORTANTE TRABAJAR CON CARTOGRAFÍAS?

El poder hegemónico construye representaciones cartográficas donde privilegia (por ubicación y tamaño) el territorio ocupado por las potencias dominantes,

¹³⁰

Cuadernillo de mapeo colectivo:

http://iconoclastas.com.ar/pdfs_para_bajar/mapeo_colectivo.pdf

¹³¹ *Ídem.*

Resonando por ejemplos.

¿Qué? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué?

posicionándolas como aventajados centros de saber, poder, desarrollo y producción. De esta manera impone una visión y difunde un imaginario donde el resto de los países son considerados subdesarrollados y, por lo tanto, deben estar subordinados.

Las representaciones que tenemos acerca del mundo son sumamente importantes a la hora de definir una posición crítica respecto a él. Reflexionar sobre nuestro territorio y formar nuevas percepciones sobre el mismo es esencial a la hora de organizarnos y pensar herramientas para transformarlo.¹³²

Los talleres de este colectivo se plantean a partir de la reinterpretación simbólica del territorio sobre el que operan, según se haga el taller en uno u otro lugar. A partir de un plano seleccionado o dibujado, se le van incorporando signos que van desvelando sus significados ocultos,

Nos encontramos entonces con la posibilidad de reencontrarnos con la pedagogía como el medio en el que reeducarnos, mediante la puesta en común antes que la asistencia a una clase magistral. Del mismo modo que la escultura se bajó del pedestal y se expandió por el campo, la pizarra ha bajado de la tarima, se extiende sobre la superficie del suelo y es susceptible de recibir las aportaciones de todos los asistentes: Agorafilia, Heterografía.

Spinoza
 Reflexión → pedagogía

negociar
 los signos -
 y sus significados
 invisibilizar
 los visuales
 Selección
 y selección
 = "ho unívoco de
 valores"

¹³² Ídem.

V.5. 1.- *Campo de juegos. Puerto de Sagunto, 2008*

Dice el dicho popular que el lápiz del urbanista es el lápiz más caro del mundo, porque una simple línea trazada en un plano conlleva a posteriores consecuencias millonarias. Pero, ¿por qué han de ser el urbanista o el político quienes tomen las decisiones acerca del futuro de los espacios públicos?



Campo de Juegos. Puerto de Sagunto, 2008.

Existe en la ciudad de Sagunto, en la zona de su urbanización portuaria, conocida con el nombre de Puerto de Sagunto, junto a la antigua ubicación de su industria metalúrgica, un espacio abandonado a los designios políticos e intereses inmobiliarios conocido como la Gerencia. Durante la vigencia de la industria, este fue el espacio en el que vivieron los altos cargos de la misma (ingenieros, administradores y gerentes junto a sus familias). Se trataba de un recinto aislado en el que se vivía al margen de la miseria obrera que le rodeaba, con economato y servicios de uso exclusivo para sus habitantes. Tras la reconversión industrial, este espacio fue abandonado, y ha sido moneda de cambio entre sus propietarios y los intereses políticos que lo litigian.

De proja (Q): Introducción a la pregunta acción: Ganstato.



Campo de Juegos. Puerto de Sagunto, 2008.

Igualmente existe un reclamo por parte de la sociedad saguntina que lo considera suyo por derecho propio. Resulta curioso cómo todos los portosaguntinos pueden conocer tan a la perfección el interior de un espacio que legalmente les está vetado. Obviamente, durante su adolescencia, la práctica totalidad de los habitantes de Puerto de Sagunto se ha colado a su interior, y paradójicamente ha encontrado en este espacio prohibido un lugar en el que podía disponer de su libertad, al margen de la ley imperante en el espacio civil.

Por ello lo asumen como suyo, y consideran una reivindicación legítima que tras el abandono de los usos industrial y derivados de este suelo, se devuelva la cesión al conjunto de la sociedad para que ejerza su derecho de uso y propiedad como mejor le convenga. En este contexto se desarrollaron en 2006 unas jornadas y actos con el objetivo de reivindicar la devolución de este espacio al pueblo saguntino. Estas jornadas, bajo el nombre de In-gerencias, fueron organizadas por el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la UPV.

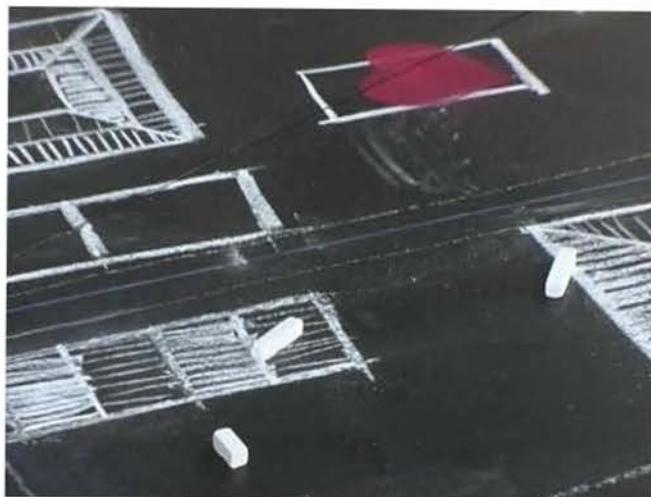
Nuestra aportación consistió precisamente en preguntar a quienes conocían ese espacio, cuál sería el deseo que le reservaban. Para ello solicitamos la colaboración de los alumnos y alumnas del Instituto Jorge Juan, y sobre un plano les invitamos a diseñar el futuro que querrían para ese lugar. Todo ello fue posible gracias a la colaboración de Pi Borja, profesora en aquellas fechas de la asignatura Plástica y visual en

Contextos .

Reivindicación
y prescripción / acción

dicho instituto y de los alumnos de dicha asignatura.

De los resultados obtenidos, no podemos sino constatar un hecho destacable. Los proyectos que se propusieron fueron siempre de uso



Campo de Juegos. Puerto de Sagunto, 2008.

público, es decir, a nadie se le ocurrió plantear la construcción de chalets, adosados o fincas de propietarios, sino que siempre se propusieron construcciones orientadas al uso común; ideas quizás descabelladas en primera instancia como, por ejemplo, la conversión de todo el espacio en un gigantesco lago para el disfrute de los vecinos. Sin embargo, no nos parece en absoluto más estrambótica esta idea que la de colocar un circuito de fórmula 1 atravesando una ciudad habitada. Inclusive nos gustaría destacar el hecho de que se trató de propuestas lúdicas pues era al fin y al cabo el uso que de facto ya le estaban dando estos adolescentes cuando se colaban en este recinto.¹³³

Una vez recopiladas las propuestas de los alumnos, estas fueron

¹³³ Al pedir permisos en el instituto, y explicar las motivaciones y objetivos de este trabajo, el mismo director del instituto entendió inmediatamente de qué se trataba y llegó a confesarnos que él mismo conocía, como tantos otros de sus alumnos y compañeros, el interior de este cercado, al que igualmente había accedido en su pubertad, compartiendo las reclamaciones de sus conciudadanos.

Descripción de la preparación acción e impacto.

expuestas en la pequeña área del casino, única a la que está permitido el acceso público, junto con el resto de propuestas e intervenciones. Asimismo, se dibujó sobre un suelo de pizarra el plano de la Gerencia, y se proveyó de tizas de colores para que los visitantes personalizaran este mismo plano, añadiendo y corrigiendo los elementos que desearan a su antojo.

Este trabajo se tituló **Camp de Jocs**, en alusión, por un lado al carácter lúdico del proyecto y de los usos del nombrado espacio, y por otro a la comarca en la que se ubica esta localidad, el Camp de Morvedre.

Descripción de la propuesta/acción.

V. 5. 2.- *Necrografía*. València, 2008

Desde el principio de toda esta historia, que podríamos denominar como *Guerras Barberás*, podemos encontrar similitud entre el proyecto de prolongación de la avenida Vicente Blasco Ibáñez para llegar hasta el mar y cualesquiera **otras guerras invasivas**, es decir, aquellas en las que un bárbaro (del lat. *barbārus*, y éste del gr. *βάρβαρος*, extranjero) irrumpía en un territorio ejerciendo como propio el derecho de sus habitantes a decidir sobre la gestión del mismo: legislación, tributos, urbanismo, comercio, etc.



Necrografía. València, 2008.

En concreto, podemos encontrar parangón en cómo los pioneros colonos desplazaron de sus usos y propiedad a los nativos en todo el mundo durante su proceso de colonización por occidente, y más especialmente de toda América. Aún más si cabe en norteamérica, el

Introducción: Sea propia lo

caso tal vez más flagrante junto a Sudáfrica opalestina, en donde los indios aborígenes fueron tan metódicamente exterminados o desplazados que a día de hoy su presencia es absolutamente imperceptible (hágase por ejemplo el siguiente ejercicio: búsquese en la memoria algún ejemplo de personaje público actual de tal origen, sea éste político/a, actor o actriz, filósofo...).



Necrografía. València, 2008.

Así las cosas, los indios norteamericanos fueron desalojados progresivamente de los territorios que habían venido ocupando, viviendo, pero que nunca habían considerado como suyo en cuanto propiedad transferible, sino como propia identidad, tal y como se desprende del discurso que el jefe indio Seattle dirigió al hombre blanco, en concreto al "gran jefe de Washington", presidente Franklin Pierce, en 1855.

Introducción: los dispersivos.

Pero no sólo fueron desalojados los vivos de sus territorios de caza, de su medio de subsistencia, sino que también fueron desalojados los muertos de sus lugares sagrados de reposo, en interés de ser atravesados por las rutas de caravanas o del ferrocarril, de transporte al fin y al cabo.



Necrografía. València, 2008.

De nuevo se demuestra la similitud trasladada en el tiempo y el espacio, pues la alcaldesa de esta ciudad, Valencia (y no nos engañemos: su equipo de gobierno y todo su electorado), trabaja igualmente en la desmemoria de los caídos del bando republicano en la guerra civil enterrados en la fosa común del cementerio municipal, como en la defenestración de los habitantes de todos aquellos barrios en donde un más que discutible interés general aplasta un hecho social, cultural y humano; y lo hace siempre de la misma manera, como un

*Introducción:
Vive de la memoria...*

*Resistencia de
la memoria*

antigua memoria

elefante entrando en una cristalería: arrasando con todo bajo la máxima del "para construir hay que destruir".

Con esta intervención, a la que en su momento titulamos "Necrografía" (del gr. Νεκρο, muerto y γραφή, escritura), proponemos enfatizar el carácter sagrado del espacio que pretende ser agredido, realizando los nombres de sus calles y de sus habitantes, los espacios aún vivos y vividos, con las dedicatorias y epitafios extraídos de su propia necrópolis, el cementerio del Cabanyal, mediante lo que denominamos 'frotografías' (frottages de dichos textos con carbón sobre papel) de las lápidas, que serían después traspuestos sobre



Necrografía. València, 2008.

distintos espacios del propio barrio.

Los epitafios son precisamente de interés por su carácter fronterizo entre lo público y lo privado. Por un lado se trata de un mensaje intimista, pero al mismo tiempo existe un evidente interés en compartirlo, tanto por el lugar como por el formato en que se exhibe el texto.

No quisiéramos trasladar con ello tanto un mensaje de carácter victimista, como un sentido identitario entre lo que es este barrio en el

Descripción de la propuesta.

momento presente, las personas que lo habitan, y la pregnancia de todos los que allí han vivido y muerto; todos aquellos en suma, unos y otros, que forman parte de su historia, no por haber escrito o dibujado su destino sobre un plano o una orden municipal, sino por haberlo hecho con sus propios huesos.

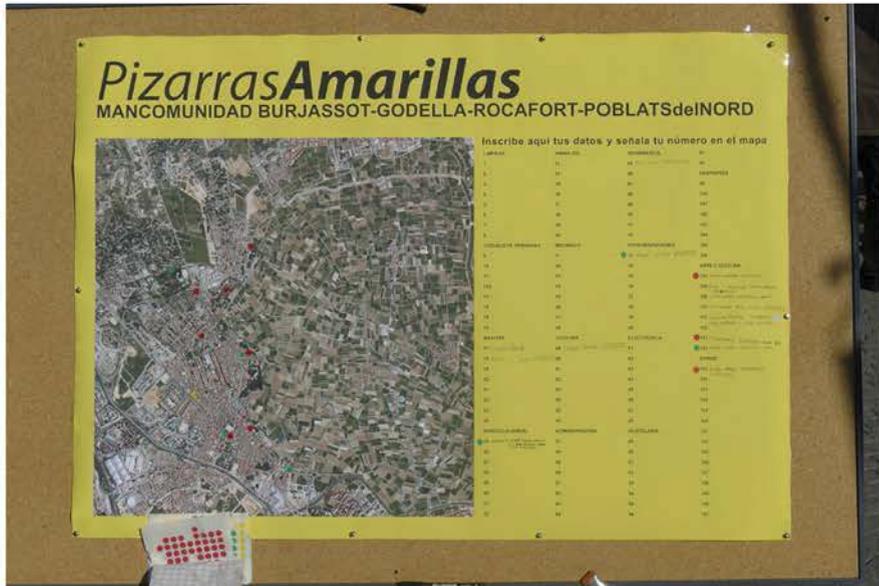


Necrografía. València, 2008.

Descripción de la fotografía .

V.5. 3.- Pizarras Amarillas, Godella, 2011

Como consecuencia de la crisis económica, las múltiples asambleas locales y barriales surgidas como ramificación directa de las acampadas y asambleas del 15M en las diversas capitales españolas, comenzaron a catalizar pequeños esfuerzos dirigidos a un cambio cuyo principal interés se centraría en las relaciones sociales. Grupos de gente de distinta procedencia, extracción social, edad, raza y sexo, de ideología mayoritariamente, aunque no sólo, progresista se reúne con cierta periodicidad, más o menos asiduamente, para debatir acerca de los intereses cercanos que le son comunej's, y sobre los que existe la posibilidad de incidir.



Pizarras amarillas. Godella, 2011.

Aspectos como el urbanismo, la gestión de los presupuestos locales de los ayuntamientos, el destino del dinero para la cultura, la participación ciudadana en la toma de decisiones locales, etc. coparon el interés de las discusiones en las asambleas y generaron la creación de

Dee ppi- (15) : justaducion, contextos.

comisiones y grupos de trabajo que trataran de incidir en estos aspectos de la vida cotidiana en la sociedad próxima. Surgieron así incluso iniciativas que cuajaron en la acción directa, cuyo ejemplo más conocido es la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) y su red social Stop Desahucios (web social: www.stopdesahucios.es/).

Otro de los puntos más calientes de la actual crisis, es el problema del paro, que afecta a un porcentaje cada vez mayor de la población. En la *Asamblea de Ciutadans 15M de Godella*, se creó una comisión para estudiar y evaluar el problema del desempleo, y proponer ideas que, si bien no pudieran solucionarlo, sí que contribuyeran a paliarlo, o al menos aminorar su repercusión en las personas directamente afectadas. Por ejemplo, uno de los métodos que para ello se están prodigando a lo largo y ancho de todo el mundo es la creación de los llamados Bancos del Tiempo, en los que la gente se pone en contacto para intercambiar servicios sin mediar dinero, sino el propio y tiempo y esfuerzo empleados a tal efecto. La comisión de empleo de esta asamblea, tras meses de trabajo, está a punto de culminar la creación de uno, cuyo ámbito de acción abarca la mancomunidad Burjassot-Godella-Rocafort y los pedanías del norte del ayuntamiento de Valencia (Borbotó, Benifaraig, Carpesa y Poble Nou) en cuya gestación este doctorando ha sido parte activa.

En este orden de cosas, y con ocasión de las I Jornadas de Participación Ciudadana, agrupando las asambleas de Godella, Burjassot y Rocafort, celebradas en estos municipios el 22 de noviembre de 2011, propusimos la creación de lo que dimos en bautizar como Pizarras Amarillas. La idea agrupa dos conceptos bien distintos. Por un lado, aunque actualmente internet la ha desbancado bastante, siempre han existido guías de teléfonos en las que buscar profesionales de cualquier ramo para requerir de sus servicios a cambio de dinero. Al igual que en las páginas de clasificados de un periódico, o de los periódicos especializados en estos menesteres, cualquiera puede, previo pago, anunciarse ofreciendo sus servicios profesionales. A estos servicios y su correspondiente publicación se le ha conocido en España bajo el

Contexto y otras aportaciones personales.

Derivación de la expresión 'pizarras amarillas'

nombre de Páginas Amarillas (nombres similares se le dan en otros países, permaneciendo siempre invariable la referencia al color). Por otro lado, existe asimismo un medio de comunicación no empresarial en donde la gente se da a conocer de forma espontánea para ofertarse a cualquier interesado en sus servicios: se trata de los tableros de anuncios, que inicialmente no están destinados a ofertas de empleo, pero que acaban convertidos en lugar de intercambio de mensajes, principalmente laborales, pero también de muchos otros órdenes: alquiler/venta de pisos y otros bienes mobiliarios o inmobiliarios, eventos culturales, búsqueda de extraviados (animales, personas y objetos), etc.



Pizarras amarillas. Godella, 2011.



Nuestra propuesta consistió en aunar ambos casos en un único medio, que sirviera para que las personas de una determinada zona, se pudiera poner en contacto con otras de su misma vecindad, y llegaran a acuerdos para intercambiar trabajo por cualquier acuerdo al que entre ellas pudieran llegar (dinero, tiempo, bienes...). Se trataría así de un panel en el que debían convivir, debidamente clasificadas, tres informaciones fundamentales: la localización geográfica, la especialidad laboral y los datos personales. Para las dos primeras, ofrecimos la solución gráfica, que debía a su vez servir de soporte a la segunda.

Descripción de la propuesta de servicio



Pizarras amarillas. Godella, 2011.

El concepto fue pues el de un plano en el que la gente pudiera anotarse indicando sus datos personales, mediante una clasificación básica de especialidades. Ironizando sobre el referente editorial usado, dimos en titular a este tablón como *Pizarras Amarillas*, imitando la tipografía usada y apropiándonos de su estética cromática. En un principio, se intentó usar para el plano uno estándar de los Servicios Territoriales de la Generalitat Valenciana, pero en su momento no fue posible conseguir uno del territorio requerido, por lo que optamos, en contra de nuestro deseo inicial, por sustituirlo por una ortofotografía del mismo. Sin embargo la experiencia que se tuvo de la respuesta del público, nos hace inclinarse por mantener el medio de la fotografía aérea, pues invita más a la curiosidad del paseante, poco familiarizado en general con esta visión de su propio entorno, mientras que el plano, pese a su mejor legibilidad (causa por la cual nos inclinamos por él en un principio), carecía de ese efecto llamada que tiene el impacto visual de tal vista fotográfica.

Descripción
propuesta
acción.

Junto al resto de propuestas de la Asamblea 15M Godella, esta *Pizarra Amarilla* fue expuesta, aunque nos gusta más decir propuesta, en la plaza de la Ermita de Godella, el 22 de noviembre de 2011, atrayendo el interés del visitante, y propiciando la anotación de diversas personas, e inclusive, in situ, el intercambio de intereses y teléfonos.

Asimismo se realizó un taller de pancartas, en el que se realizaron las mismas invitando a la colaboración de los asistentes, mayores y pequeños.

Igualmente, otras pizarras de anteriores trabajos de carácter individual y expositivo, fueron reutilizadas para la ocasión, con el objetivo de recoger las propuestas de los ciudadanos en torno a los temas candentes de esta mancomunidad, como son los transportes, urbanismo, centros de salud, etc. que centran los foros de discusión ciudadana, sea en las asambleas de ciudadanos o alrededor de las mesas de juego en los casinos. Estas pizarras, procedentes de una instalación anterior titulada *Sombrajo* (Exposición individual *Destrazos*, Mislata, Centro Cultural de la Villa, 2000) albergarían aquí los mensajes del público, y están siendo aprovechadas para diversos eventos similares, como la celebración del Día del Libro del año 2012, en el mismo lugar, organizado por la asociación cultural La Burra Vella.

Pizarra cívica y otras actividades desarrolladas.

V. 6.- Castillos en el aire, icnografías en la arena

Hasta las invenciones de la fotografía y el cine, los dibujos en la arena habían tenido poca o nula presencia en la historia del Arte en general, y del dibujo en particular. Podríamos en realidad hablar de una Prehistoria de la heterografía en la que la ausencia no es la de los documentos escritos sino de los documentos de registro de las escrituras y dibujos efímeros. Quizás incluso sea la invención de la aviación la que verdaderamente desataría, en combinación con los anteriores, las posibilidades gráficas y plásticas de este medio.



Dibujos en la arena. Vanuatu.

Al margen de algunas referencias de Platón en sus Diálogos y de la singularidad de los dibujos en la arena del archipiélago de Vanuatu,¹³⁴ pocas son las referencias a este arte que en la actualidad y gracias a la

¹³⁴ Los de Vanuatu son dibujos en la arena realizados con carácter ritual y artístico por diversas comunidades del centro y del norte de este archipiélago, ya han sido declarados Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. http://web.archive.org/web/20060910141833/http://www.vanuatuculture.org/sand/050627_san_ddrawing.shtml

intervenciones gráficas en la arena.

AYUELLAS
ARENAL

posibilidad de su registro desde la altura vuelve a cobrar vida.

Por supuesto, el trazado sobre el suelo como arte complementario de la arquitectura (icnografía), o los ya comentados dibujos de Nazca o Cerne Abbas pueden considerarse homólogos al dibujo sobre la arena, pero no mantienen su intencionalidad efímera.

En realidad, quizás podamos encontrar mayores similitudes con las rayuelas y los señalizados de campos de juegos que se trazan en la playa para disputas deportivas o la práctica de actividades de todo tipo.

Asimismo, en 1974 el artista alemán Joseph Beuys "abandona por una temporada la arena pública de Alemania y se nos va a las costas de Kenya, a Diani, acompañado de Charles Wilp, quien documenta con fotografías"¹³⁵ toda una serie de trabajos dibujados en la arena. A estos habría que añadir otros ejemplos, como algunos dibujos del ya nombrado Dennis Oppenheim realizados en la arena, campos de hierba, nieve o el hielo; otros tantos de los también mentados Robert Smithson o Walter de Maria, por ejemplo. Estas obras son ya bien conocidas, y están perfectamente investigadas dentro de los estudios acerca del Land-Art.

Igualmente existen en la actualidad diversos artistas y aficionados que dedican sus proyectos a realizar dibujos en la arena, y algunos de ellos pueden ser visitados en

??

Perminiscencias
del pasado.
culturas
populares.
publicación en la actualidad.

¹³⁵ BÜRGI, Bernard: Joseph Beuys: Dibujos sobre arena en Diani. En: Revista ARENA de las Artes, nº0.



Grupo Bajamar: *OCUPADO*. Playa de La Concha, San Sebastián,

Spina D.

Nosotros ahora referiremos un par de casos menos conocidos, más recientes en el tiempo y cercanos a nuestra poética, por lo que entendemos que son más pertinentes. El primero es el del grupo Baja

Mar,¹³⁶ integrado por los asistentes a un taller del artista Antoni Muntadas con ocasión de una exposición individual en Arteleku en 1994; estos fueron: Ricardo Basbaum, Igor Vamos (The Yes Men), Dale Yeo, Elisabeth Mc Lendon y Daniel García Andújar (3TP: Technologies To The People). Realizaron tres intervenciones en la playa de la Concha de San Sebastián, rastrillando en la arena, en grandes dimensiones, otros tantos textos en letras de imprenta: CERRADO/ITXITA - ESTAMOS VIGILANDO – OCUP DO. Amén de la intervención en sí misma, documentaron las reacciones del público, que a modo de desobediencia de la desobediencia completaron el mensaje con la A de OCUPADO, cambiaron el texto de CERRADO por ABIERTO, o simplemente imitaron las técnicas para hacer sus propios dibujos libremente.



Allora & Calzadilla: *Land Marks*. Viesques, Puerto Rico, 2005.

Otro caso muy interesante fue la intervención que la pareja de artistas Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla en forma de impresiones sobre la arena a partir de las suelas en relieve del calzado. Esta obra se enmarca en una serie de trabajos que bajo el título de *Land Marks*

¹³⁶ "Grupo Baja Mar. Giving Form to the Impatience of Liberty". En: Andújar Archive. 04/10/2013. <http://www.danielandujar.org/tag/stuttgart/>

Capítulo 1. Baja Mar.

Capítulo 2.



The Fallen. Normandía, 2015.

(Marcas territoriales) funcionan como revisión crítica de la apropiación militar de un territorio, la isla de Vieques, en Puerto Rico, por parte de la marina de EEUU y su posterior devolución para ser convertida en reserva natural.¹³⁷ Las huellas que el uso para prácticas militares han dejado sobre el territorio son sustituidas en estos trabajos por las de los pasos de incursiones furtivas por parte de los lugareños, dejando mensajes en forma de marcas de zapatos con textos y dibujos impresos sobre la arena como si fueran sellos de caucho entintados sobre el papel.

Más recientemente, el 21 de septiembre de 2013, con motivo del día de la paz, una intervención de los artistas británicos Jamie Wardley y Andy Moss homenajeó a los 9000 muertos del desembarco de Normandía en el Día-D de la II Guerra Mundial. Gracias a la colaboración

¹³⁷ CIRAUQUI, Manuel: "Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. Leer el territorio". LÁPIZ, Revista Internacional de Arte nº226; Pág. 57.

Figura 2
JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

Figura 3
JAMIE WARDLEY & ANDY MOSS

de más de 100 voluntarios convocados para la ocasión a través de distintas redes sociales,¹³⁸ estarcieron con rastrillos las más de 9000 siluetas sobre la arena de la playa en poco más de 5 horas, ocupando la playa con estas sombras a medida que bajaba la marea. Estas 9000 figuras, que serán más tarde borradas por la pleamar rinden tributo por la paz a todos los caídos en aquella invasión, tanto del bando aliado como alemán y víctimas civiles, pero no dejan de ser extrapolables a todos los muertos en las playas de todo el mundo, en cualquier época y circunstancia.

9000.

¹³⁸ Principalmente el propio proyecto y su evento en facebook: <http://thefallen9000.info/> y <http://www.peaceday.org/> y <https://www.facebook.com/events/373232066109710/>; la organización del día de la paz: <http://www.sandinyoureye.co.uk/>; y la asociación de dibujantes en la arena: <http://www.peaceday.org/>.

V. 6. 1.- VISCABANYAL. Portes Obertes XV. Playa de la Malvarrossa/Cabanyal, València, 2013.

En En el año 2013, tuvo lugar la quinceava edición del encuentro de arte público Cabanyal/Canyamelar de Portes Obertes. Después de quince ediciones y otros tantos más años de lucha y beligerancia, la propuesta de la organización fue la de, sin dejar de lado la esencia reivindicativa de la convocatoria, dotarlo de un carácter más lúdico y festivo, y así nos lo hicieron saber al ser invitados a participar. En esta ocasión fueron, entre

Quinto. Para propia. M.



Viscabanyal. València, 2013.

Descripción: contextos.

otros, los escaparates de los comercios los implicados en el entorno expositivo, y así nos fue asignado el de la farmacia-ortopedia Segovia Garay, de la calle de la Reina. Desde el Colectivo Atacatà propusimos

crear un diorama que de algún modo reflejara tanto la idiosincrasia propia del barrio como el conflicto en el que se hallaba inmerso.

De algún modo, es justo la peculiaridad del barrio como poblado marítimo, tradicional de pescadores, y sus playas el origen de su deseo por parte de las inmobiliarias para convertirlo en destino turístico, pasando por encima de sus habitantes. La prolongación de la avenida Blasco Ibáñez obedece a un deseo de conectar el centro de la ciudad con la costa y sus playas, pero precisamente a costa de sus vecinos para



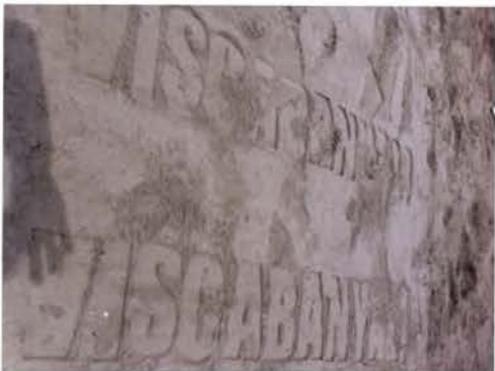
Viscabanyal. València, 2013.

entregárselo al turismo. La playa ha sido elemento pues decisivo tanto en la identidad del barrio como en el origen del conflicto, y por ello la

Descripción: contextos.

tomamos como lugar de nuestra escenificación.

Y ello tanto en el pequeño paisaje que elaboramos para el escaparate, a modo de escena playera con figuras de juguete, arena, cine de verano y los bronceadores propios del comercio y la época en



Viscabanyal. València, 2013.

que se realizó el escaparate, como en la actividad performativa que sería emitida en una pequeña pantalla de la cristalera. El 7 de mayo de ese año acudimos a las playas de la costa de la ciudad de València con la intención de imprimir sobre la arena un mensaje alegría y apoyo a la vecindad de los poblados marítimos, y jugando con la letra del himno de la capital valenciana y el nombre del barrio en conflicto elegimos la expresión **VISCABANYAL** como lema.

Se fabricaron dos instrumentos de impresión: en primer lugar unas

Descripción formal y descripción de la pretexto/acción.

chancas con las letras en sus suelas (una letra por calzado) para imprimir el texto a medida que caminábamos por la arena; en segundo lugar, un rodillo de 2 metros de longitud con la consigna dispuesta para ser improntada a medida que se rodara. Reunidos algunos miembros del Colectivo Atacatá, más unos pocos familiares y amigos recorrimos las atestadas playas inscribiendo nuestro eslogan, invitando a la gente a participar y divertirse, a pasear con nosotros, en una propuesta de celebración, de disfrute lúdico, en un intento de reapropiación del espacio de la arena mediante dos dispositivos sencillos, reconocibles, identitarios y participativos: el paseo por la playa y el juego en la arena. Un paseo colectivo por la orilla del mar en el que imprimimos mensajes en la arena con los que hacer partícipes a quienes allí se encontraban del nombre, la presencia y la identidad de aquel lugar.

Descripción acción y dispositivos.

VI.- Heterografías en movimiento: breve historia del **pancartismo**

El 30 de abril de 1977, 14 madres fueron a la Plaza de Mayo, en el centro de Buenos Aires. Allí se había proclamado la independencia de Argentina en 1810 y Juan Perón pronunciado sus discursos populistas; una plaza que era el corazón mismo del país. Sentarse allí constituía, les gritó un policía, una reunión ilegal, así que empezaron a caminar alrededor del obelisco del centro de la plaza.

Rebeca Solnit¹³⁹

El mundo está inundado de expresiones artísticas perpetradas desde el poder, mediante las cuales pretende perpetuarse en su inmovilismo, y que se hacen precisamente sólidas, se materializan en sus infraestructuras perdurables. Frente a estas, o mejor aún (ya se verá el porqué), a su alrededor, existe toda una historia alternativa de las manifestaciones efímeras, mutables, móviles.

Estas manifestaciones, que nosotros ahora y aquí vamos a reivindicar, además, como artísticas, suponen un último capítulo de

Pancho vintres.
Pancartas.
Inmovilistas.

¹³⁹ "Ciudadanos de las calles: Fiestas, procesiones y reuniones". Pág. 331. En: SOLNIT, Rebeca: *Wanderlust: Una historia del caminar*.

nuestra tesis (que no de nuestras investigaciones), en el que nos vamos a ocupar de cómo la escritura heterográfica se desarrolla también en el



Peter SANDERS: *Tawaf*. (mid-1990s). British Museum.

tiempo; esto es, en movimiento.

Quizás, del mismo modo que los afectos al profeta Mahoma dan vueltas y más vueltas alrededor de la Kaaba¹⁴⁰, tras su obligado viaje de peregrinación a La Meca, ejecutando el ritual islámico del Tawaf observaremos esta contraposición entre un arte vivo y en movimiento, frente a un arte estático e inerte.

Con sus infraestructuras y monumentos, el poder pretende hacerse inamovible como parte del entorno, como si fuera la propia naturaleza; su método es el de transformar el paisaje, para hacerse, él mismo, medio. Las construcciones humanas, que en la mayor parte de

¹⁴⁰ "Kaaba (Caaba): 21.9 (árabe *Ka'bah*, "cubo"). Habitáculo en granito de la Piedra Negra de La Meca, centro de la oración musulmana (*salat*) y de la peregrinación (*hadj*), con ocasión de la cual los fieles giran a su alrededor y la tocan." ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P.: *Diccionario de las religiones*.

Grafiar en movimiento.

Recordar.

ocasiones se oponen a la naturaleza, tienden a concebirse como eternas (pensemos por ejemplo, en las pirámides). Siempre nos admira la supervivencia de los monumentos de los antiguos e intentamos imitarlos en los diseños actuales en pos de lograr su permanencia. Pero



Joe Rosenthal: *Alzando la bandera en Iwo Jima* (izq.).

Estatua en honor al evento en el Memorial del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos del Condado de Arlington (dcha.)

al contrario de la naturaleza, que podemos considerar en su conjunto como un ser vivo¹⁴¹, mutable y cambiante, se pretende que las construcciones humanas sean eternamente perdurables e inalterables, cosa probadamente imposible en la práctica.

Multitud de edificios y monumentos se conciben desde un principio para fijar el movimiento; monolitos egipcios, arcos de triunfo o columnas conmemorativas romanas, santuarios medievales, fundiciones de bronce... miles de ejemplos exponen esta idea. Quizás donde pueda quedar perfectamente expresada es en el *Memorial del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos*, un grupo escultórico en bronce obra de Felix W. de Weldon, inaugurado en 1954, en el Condado de Arlington, EE UU. Esta obra congela un momento de la batalla de Iwo Jima ("Operación Detachment") bien conocido por todos desde entonces, pues a su alto grado de iconicidad se unió la maquinaria de

¹⁴¹ Hipótesis de Gaia, mito de Pachamama, Madre Tierra, etc.

Precedente.

propaganda americana. La fundición rememora *Raising the Flag on Iwo Jima*, la mítica fotografía de Joe Rosenthal, que le valdría un premio Pulitzer, en la que pidió a un grupo de marines que reinterpretaran el momento en el que izaron la bandera norteamericana hincándola en la cima de un monte de la isla japonesa.¹⁴²



Torre Miramar, en la Av. Cataluña, Valencia.

A millones ocupan nuestro planeta este y otros tipos de monumentos, en cuya calidad o pertinencia no entraremos, pues no son objeto de esta investigación. De lo que nos vamos a ocupar es de lo que ocurre en su superficie y de aquello que fluye a su alrededor. Si precisamente no puede haber nada más ortográfico, en su sentido de ortogonal, que plantar algo verticalmente, bien sea un menhir, un

¹⁴² Sobre este tema, tenemos un mayor desarrollo en la comunicación: MARTÍNEZ BALLESTER, José Juan: "Grafitos, pancartas, pasquines y otros relatos iconoclastas". En: Actas del II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. |<real|virtual>| ANIAV2015.

Recuerdos y el lugar de la heterografía son ella.

obelisco o, más modernamente, un panóptico, debemos considerar que lo heterográfico será exactamente lo contrario, es decir la horizontalidad, lo que ocurre a ras de tierra. 

De hecho, justo es el sentido panóptico de elevarse sobre los demás, el que respira detrás de la existencia misma de los pedestales, de los que según la perfecta exposición de Javier Maderuelo¹⁴³, se hubo de bajar la escultura para entrar definitivamente en la modernidad. Ya cuando hablamos de los pasquines, las estatuas parlantes y especialmente del trabajo que hicimos en *Passeig Parlant* (Godella, 2015) adelantamos este tipo de asuntos, pero en esta ocasión queremos enfatizar un componente que ha ido apareciendo -de hecho es inherente al carácter efímero de nuestra investigación- a lo largo del trabajo, como es la fluidez de la heterografía frente a la rigidez y el hieratismo de la ortografía.

En un mundo instituido a base de elementos monolíticos, no es sino el movimiento quien puede hacerlos temblar e incluso caer de sus pedestales, y es de estos movimientos que a la par son políticos y artísticos, manifestaciones en ambos sentidos también, y en el suyo literal, de los que nos vamos ahora a ocupar ahora. Nos hemos permitido bautizarlo PANCARTISMO.¹⁴⁴

ortografía ≠ heterografía.

¹⁴³ MADERUELO, Javier: *La pérdida del pedestal*.

¹⁴⁴ También al respecto, ver el póster: MARTÍNEZ BALLESTER, José Juan: "PANCARTE2011". En: *Actas del I Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. El arte necesario. La investigación artística en un contexto de crisis. ANIAV2013. Vol. 10.*

VI. 1.-Bajo otras banderas: DEEDS NOT WORDS

Las banderas (estandartes, pendones, etc.) han sido siempre enarboladas como símbolos de unidad e identidad; bajo una misma bandera todos aquellos y aquellas que nos agrupamos nos sentimos igualmente protegidos entre nosotros y por nosotras. No deja pues de maravillarnos que fuera exactamente con pancartas de tela, bordadas por sus portadoras, banderas al fin y al cabo, que se produjeran las



Encuentro sufragista en el Caxton Hall, Manchester, circa 1908.

primeras manifestaciones en que estas cobraran una relevancia fundamental para quienes no se sentían representadas ni valoradas en su justa medida por una sociedad y símbolos que las relegaba a un papel menospreciado, y ante las que no podían sino rebelarse. Aunque existen obviamente ejemplos anteriores en que las pancartas fueran significativas, como la Comuna de París o la revolución de 1848, todas tenemos en mente las imágenes de aquellas mujeres que se enfrentaron a un mundo que no les correspondía justamente, armadas únicamente con pancartas, fueran estas impresas, tejidas o pintadas. No modificaban su vestimenta, lo cual hoy día nos sorprende al verlas ataviadas con ropas de la época, no renunciaban a su papel ni a su oficio

Banderas, pancartas, estandartes
 como

de madres (en algunas imágenes aparecen acompañadas de sus bebés en carritos) y amas de casa (bordadoras), pero reclamaban con valentía el espacio a que, en condiciones de igualdad, tenían derecho. Repartiendo pasquines, congregándose, manifestándose, encadenándose, idearon un lema heterógrafo por definición: DEEDS NOT WORDS (Hechos, no palabras); es decir, que usando de la palabra le negaban su poder, pues solo llevándola al terreno de los actos, únicamente poniéndola en movimiento es como cobran sentido. Y así, salieron a la calle, y el orto (homo) se convirtió en hetero (-género).

Muestras de su trabajo se pueden ver en fotografías en las que aparecen distribuyendo publicaciones propias, reuniéndose en congresos, manifestándose con pancartas, tanto individualmente como en grupo, creando una marea de opinión en torno al sufragio universal que les era negado. Muchas sufragistas usaron de su arte en la pintura y el dibujo, la impresión y el grabado, y también en el bordado; cuando fueron encarceladas por reclamar sus derechos en la prisión de Holloway, Janie Terreno¹⁴⁵ y sus compañeras bordaron sus nombres y otros dibujos en telas que más adelante serán exhibidas como obras de arte.

VI. 1. 1.- Algo se agita en la propaganda

La pancarta se convierte pues en un terreno perfecto para la creación, tanto de imágenes como de textos, que por su brevedad anticipan la poesía concreta; textos breves e impactantes, de fácil memorización, las más de las veces críticos e incitantes, aleccionadores en unas ocasiones, reticentes en otras, por momentos con dosis de humor, en algunos casos de rabia.

Material para la creación artística que con el futurismo y dadá comienza a tomar forma de letras, y que en las I y II Guerras Mundiales así como en la Guerra Civil Española comienza a explotarse en forma de

¹⁴⁵ CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*.

forjente de protesta: prece dunt.

Cualidades pancartas
Precedunt.

Agit-Prop, desde la dirección estratégica militar, sí, pero asumidos también por el pueblo que los hace suyos; pensemos por ejemplo en el lema "NO PASARÁN", que de boca en boca pasa entre los combatientes republicanos¹⁴⁶, además de inundar muros y calles del frente de Madrid. Incluso tuvo su eco en el bando fascista, al extremo de producir, tras la victoria una mofa en forma de chotis popularizado por Celia Gámez: ¡Ya hemos pasao!¹⁴⁷.



Mijáil Koltsov (?): *Sitio de Madrid*,
Calle Toledo (Arco de Cofreros)
durante la Guerra Civil. Madrid, 1937 (?)

¹⁴⁶ «¡No pasarán!», que empleó Dolores Ibárruri Pasionaria –una de las fundadoras del Partido Comunista de España– durante la pronunciación de un discurso, cuya expresión tomó de un cartel realizado para el bando republicano por el pintor algecireño Ramón Puyol.» Fuente: Wikipedia.

¹⁴⁷ Más que Chotis, choteo: "¡Ya hemos pasao!./ decimos los facciosos./ ¡Ya hemos pasao!./ gritamos los rebeldes./ ¡Ya hemos pasao!./ y estamos en el Prado/ mirando frente a frente/ a la 'señá' Cibeles. Fuente: <https://youtu.be/ILyQjVpTYSI>

Precedentes .

También, como se acaba de ver, durante estas guerras, y muchas otras antes y después, los artistas se pusieron al servicio activo de sus respectivos bandos para las actividades de propaganda¹⁴⁸. En primer lugar orientaron sus creaciones hacia el terreno de la difusión ideológica, como Josep Renau, John Heartfield o Hannah Höch, tanto en el terreno del cartelismo (carteles, pero también pasquines, grandes lienzos, banderas, murales...) como del fotomontaje (otra forma, al fin y al cabo, de in-corrección). Por supuesto, tales actividades no se limitaron solo al terreno de la gráfica, sino también la literatura y poesía (Alberti, Lorca, Hernández, etc.), la música y el teatro y la radio (Altavoz del Frente), muchas veces en combinación entre todas.¹⁴⁹



Periódico mural. Altavoz del Frente Sur.

Además del cartelismo, se produjeron muchas otras actividades relacionadas con el tema que nos ocupa. Por un lado estarían los pasquines propiamente dichos, pero debemos nombrar también el

¹⁴⁸ " El mismo arte y la literatura son vistos como espejo de esta realidad, expresión activa del pueblo". De MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Pág. 15. Madrid: Alianza, 1987.

¹⁴⁹ Tema ampliado en: MARTÍNEZ BALLESTER, José Juan: "Pólvora y propaganda". En: *Actas Congreso 100 años de arte sonoro valenciano o la Valencia de la modernidad trabada (1912-2012)*. València: Sporting Club Russafa, marzo de 2012. PP. 150-163.

precedente

→ paucantiano // cañonís -
mo + don
actividad.

lanzamiento de cohetes de propaganda, con octavillas en su interior sobre el campo enemigo.

También nos interesan las actividades realizadas en torno a los periódicos murales¹⁵⁰: una suerte de grandes pizarras o tableros, en donde se intervenía colgando información, propaganda, escritos y libelos, anuncios, etc., todo ello a modo de un diario en continuo proceso de mutación.

Asimismo, observamos en las fotografías de la época el cada vez más creciente uso de la pancarta en las manifestaciones de todo tipo, pero sobre todo querríamos hacer hincapié en cómo desde los primeros alzamientos populares, de la Revolución Francesa, la Comuna de París y 1848, cada vez más se ha ido incrementando la voz gráfica popular, en connivencia con los artistas profesionales, en todas sus formas pero más si cabe en forma de movimiento, de agitación. Todo ello culminará a comienzos del siglo XXI con las revueltas multitudinarias en todo el planeta, de los movimientos antiglobalización a la #spanishrevolution, pero su fraguado se iniciaría en la postguerra mundial para condensarse en los años 60 con los movimientos pacifistas contra la Guerra del Vietnam en EE. UU., y los revolucionarios en Sudamérica y Europa, que tienen como más conocidos exponentes los hechos de la primavera del 68 en París y Praga.

Referencia reflexiva: aglutiva.

¹⁵⁰ PÉREZ CONTEL, Rafael: Artistas en Valencia 1936-1939. Los dos tomos de esta publicación reflejan el activo papel que durante la Guerra Civil Española tuvieron los artistas en el levante español.

VI. 1. 2.- Graphic Agitation

Tomamos prestado el título de este capítulo de dos libros de Liz McQuiston¹⁵¹ en donde se propone un acercamiento a la historia del uso político e ideológico de las técnicas gráficas: carteles, murales, publicaciones, fotografía, etc., todos aquellos recursos en suma con los que activar las conciencias y desactivar el adocenamiento y el pensamiento único.

Tomando como precedente los artistas de las Vanguardias Históricas, principalmente Futurismo y Dadá, y tras la crisis de la modernidad que se produce como consecuencia de los horrores de las dos grandes guerras (en especial la bomba atómica y el holocausto judío) aparecen dentro de los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, una cantidad importante de comportamientos ligados, en primer lugar a la vida cotidiana, y en segundo a las actividades en el espacio público. En particular, una serie de actitudes y actividades utopistas, poco menos que contestatarias, si no directamente iconoclastas:

A *posteriori*, es muy fácil reconocer una tradición ininterrumpida que emanaría de la secta del Espíritu Libre y que se diseminaría a través de los escritos de Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautremont, William Morris, Alfred Jarry hasta el Futurismo y Dadá; y después, por medio del Surrealismo, hasta el Letrismo y los diversos movimientos situacionistas, Fluxus, el Mail-art, el Punk, el Neoísmo y las diferentes modas anarquistas contemporáneas. Espíritu libre y que se disemina.¹⁵²

¹⁵¹ McQUISTON, Liz: *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties*; y *Graphic Agitation 2. Social and Political Graphics in the Digital Age*. London: Phaidon Press Ltd., 1995 y 2004 respectivamente.

¹⁵² HOME, Stewart: *Asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el letrismo a Class War*. Pág. 16.

uso político / ideológico de técnicas gráficas.

* punto de referencia.

Valcárcel

A partir de ahí se producirán toda una serie de manifestaciones artísticas enclavadas en el contexto vida y de expresiones vitales enclavadas en el contexto arte, un 'ir y venir' (Valcárcel Medina) de transformaciones a base de filtraciones que producirán cambios irreversibles en ambos campos. Multitud de expresiones heterográficas, algunas de las cuales ya vimos en los muros de mayo del 68 en París, no solo tomarán forma, sino que comenzarán a ponerse en movimiento.



→ Miguel Molina (con Carlos Pastor): *Speculation Times Diario de la anestesia de conciencias*. València, 1996.

Mov. artístico + social.

Movimientos artísticos, sí, pero también movimientos sociales, como el de la lucha por los derechos civiles. Del mismo modo que las sufragistas reclamaron su derecho como mujeres a ser consideradas iguales a los hombres, en Estados Unidos la organización para la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos (African-American Civil Rights Movement) reclamó el derecho a ser tratados en igualdad al resto de hombres. Tras años de lucha por los derechos civiles, en contra de unas condiciones de trabajo penosas y peligrosas, malos tratos y discriminación racial, el 11 de febrero de 1968 comenzó una huelga de los servicios de limpieza en Memphis, Tennessee, a raíz de un horrible

accidente en el que dos hombres de ascendencia africana fueron destrozados por la maquinaria de un camión de basura, una noche de lluvia, al tener los negros prohibido guarecerse en ningún lugar. Iniciada la huelga, que contó con el apoyo máximo del African-American Civil Rights Movement (Martin Luther King sería asesinado en esa misma ciudad y año el 4 de abril), se usó del siguiente eslogan en forma de pancarta para las marchas que se producirían duran los meses que duró: I AM A MAN (Soy un hombre).

Tanto en EE UU como en Sudáfrica, era común dirigirse a los afroamericanos con el término *boy* (*chico, muchacho*), fuera cual fuera su edad, en un claro tono despectivo. El reclamo a ser tratados como hombres, en el sentido literal y nominal, no similar, sino identitario, no



Ernest C. Withers: *I Am A Man*. Huelga de trabajadores de la limpieza, Memphis, Tennessee, 28 de marzo e 1968.

podía ser más justo, y la potencia simbólica tan certera como su expresión estética.

Muchas otras expresiones antes y después alcanzarían mayor o menor impacto gráfico y sociológico, pero la contundencia y vigencia de esta, así como su oportunidad y pertinencia a esta investigación tanto

Spies: I AM

Remedio
La palabra no
es suficiente

en su uso como en su formato nos han abocado a referirla como paradigma de la confluencia entre escritura y activismo, grafía y política, poesía y crítica.

Imposible referirlas aquí todas, e inútil más de lo necesario; podemos destacar, entre otras muchas, estas pocas que siguen: MAKE LOVE NOT WAR (Haz el amor y no la guerra): Expresión de 1965 usada contra la Guerra del Vietnam, y apropiada con posterioridad en muchas otras protestas pacifistas e identificada con el símbolo de 'Nuclear Disarmament', al que claramente fagocitó. NO FUTURE (No hay futuro): Lema del movimiento punk, que se refiere tanto al desprecio de sus adeptos hacia el resto de la sociedad, como a la falta de expectativas sobre su propio futuro y la posibilidad de un proyecto utópico. Otros hits desvirtuados del punk: DIY (Do it yourself, hazlo tú mismo), Destroy (Destruye). YANKEE GO HOME (Gringo vete a casa): Frase de rechazo a las políticas intervencionistas de EE UU en el extranjero, y en particular en América Latina. En uno de sus *despistes*¹⁵³, Mario Benedetti la transformó en "Yankee stay home" (Gringo quédate en casa). Etc., etc., etc.

Compendio épico para despartar lo autista.

¹⁵³ BENEDETTI, Mario: "Graffiti sin muros". En: *Despistes y franquezas*, pág. 77.

AMBULANTE
X

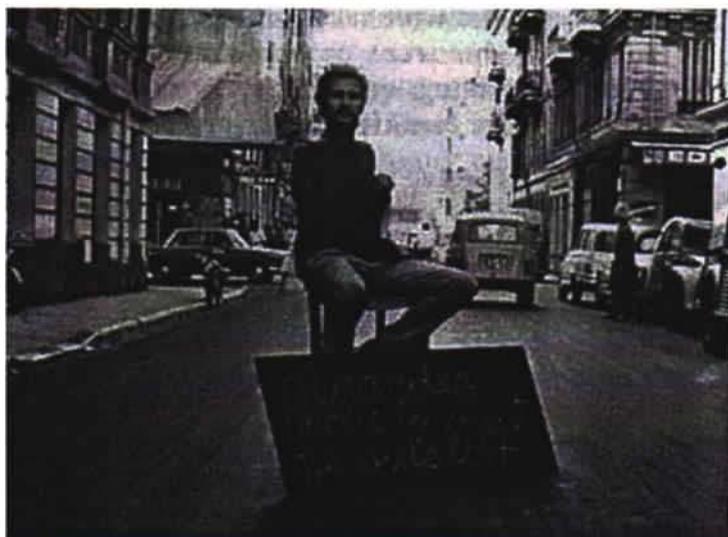
VI. 1. 3.- Artistas ambulantes: Beuys, Flynt, Valcárcel Medina

*Arte ambulante cuando tú deambules.
Arte quieto cuando estés inmóvil.
Pero, el arte de los artistas,
mientras dure o sea necesario,
ha de ser activo.*
Isidoro Valcárcel Medina, 1976.

VV AA: Ir i venir de Valcárcel Medina. Pág. 149.

Tal y como señala Stewart Home refiriéndose a Fluxus¹⁵⁴, en los años 60, en donde hemos situado el apartado anterior, los artistas y grupos artísticos se hallaban en la indefinición entre ser un movimiento de vanguardia o una corriente **underground**, **entre la élite cultural y la subcultura**. Quizás la propuesta más flagrante de esta idea fuera la que hizo el artista alemán Joseph Beuys al proclamar que EVERYONE IS AN

Perro y artista .



Ben Vautier: *Regardez moi cela suffit* (Basta con mirarme). Niza, 1962.

¹⁵⁴ HOME, *op. cit.*, pág. 25.

ARTIST (Todo el mundo es un artista). Esta aseveración fue difundida en entrevistas, conferencias, performances y clases de la Free International University.

Quizás quien en verdad llevó a su extremo esta actitud expansiva del arte y su 'ego' hacia la vida y viceversa fuera el artista italiano Ben Vautier, artista heterodoxo y heterógrafo donde los haya, que probablemente sea el artista que más haya grafiado en sus ya más de 80 años sus textos manuscritos, principalmente en blanco sobre negro, sobre pancartas, lienzos, paredes cartones y todo tipo de superficies imaginables.

Por su parte, el músico y filósofo norteamericano Henry Flynt, más interesado por las raíces populares de la cultura musical que por las aportaciones de la vanguardia al sonido inició una campaña en contra del arte institucional, llegando a montar piquetes ante el Lincoln Center y el MOMA¹⁵⁵ con proclamas del tipo: **"DEMOLISH ART MUSEUMS!"**,



Henry Flynt: *Demolish Art Museums!* Nueva York, 1962.

¹⁵⁵ HOME, *op. cit.*, pág. 118.

Gen D: Vautier.

Gen D: FLYNT.

invitado a participar en la XII Bienal de São Paulo. En aquella ocasión, y con la complicidad de la prensa e intelectualidad locales realizó una serie de acciones dentro de lo que él mismo denominaba Arte Sociológico, y cuyo principal objetivo en similitud con otros trabajos suyos, era el de proporcionar un soporte a la libre expresión del público. A través de una serie de propuestas diversas dotó de ese espacio en la prensa (anuncios en blanco en donde escribir) y en el propio stand de la Bienal, amplificando 10 líneas de teléfono adonde el público, avisado por anuncios en la prensa diaria, podía realizar llamadas para expresarse con total libertad (Gran Premio de Comunicación). Debemos contextualizar que en 1973, Brasil era un país gobernado por un régimen militar que no toleraba los más mínimos derechos fundamentales, y por supuesto, mucho menos de expresión. Por eso no es de extrañar que el artista acabara bajo arresto, interrogado durante horas por la DOPS (Departamento de Orden Política y Social), brazo ejecutor de la política de represión militar, cuyo objetivo era controlar y reprimir movimientos políticos y sociales contrarios al régimen en el poder. Máxime aún tras su convocatoria de "O Branco invade a cidade", una manifestación en la que algo más de una docena de personas, se manifestaron por los lugares más significativos del centro de la ciudad portando pancartas en blanco. Tratándose de un artista extranjero, y habiendo sido además invitado de la Bienal, Forest pudo darse el lujo de jugar con la ironía tanto en sus obras como en los interrogatorios policiales, pero no deja de ser significativo lo incómodo que resulta para algunos el mero ejercicio de las más mínimas libertades y de cómo quedan en ridículo a su mínima exposición pública.

Como vemos, las fricciones y transmisiones entre arte y vida se fusionan en la vida cotidiana del espacio público, y es en estas acciones que se producen algunos eventos de publicidad, en el sentido de poner en común públicamente, que sitúan al artista en movimiento entre la gente. Tal es el caso de Isidoro Valcárcel Medina que incluso propone al espectador ser partícipe de la obra:

fgas (4) : forest.

LINEAS

← Propuesta
VALCÁRCEL - MEDINA

Le ofrecemos la sugerencia de presentarse en la calle de Madrid que Ud. prefiera siendo portador sobre sus hombros de nuestro tablero de anuncios en el que previamente habrá Ud. escrito la comunicación que desee transmitir.

Por nuestra parte sacaremos documentación gráfica del sucedido; a la vez, le agradeceríamos que nos comunicara sus experiencias durante el mismo, para que todo ello pudiera ser exhibido posteriormente en la galería.



Valcárcel Medina: Arte Ambulante. Madrid, 1976.

Esta invitación forma parte de 3 ejercicios, exposición en la galería madrileña Studio Levi, a principios de 1976. Por supuesto que el primer

Gen (E) : VALCÁRCEL .

participe fue él mismo, pero también hubo otros hombres-anuncio, pocos, que cargaron a sus espaldas mensajes claramente determinados por el momento histórico, así hubo quien pregonó la palabra "Amnistía", o quien hizo llamamientos a la concienciación del tipo "¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!?! ¿No piensa nada? Por favor, piense."

Isidoro Valcárcel Medina es sin duda uno de nuestros heterógrafos favoritos, pues siempre en su trabajo encuentra los intersticios en los que reescribir los modos oficiales de separar el arte de la vida, trazar líneas discontinuas entre ambas, donde hasta entonces eran infranqueables. Así por ejemplo en 2000 d.c.¹⁵⁷, publica una historia anecdótica, tangencial si se quiere, de los 2000 años de historia de la humanidad, o sus muchos trabajos en relación con la arquitectura y la



Carlos Ginzburg: *Acción denotada*. Madrid, 1979.

medida. Al igual que, como ya vimos, hiciera Alberto Greco, Valcárcel Medina inmiscuye su trabajo en los recorridos de la vida por las calles de Madrid, de un modo vago, no institucionalizado.

De igual modo, Carlos Ginzburg derivaría por las calles de Buenos

¹⁵⁷ VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro: *2.000 d. de J.C.*

Epí(S): VALCÁRCCEL

Aires en 1971 portando carteles del tipo "Caminando", y repartiendo pasquines con el siguiente texto: "Caminando. Acción denotada. Por aquí pasó Carlos Ginzburg:

"Si el trazado de la ciudad implica, junto con la delimitación y marcación simbólica y material del territorio, la administración y control de la circulación de los cuerpos en los tránsitos reglados que la disciplina urbana naturaliza, la deriva del cuerpo en la acción de Ginzburg apuntaba a desafiar este orden normalizado, haciendo estallar el tejido mismo de la ciudad. Ginzburg hacía cuerpo la deriva, desacatando en el deambular "improductivo" del vago, la productividad disciplinaria que la trama urbana comporta en el diagrama reglado de sus trayectos y circuitos normados. /En contraste con el tránsito errante e improductivo de la deriva callejera, el viaje del turista aparece atravesado por las lógicas de administración y productivización del tiempo de ocio por parte del capitalismo" tiempo de ocio por parte del capitalismo caminando y llevando el cartel 'caminando'. También dejó este volante". El mero hecho de caminar sin rumbo, alejándonos de los rectos destinos trazados por las directrices de la vida normalizada constituye así un modo de rebelión, de cuestionamiento del statu quo; pero no deja, si solo fuera así, así de ser un modo interiorizado, silencioso, no compartido de protesta: el añadido de portar un mensaje, a modo de pancarta, de anuncio, de cartel es el que enciende la chispa que invita al espectador al cuestionamiento, en primera instancia, y a la participación a la imitación, a sumarse a la marcha. Todas estas acciones del caminar suponen, en suma, un desvío del camino racional, pese a transitar por los mismos senderos.¹⁵⁸

Fernando (F): GINZBURG.

¹⁵⁸ DAVIS, Fernando: "Las poéticas de la deriva en Carlos Ginzburg". En: GINZBURG, Carlos (cat.): *Carlos Ginzburg: The Forgotten Vintage*.



Daniel Gracia-Andújar: *A vuelo de pájaro*. Costa levante español, 2011.

Más recientemente hemos visto el uso de carteles y pancartas bien como soporte para expresiones artísticas en el marco del museo o la galería, tal el caso de varios trabajos de Juan Pérez Aguirregoicoa (*Proyecto convertido en instalación*, Guggenheim, Bilbao, 2007), o Sharon Hayes (*Habla*, MNCARS, Madrid, 2012), bien como intromisión en el espacio público tal que Santiago Sierra (*Inlander Kaus*, Cala San Vicente, Mallorca, agosto de 2001) o Anna Moreno (*Je sais bien, mais quand même*, dos banderas en la azotea del antiguo ministerio del agua holandés, 2013)

Inclusive destacar el uso de avionetas para lanzar mensajes en forma de avioneta tirando de pancarta con el lema "DEMOCRATICEMOS LA DEMOCRACIA", un trabajo de Daniel García Andújar por las costas de Alicante y Murcia (*A vuelo de pájaro*, 2011) o el propio Aguirregoicoa (*Lalangue lavion*, 4e Biennale d'art contemporain d'Anglet, 2011)

Pero no quisiéramos pasar por alto el trabajo de Álvaro Terrones (Castelló de la Plana, 1980), por su carácter eminentemente preformativo y su absoluta pertinencia a esta investigación, además de haber colaborado con nosotros. El trabajo de Álvaro Terrones se halla

Recopilación de ejemplos.

Álvaro Terrones

fuertemente afianzado en dos pilares: la grafía, especialmente tipográfica, y la performance. De este modo, entre los años 2009 y 2011 desarrolló varias obras en las que, a modo de estatua viviente, imitando así a los artistas callejeros que esperan monedas para cambiar de posición y a los pedigüños en general que abundan en las calles de las grandes ciudades, pero pervirtiendo asimismo su función asimiladora, se posicionó en las calles de Colonia, Londres o Halle con cartelas del



Álvaro Terrones : *The world ends in 5:00 minutes*. Halle, 2009.

tipo "THE WORLD ENDS IN 5:00 MIN" (El mundo finaliza en 5 minutos), "KAPUTTE SKULPTUR/FUCKED SCULPTUR" (Escultura jodida), "CRISIS IN SPAIN/HELP ME MERKEL!!" (Crisis en España/¡¡Ayúdame Merkel!!), HILFE UM NOCH MAL DAS DIE BERLINER MAUER ZUBAUEN (Ayuda para la reconstrucción del muro de Berlín).

Igualmente resulta reseñable el trabajo de Iker Fidalgo, fotografiándose en lugares públicos en los que se históricamente se produjeron acontecimientos conflictivos, como por ejemplo la plaza de las Tres Culturas en México DF en donde centenares de estudiantes fueron asesinados por la policía durante las revueltas estudiantiles de 1968, portando una pancarta en la que glosa "TENGO 30 AÑOS Y AÚN NO HE CAMBIADO EL MUNDO" pues refleja cómo las actividades

Gen (7) : Terrones.

Iker

Gen (8) : Fidalgo.

'pancartiles' suponen un revulsivo no solo para el que las contempla, sino también y principalmente para quien las perpetra.

La reciente y creciente presencia de la población en las calles para expresar su indignación, bien sea de modo festivo bien sea de modo agrío, ha venido provocando una auténtica explosión de creatividad en



Iker Fidalgo: *Tengo 30 años y aún no he cambiado el mundo.*
México DF, 2012.

el uso de la imagen gráfica; desde los primeros movimientos antiglobalización a la #spanishrevolution del 15M, las activistas del movimiento FEMEN, propicia la disolución de la línea divisoria entre arte y vida, pues tanto los artistas como el francés Voltuan o el español Santiago Sierra se integran en este tipo de fenómenos como los participantes desarrollan al máximo la imaginación en pos de una nueva escritura del mundo. Quizás, solo quizás, si escribimos un mundo distinto podamos trocar ese mismo mundo en otro mejor, pero en cualquier caso merecerá la pena aunque solo sea empezando por las conciencias.

Feinelo viene : reflexión .

cambio
atribución

VI. 2.- Pintar en defensa propia. Enajenación de un caso particular.

A lo largo de este trabajo hemos tomado como ejemplo una cantidad nada desdeñable de artistas; a estos habría que sumar todos los que hemos dejado en el tintero por no abundar en la exposición de ejemplos y por no redundar en modelos; habría que añadir también los **que hemos considerado improcedentes**, por los motivos que fueran, y que en todo caso **serían discutibles**; estarían además, obviamente, todos aquellos cuya existencia desconocemos o bien hemos podido olvidar, y que esperamos sean los menos. Sin embargo, quizás uno de los aspectos de nuestra tesis que creemos ha tomado más cuerpo y definición es precisamente que en la disolución entre arte y vida, tal y como ya planteara, y así hemos visto aquí, Joseph Beuys cualquiera puede ser artista. Así visto, la lista de todo aquel que pueda haber pintado un "corazón de tiza en la pared" sería casi tan extensa como la población humana del planeta. De acuerdo, pero no la reseñaremos aquí; al menos no toda, pero sí cuando nos sirva de paradigma.

Dentro de los modos de expresión de la heterografía en general y del pancartismo en particular, entran muchos casos de personas que simplemente tratan de comunicar aquello que no encuentran otro modo de compartir. En ocasiones algunas artistas, como Gillian Wearing, ejercen de *medium* para darles lugar a ello. Pero en la mayoría de las ocasiones esto se produce de manera espontánea, y habiendo casos de flagrante interés, pasan desapercibidos por no hallarse en los circuitos adecuados para ello o no ser registrados por los medios de comunicación que les darían su justa publicidad.

reflexión de lo tratado hasta ahora.



Obras de Vicente. Horta Nord, València, 2011-2015.

Hemos visto de su interés por artistas como Dubuffet, fotógrafos que lo documentaron como Brassai, así como teóricos y críticos que les han dedicado especial atención, como Ángel González García¹⁵⁹ encontramos abundantes ejemplos en la prensa escrita y documentación en internet. Entre estos cabe una parte importante de enajenados, pues no deja de ser un delirio tratar de exteriorizar de modo contundente y urgente lo que nos constriñe, y esto es al fin y al cabo lo que transcribimos en una pancarta; justo aquí sería donde la línea entre artista y perturbado más se diluye, con la consecuente asimilación de tópicos en los que a lo largo de la Historia del Arte tanto se ha abundado.

¹⁵⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*.

Reflexión de la heterografía
ante el arte.



Obras de Vicente. Horta Nord, València, 2011-2015.

Referiremos a continuación un caso que consideramos de absoluto interés, al extremo de que podría acaparar por sí mismo toda una investigación y por ende, de algún modo, ha inspirado alguno de nuestros trabajos. Existe en la comarca de l'Horta Nord de Valencia una persona que periódica y sistemáticamente, desde hace al menos cuatro años en que lo documentamos (la primera fotografía que tenemos data del año 2011) expone en unos pocos lugares entre la Ronda Norte de la ciudad de València y la población de Godella, así como Burjassot, Moncada y según declara él mismo la propia plaza del Ayuntamiento de València, carteles con textos y dibujos, casi siempre los mismos, pintados sobre maderas, táblex, puertas desechadas, etc. Estos hacen alusión a lo insoportable que resulta el ruido de sirenas, coches, helicópteros, etc. Escritas aparecen generalmente las palabras 'INSOPORTABLE', 'RUIDO', 'SIRENAS', 'POLICÍA', 'AMBULANCIA', 'TODO POR ODIO', 'AVIONES', etc. Dibujadas en silueta, sin detalles internos a excepción de alguna ventanilla, figuran aviones, helicópteros, ambulancias, figuras humanas, algunas con gorra que les asimila a policías, coches...

Normalmente se colocan estas planchas pintadas apoyadas en un árbol o poste al margen de una carretera, camino o rotonda, en la zona mencionada, para desaparecer a los pocos días. Una semana, dos

Ejemplo intervenciones: VICENTE.

después, a lo sumo un mes aparecen otras nuevas, y así sucesivamente. Por nuestra parte nos limitamos a documentarlas fotográficamente e indagar en las actividades y la persona de su autor, siempre desde el



Obras de Vicente. Horta Nord, València, 2011-2015.

máximo respeto a su persona, su deseo de anonimato y su absoluta falta de interés por el mundo del arte. Conocemos de la existencia de dos talleres en donde realiza su trabajo; estos se encuentran en la misma huerta, a pocos metros de donde después coloca sus resultados.

Tras muchas pesquisas conseguimos contactar con él y entrevistarle. Su nombre es Vicente, nacido en Requena, y al preguntarle por sus apellidos, seudónimo, o por cómo quería ser nombrado, especificó que "Vicente, la víctima del estado"¹⁶⁰. Nos comentó que comenzó toda esta labor cuando la Guerra de Irak, que

¹⁶⁰ Todos los entrecomillados de ese apartado, corresponden a sus propias palabras, en una entrevista personal realizada en septiembre de 2015, con objeto de documentar esta tesis. Asimismo, como parte de nuestras contribuciones al Artxivi de l'Horta, más adelante elaboraremos, a partir de esta y de otras grabaciones, tanto un documento audiovisual como una investigación que publicaremos próximamente.

Descripción Vicente.

antes estaba bien, "hace 15 años", "cuando tenía 36", lo que unido a su aspecto físico nos hace pensar que actualmente tiene 50 años, es decir, que nació alrededor de 1965.

Su actividad consiste en recoger elementos de desecho de entre los enseres que se dejan para su retirada por los servicios correspondientes de los ayuntamientos; transportarlos en bicicleta hasta sus *ateliers* dispersos por la huerta; darles una imprimación con algún color claro, generalmente blanco; volver otro día a realizar sus dibujos y textos; y finalmente, depositarlos allí en donde le parece.

Vicente vive en algún sitio de l'Horta Nord, dato suficiente para nosotros: "Yo estoy escondido. Yo vivo en un sitio escondido, me tengo que esconder de ellos. Donde no me puedan rodear.(...) Cerca, cerca es una amplia zona. Yo estoy por aquí por esta zona, amplia, por todos estos campos. Estoy por acá pero no te voy a decir dónde estoy escondido.(...) No puedo estar en las ciudades ni na porque me rodean ahí con las sirenas tengo que esconderme de ellos tengo que huir de ellos.(...) Pero es una amplia zona en la que estoy por acá. Burjassot, Torrefiel..."

Acerca de su trabajo, lo considera "una defensa propia; no soy artista ni nada de eso, hombre." Este consiste, en definitiva, en ir moviendo sus *afiches* por toda la huerta, repintándolos y cambiándolos: "Hombre yo también los quito; yo quito y pongo. Yo los quito y a lo mejor me tiro una semana sin ponerlos y los vuelvo a poner otra vez. (...) Pero que ahora iba a quitar otra vez y lo iba a pintar ese de blanco y mañana pues ya no sé cuando me toquen ya pongo otra cosa".

En nuestra conversación con él, razonaba igual que en sus textos y dibujos acerca de lo que le mueve a realizarlos: "Es que voy cambiando los carteles. Según me hacen en un día los voy cambiando. Lo que más hacen en un día lo pongo. Por ejemplo hoy me han torturado con aviones ¿no?, pues he puesto aviones. Y hoy hay coches de policía (...) todos los días no, todos los días no puedo. Es que no lo sé yo cuándo voy a hacerlo. Es cuando me cargo mucho. Cuando ya me cabreo mucho, ya los pinto y los pongo. si me torturan mucho ese día los pinto

Descripción
Vicente
y entrevistas fragmentos.

y los pongo, pero si no, no. (...) Así como hoy ha sido un día más o menos tranquilo. Solo he oído unas campanadas, un avión que ha pasado y ya está y un coche de policía y ya está hoy”.

Quizás una de las anécdotas más curiosas sea su obsesión con las estelas que en el cielo trazan los aviones. Afirma que lo hacen con algún sentido: “Cuando esté despejado miras al cielo y verás a los aviones haciendo rayas; que es que por donde voy me van haciendo rayas, rayas y cruces con aviones de vapor, me van haciendo rayas. No sé qué traman con las rayas, de no ser que traten de dejarme el cerebro en blanco”. De algún modo, queremos pensar que esos surcos que los aviones trazan en el cielo tienen su traslación en los rastros que se imprimen en la tierra, y no solo en forma de huellas sobre los campos, sino de dibujos sobre los tableros de Vicente, la víctima del estado.

Las motivaciones para hacer lo que hace parecen claras: forman parte del absurdo cotidiano; el mismo que movía a los hombres y/o mujeres de las cavernas a pintar en sus techos y paredes; igual que para explicar algo a alguien recurrimos a la ayuda de un gráfico con una tiza en una pizarra o con el dedo en la arena; tal y como incidimos con ayuda de un cuchillo en un árbol para inscribir nuestro nombre junto a otro; idénticamente que cuando trazamos nuestro camino o la distribución en el suelo de los muebles que situaremos en nuestra casa; exactamente como cuando enarbolamos una pancarta y avanzamos en marcha hacia un destino incierto. Tan solo pretendemos establecer un vínculo entre nosotros y el mundo, el momento de contacto entre el carbón y el muro, la tiza y la pizarra, la huella y la arena, el rotulador y el cartón son nuestros puntos de unión con el universo: la línea que trazamos no es de separación, sino de comunión.

Sinceramente, en el acto heterógrafo no encontramos diferencia entre las pulsiones y los resultados que pueda obtener un artista profesional, con todo su mérito y sin menoscabo alguno, y muchas de las creaciones que a lo largo de la historia se han ido desarrollando desde lugares marginales al arte.

Descripción Vicente.

Reflexión su trabajo a su actividad.

Reflexión general curiosa y profunda.

investigaciones en otros títulos locales y nacionales (aunque, eso sí con menor asiduidad) como el diario Levante, así como la compra e indagación en las prensas de los destinos de viajes, como principalmente Argentina.

Toda esta cantidad de dinero y energía ha ido, todavía va dando y esperemos que no cese en ofrecer sus frutos, en diversas formas, de las que aquí reseñaremos alguna, y nos centraremos en la que da título a este apartado. Un trabajo, por ejemplo, formó parte de las investigaciones realizadas durante el período de docencia, en el transcurso del curso 2003-2004, y aún hoy, con menor intensidad, da como resultado algunos envíos postales que, haciendo honor a su título, resulten del todo inexplicables, al menos algo inextricables o como mínimo confusos.

El objeto de nuestra catalogación de estos recortes es de lo más variado. Por un lado responde a intereses personales, exactamente igual que la clasificación que lleva a cabo cualquiera de las personas que a estos menesteres dedican tiempo y espacio : noticias jocosas, fotografías especialmente llamativas, algún obituario que llama nuestra atención, curiosidades científicas, clarificadores artículos de opinión o viñetas terriblemente certeras; cualquier excusa no es buena a los padecientes del síndrome de Diógenes; quizás como aquel, y tan bien refleja la brillante obra de Jeff Wall, Invisible Man tan sólo aspiremos a encontrar algo de luz en toda esta oscuridad de extravagante información (quien dice luz, dice alguien con quien compartirla).

Pero igualmente existe un trasfondo científico, metódico, auscultatorio, plenamente dirigido al/los objetos de nuestras pesquisas artísticas. Por supuesto, apartamos para nuestro archivo cualquier imagen en que aparezca una pizarra. Pero del mismo modo lo hacemos con una pintada en un muro de, pongamos por caso, Palestina; o con cualquier silueta a contraluz de algún personaje perfectamente reconocible. Los motivos, ya decimos, son variados, e igualmente peregrinos, pues surgen y desaparecen intereses con el transcurso de los mismos en el tiempo.

Antropología.

Método y criterios de selección.

Arch'no pizarra
Pizarra

fotos de manifestaciones
del Herald Tribune →

DIBUJOS de TIRAVANJA (2006-2015)
"Demonstration Drawings"
en Bienal de Venecia 2015

No podemos decir a ciencia cierta a partir de qué imagen, pero sí que alrededor de 2005 que el contenido de las pancartas en las manifestaciones comenzó a resultar interesante para nuestros propósitos, aunque no estuviera aún claro cuales pudieran ser estos. En realidad, no deberíamos considerarnos tan brillantes y originales: los titulares que aparecen en las pancartas de las manifestaciones alrededor del mundo han aumentado como objeto de interés de los fotógrafos, directores de redacción de los periódicos, etc. conforme estos han ido resultándolo para el público que los lee, y ello ha ido in crescendo ayudado por el aumento de la visualización que los dispositivos personales móviles de imagen han proporcionado. Así, en las manifestaciones de todo el mundo, se ha pasado de la pancarta institucional a la vanguardia de la manifestación, a la dispersión en cientos de mensajes portables individualmente que buscan no sólo su transmisión en el aquí y el ahora, sino también su posterior difusión a posteriori a través de los medios de comunicación de masas, pero también, si no más, de las redes sociales.

En 2008, durante un viaje a Argentina caímos en la cuenta de la profusión de estas imágenes en la prensa nacional. Siempre ha sido éste un país en donde los movimientos sociales han sido educados en los modos más efectivos de visualización de sus mensajes; existen auténticas escuadras perfectamente organizadas para la creación de murales, pancartas etc. Por ello, como un envío más de nuestros modos de 'extrañar' a nuestros conciudadanos, optamos por realizar un envío usando precisamente como imagen el recorte de las mismas de entre dos de los periódicos nacionales de mayor difusión (Página12 y Clarín).

Los lemas en pancartas, por resumir, se han ido poco a poco incorporando a nuestro imaginario colectivo en un proceso que se inició, en primera instancia, en los grafitos sobre los muros, como ya se ha visto anteriormente, tuvo su mayor auge desde las revoluciones de 1968 hasta las actuales, y cuya última versión son los twits. Es por ello que nos pareció pertinente canalizar todas estas expresiones espontáneas hacia la proposición de crear una serie de parámetros que

describían
proceso de trabajo

relacionado /
instantáneo!

ayudaran a la escritura de estas cartelas. Actualmente, muchas de ellas se escriben, diseñan e imprimen digitalmente, gracias a las facilidades que proporciona la informática. Por ello nuestra propuesta se ofrece tanto en su opción manual, como en la vertiente informática. Se trata



José Juan Martínez: PANCARTE2011 (Alfabeto). València, 2011.

pues del diseño de una tipografía específica para estos menesteres, basándonos en las características comunes de los tipos usados en dichos asuntos.

Básicamente podemos afirmar que existen múltiples detalles comunes a todos. Por poner uno tan evidente que demuestre este hecho, démoslo por escrito: al igual que los libros, la casi totalidad está escrita en negro sobre blanco (en todos estos años no hemos dado con ningún caso que nos contradiga, pero la posibilidad de excepciones no contraría lo obvio). Igualmente son característicos el uso de rotuladores o pinceles, en detrimento de aerosoles; la mano alzada por encima de la impresión industrial, pese al intento de las diversas organizaciones de proponer e incluso imponer eslóganes y uniformes (en forma de camisetas, banderines, adhesivos, etc.) por encima de la creatividad dispersa y espontánea. Es de destacar en este aspecto el aumento de las impresiones profesionales, gracias a la accesibilidad de los precios de estos servicios. Sin embargo, el carácter de la letra manuscrita supera con creces al de la impresa, como bien señala Simon Garfield, “la

distinción
proceso / fuente
hilo de sustituirlo.

mayoría somos tipógrafos natos. Empezamos a garabatear siendo aún bebés, con la máxima libertad de que disfrutaremos jamás. Luego nos ajustamos a un estilo, no nos salimos con el lápiz por arriba o por debajo de la línea de puntos, somos recompensados por copiar bien.”¹⁶¹

Pero precisamente por ello:

“Gran parte del genio que contiene un garabato está en su imprecisión”

Al fin y al cabo, pues, la caligrafía nos remite a la infancia, cuando rellenábamos los cuadernos Rubio, tratando de imitar al máximo el modelo. Inclusive es tal este extremo que se han puesto actualmente en boga entre los diseñadores gráficos las tipografías de imprenta, pero literalmente ‘dibujadas’ a mano (hand drawn lettering), muchos ejemplos de los cuales están escritos, por ende, con tiza sobre pizarra.

Recientemente, en Barcelona, ha tenido lugar una actividad de contenido social consistente en partir de las tipografías de las personas sin hogar crear fuentes de imprenta para ordenador y ponerlas a la venta para destinar la recaudación íntegra a ayudar a estas mismas personas. La iniciativa partió de la agencia de publicidad The Cyranos McCann a instancias de la fundación Arrels. Tal y como reza en su página web:¹⁶²

Proyecto:

A veces todos necesitamos un poco de ayuda. En la calle encontramos a miles de personas que la necesitan. Personas con identidad propia, con historia, ilusiones, con una vida. Día a día piden ayuda a través de mensajes escritos con su propia letra en un cartón. Con el paso del tiempo estos mensajes se vuelven invisibles. Ellos mismos también. Y pasan a formar parte del mobiliario urbano.

Homelessfonts es una iniciativa de la Fundación Arrels que consiste en crear tipografías a través de la letra manuscrita de las personas que viven en la calle. Esas letras que están en los

¹⁶¹ GARFIELD, Simon: “Hazlo tú mismo”. En: *Es mi tipo. Un libro sobre fuentes tipográficas*.

¹⁶² www.homelessfonts.org

Descripcion
puro / kitsch / he — caligrafie .

mensajes que escriben sobre un cartón. Estas tipografías están disponibles para que personas y las marcas en general las puedan comprar y usarlas en su comunicación. Todos los beneficios obtenidos van destinados a ayudar las 1400 personas que la Fundación Arrels atiende.

Y en estas estábamos que llegó el 15M; y la calle se inundó, o más exacto sería decir desbordó, de mensajes, esta vez sí, públicos; y las manifestaciones, las asambleas y las acampadas se convirtieron en espacios en los que se puede oír la voz del pueblo, y esta adoptó los modos característicos de la palabra escrita. Y es aquí donde encajamos nuestro proyecto: una tipografía fácil de realizar a mano alzada, con unas pocas indicaciones características de cualquier cuaderno de caligrafía, así como la posibilidad de incorporarla a nuestros escritos digitales, gracias a las posibilidades que el software ofrece. Para darle nombre, usamos de una contracción entre los términos 'pancarta' y 'arte', por lo que su bautismo dio en ser: **Pancarte2011**.



José Juan Martínez: **PANCARTE2011** (Pangrama; Manifestación). València, 2011.

Como parte del trabajo, decidimos que, si bien el "medio es el mensaje", también es el "masaje", y acompañados de una pancarta cuyo texto es el pangrama de esta fuente llamada *Pancarte2011*,

Descripción:
prequite
/activa.

acudimos a las diversas manifestaciones que han tenido y tienen lugar acerca de las más variadas reivindicaciones. Del mismo modo en que Edadepiedrix se reivindicaba a sí mismo como líder, así como los más variados turulatos aprovechan estos eventos para exteriorizarse, camuflados en la vorágine de vindicaciones varias, entendimos (y conseguimos) insertar un mensaje de extrañamiento que, como mínimo, nos hizo constatar el interés de la gente en entenderse con los demás.

¿Y por qué no? En el contexto de esta algarabía la multiplicidad de mensajes resulta apabullante. La mayoría, sí, están relacionados plenamente con el contexto reivindicativo de la manifestación. Pero también existe gran cantidad de pancartas que no se acaban de comprender, quizás porque no requieren comprensión, sino tan sólo nuestra atención; existen muchas pancartas que resultan del todo desubicadas, aunque igualmente legítimas, pues al fin y al cabo, el 'qué hay de lo mío' es una inserción en busca de cómplices que lo conviertan en un 'qué hay de lo nuestro'.



José Juan Martínez: *PANCARTE2011*
(Pangrama; Manifestación).
València, 2011.

Describen
requisito / acciones .

Igualmente en la vida cotidiana encontramos de estas expresiones en los **limosneros silenciosos, pero también en los padecientes** del síndrome de Tourette, o en las puertas de los juzgados, deudores u otros centros de reclamo visual como son las camisetas o los adhesivos reivindicativos. Inclusive queremos recordar los trabajos del ya nombrado Isidoro Valcárcel Medina en los años 60 y 70, como el Manifiesto por un arte ambulante o el Hombre anuncio, en los que se interpretaba a sí mismo como objeto y sujeto del anuncio, reclamándose como remitente y destino del envío, a compartir con el resto de transeúntes, invitando a la participación del arte en la vida y de la vida en el arte.

Pancarte2011 es a la vez una invitación a sumarse a las reclamaciones colectivas, aportando los aspectos individuales, una herramienta que se ofrece libremente para facilitar esta participación, y un homenaje, no exento de ironía, a los movimientos sociales revolucionarios que se produjeron en la primavera española de 2011, y cuyo desarrollo está aún escribiéndose, pero queda claro que desde la Revolución Francesa, la voz del pueblo se ha hecho cada vez más oír, y en este caso nos propusimos darle soporte.

Reflexión sobre .

VI. 3. 2.- Malentendido Rousseau. València, 2013.

Todo este hervidero que desde 1789 ha llegado hasta nuestros días debemos considerarlo pues como un único conjunto de 'manifestaciones' sociales y artísticas, tal y como hemos ido viendo. Por ello cuando en 2011, David Alarcón y Paula Miralles acudieron a mí con la proposición de trabajar en una obra de teatro que giraría alrededor de la figura de Jean-Jacques Rousseau no pudimos evitar establecer una relación directa entre él y los acontecimientos del 15M.

El trabajo para esta obra consistió en una invitación a ocuparnos de la escenografía y utillería, pero como ya en otras colaboraciones, la asunción de roles fue -a lo largo de las reuniones, ensayos, pruebas, grabaciones, lecturas, etc.- progresivamente diluyéndose, si no directamente intercambiándose. Quepa en cualquier caso especificar que pese a ello, y precisamente por lo que no queremos evitar referirla, la ficha artística quedaría como sigue:

Malentendido Rousseau. Un espectáculo escénico-sonoro de David Alarcón
 Productora: La Carme Teatre
 Vocalistas/actores: Aurelio Delgado, Julien Rouvière/Vicente Pastor, Paula Miralles.
 Texto: adaptaciones de David Alarcón, Miguel Ángel Baixauli, Aurelio Delgado y Julien Rouvière a partir de los originales de Jean Jaques Rousseau.
 Espacio sonoro: David Alarcón.
 Diseño de Iluminación: Diego Sánchez.
 Vídeo: Miguel Ángel Baixauli.
 Escenografía y utillería: José Juan Martínez.
 Diseño gráfico: Boke Bazán.
 Fotografía y comunicación: Tessa.
 Asistencia técnica: David Alarcón, David Durán, Diego Sánchez.
 Producción: CARME TEATRE.
 Distribución: Raúl Lago.
 IDEA y DIRECCIÓN DAVID ALARCÓN.

Deu propia (14) . Dato y dato .



Malentendido Rousseau. La Carme Teatre, València, 2013.

La obra funciona como un **melólogo**, un "subgénero teatral unipersonal, es decir, protagonizado por una sola persona y que consiste en el desarrollo de un monólogo en el que los pasajes culminantes o emotivos son subrayados por un acompañamiento musical. Esta música sirve también de transición entre un pasaje del monólogo y otro. /Esta fórmula dramática, creada por Jean Jacques Rousseau en su Pigmalión, la recuperamos en este montaje adaptándolo al universo sonoro contemporáneo de la música electroacústica."¹⁶³ En este caso, el melólogo es interpretado por **dos actores y una actriz**, simultáneamente interpretando el papel del protagonista, que no es otro que el genial polímata franco-suizo Jean-Jacques Rousseau, escritor, filósofo, músico, botánico y naturalista, nacido en Ginebra, Suiza, en 1712 y muerto en Emmenonville, Francia, en 1778. Rousseau fue uno de los más importantes pensadores en los que se inspirarían no

Dossier de la obra.

¹⁶³ Del dossier de presentación de la obra.

sólo la Revolución Francesa, sino todas las corrientes revolucionarias y sociales de tendencias republicanas y democráticas, que inspirarían las ideas de la soberanía popular y la legitimidad del Estado, principalmente transcritas en su libro *El contrato social*¹⁶⁴. Sin embargo, su pensamiento está lleno lagunas y, como acertadamente refiere Nel Diago en su crítica, "es probable que Rousseau haya sido malentendido, que sus pensamientos sobre la naturaleza humana no alcanzaran a iluminar suficientemente al hombre moderno. Pero también podría ocurrir, y algunos se inclinan por esta posición, que el propio Rousseau se contradijera en ocasiones."¹⁶⁵ Para muestra de ello, podemos citar el denigrante papel que asigna a la mujer, tal y como expondría Cristina Lukas en su performance de 2007: *Rousseau y Sophie*.¹⁶⁶

En las sucesivas sesiones de trabajo, se tomaron en consideración todas estas contradicciones y malentendidos, a partir de la lectura de sus textos, los literarios y los filosóficos, pero principalmente su compleja autobiografía¹⁶⁷ y sus divagaciones andantes¹⁶⁸. Asimismo, pusimos sobre la mesa aquellas ideas que habían perdurado hasta hoy en forma de citas sobre pancartas, y llevamos a cabo una actualización de sus postulados y su influencia en las actuales convulsiones sociales.

Resumen de la obra a libro discurtivo.

¹⁶⁴ ROUSSEAU, Juan Jacobo: *Contrato Social*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

¹⁶⁵ Nel Diago: *Contrato social. Malentendido Rousseau, de David Alarcón*. Carme Teatre. Cartelera Turia nº2613. 28 febrero-6 marzo 2014; pág. 68.

¹⁶⁶ PALLIER, María: "Cristina Lucas" (29'). Metrópolis nº1047. Emisión 9 de marzo de 2014. La 2, Rtve. Min. 18.

¹⁶⁷ ROUSSEAU, Juan Jacobo: *Las confesiones*.

¹⁶⁸ ROUSSEAU, Juan Jacobo: *Las ensoñaciones de un paseante solitario*.

De modo general, el escenario consistió en un bosque sobre el que paseaba el protagonista, interpretado simultáneamente por los dos actores y la actriz, y se iba haciendo un repaso tanto a algunos pasajes significativos de su vida como a frases y hechos cumbre de su pensamiento. El bosque, alusión a las *Meditaciones...*, a su idea del buen salvaje y el medio natural en el hombre, quedaría representado al final de la obra con un suelo de hojas secas (recortadas de libros del propio Rousseau) bajo un cielo estrellado (una proyección cenital de vídeo de un caminar por el suelo real de un bosque). También partimos

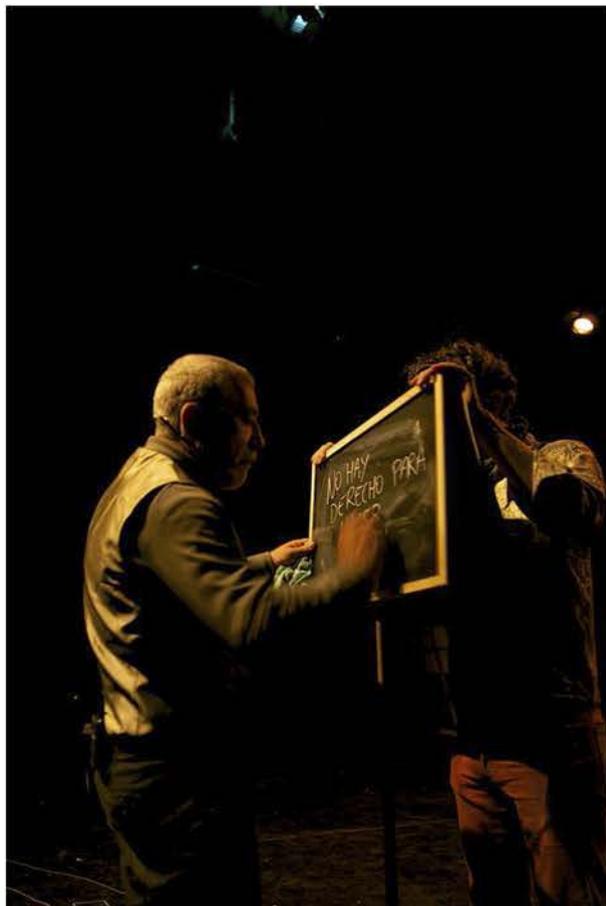


Malentendido Rousseau. La Carme Teatre, València, 2013.

de la idea del campo como entorno natural que hacía alusión a las acampadas del 15M, y a cómo este medio precario, eventual de convivencia propone un intento de volver al principio de las cosas, transponiendo su época a la nuestra¹⁶⁹.

Descripción de la obra e libro discursivo.

¹⁶⁹ "Alarcón se vale de su discurso filosófico para traerlo a nuestra realidad política y social, valiéndose de ello a modo de instrumento para el conocimiento de nuestro presente". Nel Diago: op. cit.



Malentendido Rousseau. La Carme Teatre, València, 2013.

Pancartas, pizarras y atriles formaban parte de la utillería, y sobre ellas se proyectarían y escribirían algunas de sus frases más célebres, tales como: "LA VOLUNTAD GENERAL DEFINE LA LIBERTAD CIVIL", "RENUNCIAR A LA LIBERTAD ES RENUNCIAR A LA CALIDAD DE HOMBRE", "SEAMOS POBRES Y FELICES", "Los hombres no están hechos para vivir en hormigueros", etc. En ocasiones se trataba de papeles previamente escritos que se iban pasando como hojas de un libro; también se escribía en otras sobre la propia pizarra/pancarta o sobre la mesa; también había una placa de metacrilato manchado de blanco sobre la que en un momento dado se proyectaban citas manuscritas, y más tarde se escribía con el dedo, como si sobre el vaho de un cristal se tratara, la frase: "EL ALIENTO DEL HOMBRE ES MORTAL PARA EL

EL ALIENTO DEL HOMBRE ES MORTAL PARA EL

HOMBRE".

No es la primera vez que se usa de las pancartas como parte de una escenografía y utilería en una obra de teatro. Podemos por ejemplo destacar los casos de La Ribot (*Laughing Hole*, 2006, estrenada en Art Unlimited, Art Basel 37, Suiza¹⁷⁰) y Robert Wilson (*Lecture on nothing*, de John Cage, estrenada e interpretada por él mismo en la Trienal del Ruhr en 2012)¹⁷¹, Trabajos a medio camino entre la escenografía y la instalación, de alto contenido político y no exentas de polémica en su momento.

También se incluyeron en la utilería muchos instrumentos musicales excéntricos, en alusión a su supuesto talento musical (como musicólogo, durante un tiempo fue transcriptor de música al papel, lo que le hizo suponer que podría escribir su propia música, resultando el estreno de esta heterografía sonora un absoluto bochorno, con su consecuente abucheo; esta escena, por ejemplo, se narra en la obra). Igualmente importante es la presencia en escena del espacio sonoro, con grabaciones en algunos momentos de consignas coreadas las manifestaciones valencianas.

El elemento principal de la escenografía/utilería consistía en una mesa rodante y mutante que se usaría de diversas maneras y en distintos lugares y momentos de la obra. Principalmente la diseñamos en alusión a varios elementos: en primer lugar, se trataría de una mesa de ping-pong, o tenis de mesa, y esto fue motivado tanto por la idea juego, de ir de una idea a otra, de contradicciones y disquisiciones internas del protagonista como por el hecho de que la revolución francesa, como es bien sabido, se inició cuando los congresistas rebeldes se reunieron en la sala del juego de la pelota, el *jeux de pomme*, un frontón, un jai-alai del edificio mismo en el que se reunía la cámara alta francesa. Esta idea del frontón y del juego nos posibilitaba

¹⁷⁰ Se puede ver una grabación asimismo realizada en el Centre Georges Pompidou, en abril de 2009: <https://vimeo.com/76039001>. La ficha de la obra se puede consultar en: <http://www.laribot.com/work/10>

¹⁷¹ <http://www.robertwilson.com/lecture-on-nothing/>

estas siempre las pancartas en teatro. Descripción de la obra.

referirnos al movimiento, a aquello que está teniendo lugar. Una cosa llevó a la otra, **y el color verde del frontón nos visualizó la pizarra**, allí donde se dibuja aquello que se quiere entender, explicar, y en donde también se comienza a diseñar el futuro de lo que queremos ser y hacer. Como en aquellas serigrafías del Equipo Crónica sobre los salones de billar Colón de Valencia, el movimiento de las bolas ejercía de discusión entre lo nuevo y lo viejo, lo que es permanente y lo que está en proceso de cambio. Por último le dimos la forma de una casa, pues se podía plegar hasta quedar con la forma de una casa con el tejado a dos aguas, tal y como una barraca valenciana, pero igualmente como una tienda de campaña tipo canadiense, que remitía a las que en las calles de todo el mundo se usan no solo para acampar en una excursión al monte, sino también para poner en cuestión los inamovibles y pétreos edificios del estado, siendo plantadas a sus puertas, del 0,7% a SINTEL o la plaza Tahrir en El Cairo. Y en dentro de este cumulo de inspiraciones, decidimos usar de esta mesa como un elemento de usos múltiples, en el que cabía la propaganda, el elemento de periódico mural, en el que colocar panfletos, escribir consignas, y también clamar coros, y para ello le incorporamos altavoces, que en un momento dado se paseaban clamando por el escenario. Finalmente también, para la escena antes nombrada del estreno musical, la mesa/pizarra se convertía en piano, simplemente levantando una parte y dibujando con tiza las correspondientes teclas en la otra.

David Alarcón es un artista sonoro valenciano con quien ya trabajamos en otras ocasiones desde los años 90, formando parte del grupo MAE-INDEMÚ y que ahora centra sus energías en las artes escénicas, produciendo trabajos, principalmente para La Carme Teatre, en colaboración con la actriz Paula Miralles, de entre los que caben destacar *Yo vivo*, de Max Aub (València, La Carme Teatre, mayo de 2012) y el propio *Malentendido Rousseau*.

Descripción de la obra.

forma el grupo de trabajo.

VI. 3. 3.- InterACCIONES (pre)ELECTORALES. València, 2011.

El año 2011, el mismo en que se produjo la Spanish Revolution, fueron convocadas en España las undécimas elecciones generales a las Cortes para el 20 de noviembre. Por contextualizar, baste recordar que en aquel año habían sido convocadas, para el 22 de mayo, elecciones autonómicas en 13 de las 17 comunidades autónomas españolas. Fue justamente la llamada a las urnas de estas elecciones la que desencadenó junto a otros "factores de inspiración exógenos, como la publicación del libro ¡Indignaos!, de Stéphane Hessel, y el ejemplo de las revoluciones y protestas del mundo árabe de 2011, portuguesa de 2011, griega de 2008 e islandesa de 2008-2009."



Interacciones Pre-electorales. València, 2011.

En noviembre de 2011 tuvo lugar un seminario en la facultad de Bellas Artes de Valencia, coordinado por José Miralles, profesor del departamento de pintura de la misma, e impartido por Domingo Mestre, de United Artists from the Museum, bajo el título de **InteACCIONES (pre)ELECTORALES**. Este seminario formaba parte de un proyecto más amplio de Domingo Mestre, todavía vigente, acerca de, según reza en la propia página web del mismo, "las relaciones del arte

Otra propositiva (15). Futuro, inspiración, baste Kto.

con la participación política, no sólo electoral”, y llamado de modo genérico **Interacciones Electorales** (<http://www.interaccioneselectorales.org>). Asimismo ya había sido precedido de otro taller previo **“Interacciones (post) Electorales”** en febrero de 2010 y de diversos talleres y exposiciones desde 2007, semilla y fruto de las investigaciones acerca de las “relaciones entre el arte de acción y los mecanismos electorales”.

En el transcurso del mismo, en el que participaron tanto alumnos



Interacciones Pre-electorales. València, 2011.

de la facultad (Daniel Tomás Marquina, Verónica Francés, Lucía Juan...) como personas externas (Mariví Martín) y profesores invitados (David Estal, Lluís Benlloch, Miguel Ángel Baixauli...) se analizaron las formas de participación de la ciudadanía en la toma de decisiones de interés común, tanto a nivel urbanístico, como social o cultural. Las implicaciones del arte y los artistas en todo proceso participativo político y social vigente, así como en los procedimientos democráticos, previos y posteriores a las elecciones, o lo que es lo mismo en el desarrollo mismo del transcurso cotidiano y de las transformaciones no solo utópicas sino también posibles, se encontraban en aquel momento

descripción, contexto.

hirvientes en un caldo de cultivo inmejorable.

Existía la oferta de participar en una exposición colectiva con los resultados y procesos desarrollados en el taller, en la sala Laminúscula de València, para la jornada de reflexión previa a las elecciones, el 19 de noviembre, como así se hizo bajo la convocatoria de una "Fiesta de reflexión y degustación democrática de chorizo ibérico y otras especialidades de charcutería política". Hasta ese día, las propuestas y actividades varias fueron surgiendo y realizándose algunas de ellas, tales como intervenciones sobre carteles de publicidad electoral, incorrecciones y tergiversaciones de mensajes e imágenes políticas, análisis de estrategias posibles, etc.

Claramente influenciados por el movimiento de indignados y la plataforma DRY (Democracia Real Ya) los principales debates y aportaciones giraron en torno a la idea de cómo diseñar estrategias que posibilitaran la participación permanente de la ciudadanía en los procesos democráticos y la toma de decisiones políticas, cuestionando un sistema basado en el sufragio universal delegado de responsabilidades recíprocas entre política y sociedad. Así las cosas, propusimos una acción en la que caminar por el centro de la ciudad de València suscribiendo un mensaje móvil sobre los edificios impertérritos que conforman el **stablishment** económico y político del municipio; suscribiendo, decimos, tanto en el sentido literal de compartir y ratificar el texto como en el más simbólico de escribir al pie, pues de ahí proviene el sentido de la palabra: de escribir al pie, es decir, de firmar, de confirmarnos en lo dicho. Caminando, a pie de calle, recorriendo la Línea de Tierra que une la base de las construcciones más emblemáticas de la clase dirigente (ayuntamiento, bancos...) con la acera de sus vías públicas, suscribiendo pues el mensaje.

El domingo anterior al de las elecciones generales, nos reunimos por la mañana parte de quienes estábamos participando en el seminario y algún voluntario más para colaborar tanto en el paseo como en su documentación fotográfica y audiovisual. Ataviados con ropa oscura, prendimos sobre nuestros pechos una letra cada uno y una de nosotras

Carteles, degustación proceso.

formando la palabra DEMOCRACIA? acabada en un interrogante. De esta guisa fuimos caminando y subrayando con nuestro texto por el centro de la ciudad. Comenzamos por el punto de reunión, en la Estación del Norte, para seguir a la tienda de la **fnac**, donde recabamos un último voluntario; seguimos por el edificio de Hacienda, de ahí al ayuntamiento y los principales edificios de la plaza, sin olvidar por supuesto la explanada central, en donde hasta hacía pocos meses habían tenido lugar los movimientos y acampadas de indignación popular; y de ahí a la conocida comúnmente entre los valencianos como 'calle de los bancos' (calles de las Barcas y Joaquín Sorolla), verdadera 'milla de oro' en donde habitan, flanqueando al mismísimo Banco de España, las sedes de las principales entidades bancarias que operaban en aquel momento en nuestro país: La Caixa, Santander, BBVA, Banco de Valencia, Bankinter, etc.

Nuestra pequeña y testimonial 'manifestación heterógrafa', se disolvió al finalizar el recorrido, dejando efímero, aunque documentado, testimonio, haciendo partícipes al resto de viandantes, resultando cómplices con ellos, e incluso siendo jaleados en algunas de nuestras poses. Y ello por imprimir con nuestras letras en movimiento, no la respuesta, sino la pregunta a las preguntas que en aquellos y estos días y lugares nos hacemos.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Protestas en Espa%C3%B1a de 2011-2015](https://es.wikipedia.org/wiki/Protestas_en_Espa%C3%B1a_de_2011-2015)

Las protestas de 2011-2015 en España, denominadas inicialmente Movimiento 15-M e Indignados, así como **Spanish revolution** en las redes sociales, son una serie de movilizaciones ciudadanas pacíficas, espontáneas en origen y surgidas en gran parte en las redes sociales, que obtuvieron inicialmente el apoyo de más de 200 pequeñas asociaciones. Las protestas comenzaron el 15 de mayo de 2011 con la convocatoria por la plataforma Democracia Real Ya y otros colectivos de manifestaciones en 58 ciudades españolas, las cuales dieron altavoz a un amplio y heterogéneo abanico de reivindicaciones políticas, económicas y sociales, reflejo del deseo de sus participantes de cambios

Descripción proceso, contexto, propósito / acción. Contextos

profundos en el modelo democrático y económico vigente.

VI. 3. 4.- RONDA¹⁷²

El hombre anuncio es la última encarnación del flâneur.

Walter Benjamin

La profesión de hombre sandwich no es muy lucrativa, pero es filosófica; es de una filosofía escéptica y peripatética, que se aviene muy bien con todos mis principios. Antes de endosar la chistera del business-man e irme a trotar por las calles de la City, yo prefiero ponerme un cartel en el pecho y otro en la espalda y pasar lentamente por Picadilly y Regent Street.

Julio Camba

Casi un lustro ha pasado: cuatro años después de los referidos acontecimientos del 15M, período democrático establecido entre convocatoria y convocatoria a las urnas, de nuevo en el año 2015 se repiten elecciones autonómicas y municipales, además de precedidas por la autonómica de Andalucía, la aproximación de la autonómica de Cataluña, que se tratan de plebiscito secesionista, y la culminación con las Generales a nivel nacional. Ya con los resultados de las autonómicas y municipales en la mano sabemos que ha habido un tremendo vuelco electoral, ya anticipado por las elecciones al parlamento europeo de 2014; pero no solo por el cambio de partido en los gobiernos, sino por la irrupción de nuevas formaciones políticas, las más importantes e influyentes de las cuales se han agrupado alrededor de listas que han asumido como suyas las reivindicaciones de la *Spanish Revolution* y han propuesto, aunque esto está por ver, cambios en los modos tradicionales de hacer política, y principalmente de la separación entre política y sociedad.

Próxima pues la celebración del cuarto aniversario del 15M, con la

¹⁷² Resultado del proyecto I+D Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea (Proyecto ref. HAR2014-58869-P) concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Que prefiero 15.
Contexto/lustro.

consabida cercanía de las elecciones autonómicas y municipales nueve días después, el día 24 de mayo, y el intenso año electoral que se iba a desarrollar, nos vimos en la inevitable necesidad de celebrar algún evento, que en nuestro caso consistiría en rondar.¹⁷³

A lo largo de estos años hemos seguido investigando e implementando nuestro trabajo en torno a los planteamientos que ya expusimos en el Trabajo de Investigación previo a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en 2013. Varios de ellos ya han sido expuestos aquí y otros más que, por las causas que fueran no nos resultaron pertinentes. Inspirados por las acampadas del 15M en las principales capitales españolas, nos hemos inmiscuido en estos procesos participativos y movimientos críticos, tanto activa como documentalmente. Si algo caracterizó estos y otros sucesos es exactamente la idea de movimiento, de cambio, como contraposición a la de permanencia que representan las instituciones. En el espacio público, los elementos arquitectónicos son dispuestos desde el poder para modificar los comportamientos de los ciudadanos, prevaleciendo unos intereses sobre otros, y en este sentido, el viandante ha sido una y otra vez, in crescendo, desplazado, penalizado frente al tráfico rodado. En esta 'prepotenciación' del automóvil, la motocicleta e incluso la bicicleta sobre el peatón, el mero hecho de caminar se ha convertido en un modo de rebelión. El flagrante caso de una simple manifestación lo prueba. **El éxito de las acampadas del 15M no consistió en su permanencia, sino en su dinamismo.** Por supuesto había toda una gran cantidad de personas que pernoctaban allí, pero la inmensa mayoría de participantes, lo que hacíamos era confluir. Riadas de gente acudía a la hora de las asambleas; también era constante la asistencia a las múltiples concentraciones y actividades. Había incluso rondas organizadas, periódicamente, como la que reclamó durante todo un año por la *Verdad, Justicia y Reparación para las víctimas de la*

¹⁷³ De todas las votaciones posibles, solo quedarían pendientes para este año las autonómicas de Galicia y Euskadi.

Contextos / ritos .
 Descripción / contextos /
 permanencia / movimientos .

represión franquista en Madrid, que todos los jueves convocaba *Memoria Viva* la asociación por la recuperación de la memoria histórica.¹⁷⁴ Y por supuesto las continuas manifestaciones que antes, durante y después se sucedieron y sucederán.

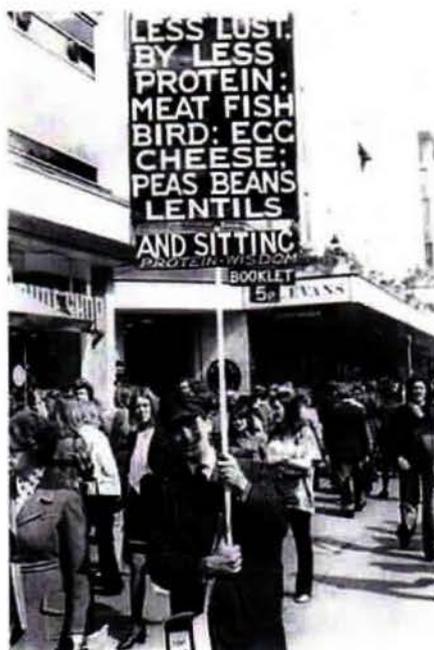
Desde el comienzo de las acampadas, pese a que en primera instancia hubo una cierta displicencia por parte de las autoridades locales hacia lo que únicamente consideraban como chusma, progresivamente comenzó a tomar para estas un cariz preocupante. Por ello se fue fraguando cada vez más la idea del imperioso desalojo de las plazas así como de modificar y/o establecer normativas y legislar para impedir el normal desarrollo de las libertades civiles más fundamentales, como son el derecho de reunión, la libertad de expresión, comunicación y publicidad etc. Poco a poco, también desde dentro, fue tomando fuerza la idea de la disolución tras las elecciones autonómicas, los guiños desde los partidos políticos tradicionales, la negativa del núcleo de DRY a conformarse como alternativa oficial o integrarse en las lista electorales ya existentes, la llegada del caluroso verano, el comprensible hastío ante la falta de resultados inmediatos, etc. Finalmente, en algo más de un mes, una a una fueron abandonadas las ágoras y quizás gracias a ello, con mayor o menor fortuna y acierto, fue que aquel movimiento comenzó a andar.

* * * *

Descripción contextos .

¹⁷⁴ <https://lamemoriaviva.wordpress.com/2011/05/27/plaza-del-sol-a-las-20h-el-26-05-2011-%C2%A1-un-año-de-rondas-todos-los-jueves/>

Precedida en la década de 1820 por la fijación de un impuesto, en 1839 se estableció en Londres la prohibición de fijar carteles en las paredes de propiedad privada. Ambos momentos marcan, respectivamente, el nacimiento y el impulso de la figura del hombre anuncio, también conocido, por su denominación en inglés, como



Stanley Green. Londres, circa 1970.

'sandwich man' o 'sandwich board'. Esta nueva modalidad de publicidad ambulante, unida al reparto de octavillas -aquí el pasquín se despegaba del pedestal para pasar a viajar de mano en mano- y el enarbolado de pancartas -de modo genérico la expresión sandwich man se aplica a todas estas actuaciones- propiciarían más adelante su uso reivindicativo, como ya hemos visto, principalmente propagado por el movimiento sufragista y más adelante extendido ya a toda protesta paseada que se precie. Actualmente, las redes sociales y la misma prensa impresa o virtual se ocupan de hacer selecciones de las más

PROTESTA PASEADA

pancartas: Uds queridos. Spm.

ingeniosas, pues resultan ser vehículo de expresión tanto de contenidos críticos como de mensajes privados, e incluso soporte para las creaciones más dispares.¹⁷⁵

Quizás el caso más conocido sea el de Stanley Green, también conocido como *Protein Man*, que entre 1968 y 1993 llevó a cabo una campaña personal a favor de la reducción de proteínas en la alimentación para fomentar la abstinencia sexual, y que recorrió personalmente y en solitario la céntrica Oxford Street portando pancartas ["LESS PASSION FROM LESS PROTEIN: LESS FISH MEAT BIRD CHEESE EGG: PEAS BEANS, NUTS and SITTING": Menos pasión desde menos proteínas: menos carne, pescado, aves, queso, huevos: guisantes, judías, nueces y sedentarismo] y repartiendo panfletos, al punto de convertirse en un personaje tan característico de la City, que el propio museo de la ciudad le tiene dedicada un selección de carteles y ediciones de su folleto [de los que llegó a vender más de 80.000 al

¹⁷⁵ La propia página de DRY tiene una sección (promoción/lemas) en la que se pueden proponer y compartir lemas para portar en las manifestaciones:

<http://www.democraciarealya.es/promocion/lemas/>

Bienvenidos sean unos pocos ejemplos más repletos de ingenio:

Pancartas en manifestaciones: 49 muestras de humor e ironía en protestas en España:

http://www.huffingtonpost.es/2013/02/23/pancartas-en-manifestaciones_n_2740908.html

Los mejores carteles que apoyan al matrimonio igualitario:

<http://www.theclinic.cl/2013/03/31/los-mejores-carteles-que-apoyan-al-matrimonio-igualitario/>

Josh Fjelstad: The 50 Best Signs From #OccupyWallStreet. Oct. 7, 2011

<http://www.buzzfeed.com/fjelstad/the-best-signs-from-occupy-wall-street#.rnJOGzBdM>

Best Occupy Wall Street Protest Signs. Funny and Clever Protest Signs From Occupy Wall Street.

<http://politicalhumor.about.com/library/bl-occupy-wall-street-signs.htm>

Jim Edwards: The 13 Best Protest Signs Seen at Occupy Wall Street. MoneyWatch October 5, 2011, 8:00 AM

<http://www.cbsnews.com/news/the-13-best-protest-signs-seen-at-occupy-wall-street/>

EDT : Occupy Wall Street Signs In Zuccotti Park. Posted: 10/13/2011 5:46 pm EDT

Updated: 12/13/2011 5:12 am EST

http://www.huffingtonpost.com/2011/10/13/occupy-wall-street-signs-_n_1009798.html

Pancartas: ves veckins i sign.

precio de entre 5 y 15 peniques bajo el título de "EIGHT PASSION PROTEIN WITH CARE": Ocho cuidados de la pasión proteica] y fue incluido en el Oxford Dictionary of National Biography, además de ser objeto de múltiples entrevistas y reportajes.

Hemos visto pues algunos usos creativos del pancartismo, incluso casos propuestos por nosotros mismos. Se trate o no de un uso artístico, productivo, terapéutico, beligerante, etc. no deja de ser, admitámoslo, una chaladura. Pero convengamos igualmente que si sumáramos todas las personas que en algún momento se han sumado a una marcha (o la han iniciado a título individual), hayan portado o no una pancarta, tendríamos no ya una chusma, sino una auténtica infantería de viandantes heterógrafos [de *infante*, soldado de a pie; dicc. de la RAE] y esto es ya algo como para tomárselo en serio. Ponerlo en valor es de lo que tratamos aquí.



Ronda15. Ronda Norte, València, 15 de mayo de 2015.

Introducimos, por derecho propio, en las mareas humanas de las manifestaciones, pero también crear nuestros propios eventos, situaciones y dispositivos. Por un lado a nivel individual, pero también convocando a un colectivo. Diseñar una pancarta puede responder a

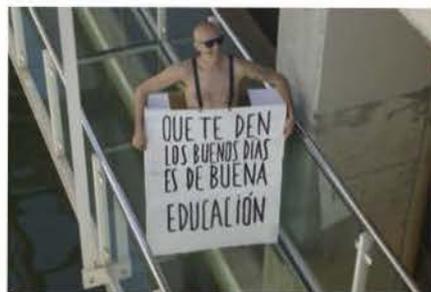
Abre papia-NT.

múltiples motivos personales, de la enajenación a la necesidad, del divertimento a la combatividad, del interés personal a la lucha colectiva; la gramática de sus formatos y su performatividad variables. Nosotros finalmente, para celebrar el 4º aniversario del movimiento del 15 de mayo de 2011 propusimos un modesto acontecimiento.

¿Qué cosa? En primer lugar, queremos reivindicar nuestro derecho a la libertad en sí misma del hecho en sí. Es decir, que no resulta necesaria mayor excusa para hacerlo, ni ninguna otra razón que la de porque es posible, lo cual, en los tiempos políticos que corren, y con la ilegalidad que se trata de hacer vigente, no resulta en absoluto baladí. Así pues, nos propusimos salir a manifestarnos portando una pancarta que en sí misma sería nuestra bandera. Su mensaje (ya se vería): cualquiera.

¿Quién? En principio, nosotros mismos; a partir de aquí: quien quisiera.

¿Cuándo? El 15 de mayo de este mismo año, y a partir de entonces, los que vinieran.



Ronda15. Ronda Norte, València, 15 de mayo de 2015.

¿Dónde? Cada uno en el lugar [de] que dispusiera.

En nuestro caso particular, no quisimos con-centrarnos, y por ello nos dirigimos a la periferia. Desde el principio de esta investigación hemos visto cómo desde el ejercicio del poder, este trata de establecerse en el centro, dirigiendo una visión panóptica y radial desde

Descripción de la presunta/lacioni.

la que se ilumina el mundo a la vez que se absorbe, como si de una estrella viva (sol) y muerta (agujero negro) se tratara. La ciudad de València, en concreto, urbanísticamente hablando es una ciudad ciertamente radial,¹⁷⁶ y aunque el auténtico kilómetro cero, desde el que, por ejemplo, parte la numeración de las calles, se encuentra situado exactamente en la torre del Micalet, el verdadero centro neurálgico está en la plaza del Ayuntamiento, en donde se celebran los principales actos sociales, festivos y políticos, y en donde precisamente tuvo la acampada que bautizaría esa misma plaza como del "Quinze de Maig". A partir de ahí, la ciudad se expande en sucesivos anillos concéntricos, que finalizan en las Rondas Sur, Oeste y Norte. [la circunvalación interior que corresponde al trazado de la antigua murall, las Grandes Vías, Tránsitos y Rondas Norte, Sur y Oeste, solo distorsionados por los trazados del río Túria (antiguo y nuevo cauce o Plan Sur), el mar y las avenidas del Puerto y sus paralelas. Estas rondas están a su vez sormada^s por grandes avenidas que funcionan como moderna muralla que separa el casco urbano de su huerta y encadenan asimismo nuevas rotondas alrededor de las cuales gira el tráfico urbano como si de un eterno bucle se tratara.

Iniciadas al comienzo del boom inmobiliario y casi finalizadas con el estallido de esta misma burbuja, estas rondas y rotondas se quedaron a medio camino de su finalización, por lo que tanto las construcciones como los servicios adyacentes previstos han quedado pendientes de ejecución. Ello supone un espacio crítico perfecto en el que ahora se establece un debate entre si recuperarlo para la huerta y/o el ocio, como espacio público en definitiva, o mantenerlo varado en en su incumplimiento privativo. Justo en la rotonda adyacente al Campus de Tarongers, de la Universitat Politècnica de València y la Universitat de València, en la intersección con la Avenida de Cataluña se encuentra, además, el que probablemente sea el ejemplo más ridículo de los

¹⁷⁶ Del mismo modo, en Madrid, súmmum del estado centralizado, coinciden el centro geográfico y político en la Puerta del Sol.

bancarios / BUCROSOCIALES



circunvalación
 descripción de la pregueta/ciudad.

despropósitos de la arquitectura e ingeniería civil que se han producido nunca; un ejemplo de lo que un lápiz en manos indebidas puede acabar produciendo: la torre Miramar, un construcción desde la que, como en Versalles el Rey Sol, todo lo que quedara a la vista quedara por debajo. Fueron estas las principales razones que nos llevaron a elegir la Ronda Norte de la ciudad de València como lugar de nuestra ronda.

Igualmente cabe añadir que aunque inicialmente nuestra propuesta era a título individual, cuando la abrimos a más personas, dejamos abierta también la elección del lugar, que cada uno o una



Ronda15. Ronda Norte, València, 15 de mayo de 2015.

decidiera, así como que el trazado y demás características fueran ejecutados con total libertad. Diseñamos pues un dibujo en forma de loop, recorriendo la Ronda Norte desde el punto de encuentro al pie del susodicho Balcón del Mediterráneo, y de ahí hacia el este, cruzando de acera al llegar a cada rotonda, volviendo hacia el oeste al llegar al mar (Malvarrosa, Av. Dr. Lluçh), y volviendo de nuevo al punto de partida al finalizar la sucesión de rotondas en el barrio de Benicalap (Av. Juan XXIII). Dibujado sobre el plano, el recorrido queda como una cuerda en oscilación, moviéndose a la comba, en forma de muelle o bucle. Otras posibilidades que barajamos fueron la de elegir una única rotonda y rondarla un número por determinar de veces, reproduciendo el rondar de los musulmanes alrededor de la Kaaba, o de las madres de la Plaza

Definición de la propuesta / acción.

de Mayo alrededor del obelisco. También la de elegir un umbral, campo (solar, de deporte, etc.), plaza o espacio en el que dar vueltas, tal y como en los países de tradición anglosajona se permiten los piquetes mientras estén en circulación. En cualquier caso, queda claro que es el movimiento el que imprime carácter y definición al rondar.

La fecha vino dada por el mismo aniversario. Nuestra intención es en realidad la de ejecutar esta ronda el 15 de mayo de todos los años venideros, convirtiendo la fecha en una celebración de la participación, del ejercicio de las libertades y derechos fundamentales. Cada año podrán ser renovadas las condiciones, características, horario, recorridos, etc. Se podrá o no abrir y/o condicionar la convocatoria, pero queda claro que como mínimo nos pronunciaremos en una marcha pancartista.

Tal convocatoria es absolutamente abierta, y lógicamente su publicidad y respuesta dependen tanto de su difusión como de su inclusión en un contexto. Para el caso que nos ocupa, optamos por reunir un pequeño grupo de personas en una invitación privada que más tarde se abrió a las redes sociales por si se diera el caso de alguien interesado. Aunque así fuera en un principio, finalmente rondamos media docena de personas en la ronda norte de València (Rocío Garriga, Álvaro Terrones, Marina Eva Scarpati, Miguel Ángel Baixauli, Paco Benavent, Raúl León y José Juan Martínez) y Elia Torrecilla en Roma, rondando a nuestro venerado Pasquino. La forma y lema de cada una de las pancartas portadas era libre: no existió ningún tipo de restricción ni de aunamiento que no fuera el de marchar juntos.

Nosotros elegimos la forma de una pancarta en forma de cruz, que ciertamente llevaba escrito el lema "SEÑOR: QUÉ CRUZ". Nos pareció que era perfecto el uso de una expresión popular para este efecto, que hace alusión al pesar de aguantar la vida misma, sin especificar nada ni nadie en concreto, pero sí acentuando el hartazgo de nuestras circunstancias. La cruz hace honor a todas las procesiones, que se refieren a su vez, en nuestra mitología cristiana occidental, a la subida al monte Calvario [calvario, a su vez sinónimo de vía crucis, ha quedado así

Descripción de la convocatoria

también asimilado a padecimiento, y según el diccionario de la RAE, coloquialmente: Serie o sucesión de adversidades y pesadumbres] por parte de Jesucristo de la misma cruz en que lo iban a crucificar. Igualmente es conocido que las cruces se colocaban en las intersecciones de los caminos, tanto para espantar a los demonios como para delimitar territorios, y que justamente los términos del municipio de València, al igual que otras muchas localidades, se encuentran señalizados con una cruz a modo de humilladero a la entrada de cada una de sus principales carreteras,¹⁷⁷ y justo estos límites son los que se encuentran actualmente trazados por las sucesivas rondas de la localidad.

Marchar, rondar son modos en los que se expone la presencia de los viandantes, en los que se visibiliza y evidencia la determinación de sus mensajes. Proponemos desde aquí la pancarta, tras este breve recorrido, como lugar no solo para la comunicación, sino también para la creación; y emplazamos asimismo a futuras y felices actividades **pancartistas**.

¹⁷⁷ "Las cruces de término en su significación original y situadas en los caminos marcaban los límites geográficos de la ciudad; en la Corona de Aragón se suelen denominar "peirones" y en otros lugares humilladeros". <http://www.idiezarnal.com/valenciacruzsdetermino.html>].

Ver también: SOLER CARNICER, Soler: *Las cruces de término de la ciudad de Valencia*. València: Puesta al día, 2015.

VII.- CONCLUSIONES

La heterografía está por todas partes, y este es precisamente su gran valor. El hecho de que cualquiera pueda participar de ella ha sido justamente lo que ha propiciado su proliferación. Podemos considerar, en primer lugar, que las más antiguas manifestaciones humanas son heterógrafas por definición, pues no responden a ninguna jerarquía, normativa o voluntad de autoría, sino que son manifestaciones espontáneas que han sido producidas y se vienen produciendo a lo largo de todas las épocas y todos los lugares.

En mayor o menor medida, la heterografía siempre ha existido, pero tanto su carácter perecedero como la falta, por otro lado comprensible, de interés por preservarla la habían mantenido parcialmente oculta a lo largo de la historia. Ejemplos anecdóticos como **los ostraca, los grafitos o los escritos al margen** nos demuestran que su presencia ha sido permanente, pero velada por el peso de las grandes obras, de los grandes artistas, de la historia oficial. Sin embargo, progresivamente se ha ido produciendo una puesta en valor que actualmente, como ya ocurriera con el nacimiento de la imprenta, **amenaza con enterrarse a sí misma**. No debemos por ello despreciarla, sino más bien al contrario encontrar nuevos caminos de significación que mediante la creatividad la doten de nueva vida.

Existe toda una progresión que va desde el primer arañazo sobre la arcilla, dibujo con el tizón sobre la pared de la cueva o con sangre sobre la propia piel, que nos invitan a ascender desde una mera representación del mundo o expresión del lenguaje hasta una verdadera transformación del mismo, lo que supone que la escritura, el trazado, el dibujo significan un primer paso, antes de la primera piedra, sobre el que empezamos a construir, en nuestro presente, lo que será nuestro porvenir.

Los modos ortográficos de organización social y de uso del lenguaje, no han podido impedir en modo alguno la existencia de usos

La importancia para la interpretación del

alternativos y modos de producción de nuevos y distintos medios de expresión, así como de voluntad de presencia y reivindicación de lo diverso y heterogéneo, en oposición al intento de vertebración de la unidad y del discurso único.

Se trata esencialmente de ejercicios de libertad pues se generan principalmente como respuesta a un deseo. Hemos visto incluso casos en los que este deseo resulta una auténtica e irrefrenable necesidad, pero ni siquiera llegamos a esgrimir estos extremos como paradigma: nos basta para ello con referirnos al mito del alfarero Butades de Sicilia, al corazón de tiza en la pared, a las iniciales en el tronco de un árbol, y de igual modo a la mano en la caverna, la pancarta que grita o la figura que une y da significado a los puntos de las estrellas en el cielo.

La heterografía es pues imperiosa, y así se abre camino. Encontramos entonces que uno de los posibles papeles del arte en la actualidad es poner los medios, las superficies, los lugares para que la heterografía tenga lugar, propiciar su aparición, canalizarla, si cabe, facilitar tanto como generarla, amén de compilarla, ejercicio ya ejercido asimismo por filólogos e historiadores.

A lo largo de esta investigación, hemos visto las que quizás sean las tipologías más claras de la heterografía, hemos tratado establecer una gramática. En cada epígrafe hemos encontrado ejemplos en el campo del arte y de la sociedad en que esta se ha manifestado. Igualmente hemos realizado propuestas en todos los casos para que el público se manifestara y participara. En todas las ocasiones ha tenido lugar esta participación de manera fluida, espontánea.

Tenemos claro entonces que la heterografía, plástica y escrita, es un medio vivo, vigente y en constante desarrollo desde los más remotos tiempos de la historia del arte y la humanidad, y este es el potencial que hemos puesto en valor y en circulación, y que proponemos seguir desarrollando.

La heterografía no es algo que haya que inventar o generar, pues se manifiesta por sí misma de modo espontáneo, autónomo e incluso diríamos que inevitable. Lo que proponemos es, en primer lugar,

Característica que hacen de ella con heterografía.

Manifiestaciones de heterografía.

La gramática

Cuidar los acónomos?PROFESOR
METODOLÓGICOS

valorizarla, no solo en sus modos de expresión artística, sino también etnográfica. En segundo lugar, proveer los canales de intermediación entre estos dos modos, de manera que se potencien en la escritura cotidiana, pública y privada, los modos de hacer y recursos propios del arte, principalmente la incentivación creativa y el enfoque crítico, así como que en la creación artística se estimule la interacción, la participación, la escritura y grafía colectivas, el testimonio, la fugacidad e irreverencia, parejas a su voluntad de irrelevancia; pero principalmente y por encima de todo, la cotidianidad, su inserción, permanencia e inmanencia en todos y cada uno de los momentos y lugares de nuestra existencia. Finalmente, dejar constancia de su potencial como elemento no solo de discusión, sino también de cambio de la realidad, así como de visibilización y empoderamiento de los grupos e individuos con menos voz en los estamentos del poder social. Las manifestaciones heterográficas, en el arte y en la sociedad, han puesto en negro sobre blanco, en blanco sobre negro, la evidencia y justicia hacia la existencia y vigencia de personas y grupos de personas a quienes habían sido relegadas al silencio, que de susurro pasa a murmullo, y finalmente a clamor. →

le heterografía ha
dijente.

Debemos aquí señalar también que existe un trasvase entre las estrategias ortográfica y heterográfica de escritura, de manera que si bien podrían pasar por opuestas, han ido a lo largo de la historia traspasando del uno al otro lado de la línea, no solo que utilizaban para expresarse, sino también para diferenciarse. Si, por ejemplo, al ocuparnos del graffiti nos apropiábamos de la cita de Pérez-Reverte, según la cual "Si no es delito, no es graffiti", no podemos obviar tanto cómo la escritura que en su día fue subversiva ha pasado a ser asimilada en los modos de "edición" del arte oficial, como que las líneas del arte utilitario (pongamos por caso la publicidad) se han apropiado de los lenguajes del street art para introducir sus mensajes adoctrinantes. Resulta así una vez más difícil, por no decir peligroso, distinguirlos, y no debemos dejar de ser críticos con todas estas supuestas

Relaciones

reivindicaciones a favor de una supuesta participación popular dirigida desde los altos estamentos políticos.

Asimismo, y aquí debemos entonar un *mea culpa*, quedaría por proceder al desarrollo de este estudio en la dirección de los nuevos lenguajes, principalmente digitales, pero en general electrónicos, pues estos ofrecen un nuevo foro en el que la multiplicidad de voces está teniendo tanta acogida e influencia como los mensajes escritos. La imagen y la escritura virtuales, que ya están siendo suficiente objeto de estudio desde los puntos de vista sociológicos, artísticos, lingüísticos, etc., merecerían sin duda nuestra atención y consideración desde el punto de vista heterográfico. No lo descartamos en absoluto, y anotamos asimismo esta posible carencia para posteriores investigaciones teóricas y prácticas.

No cerramos pues este y otros caminos en los que la escritura y la grafía se abren paso, redibujando una y otra vez, borrando y volviendo a bosquejar nuestra imagen, percepción y proyecto de este nuestro mundo cambiante y mutable: en nuestros trazos queda.

Écrivez partout!

Palabras - A futuro

Cierre - apertura

VIII.- BIBLIOGRAFÍA

Supra

Libros

"Jennifer Allora, 1974 (EEUU) y Guillermo Calzadilla, 1971 (Cuba)."

Artistas y experiencias. Taller complementario de artes combinadas y procedimientos transdisciplinares - Facultad de Bellas Artes - U.N.L.P. 16-6-2010. <http://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.com.es/2010/06/jennifer-allora1974-eeuu-y-guillermo.html>.

ACEVEDO-YATES, Carla: "Allora & Calzadilla: Ironing a Camel's Hump."

ArtPulse Magazine, 29-6-2011.

<http://artpulsemagazine.com/allora-calzadilla-ironing-a-camels-hump>

AGUILAR RAMÍREZ, M^a Guadalupe : "El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público". Dir.: Miguel Molina Alarcón. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Depto. Escultura, 2010.

AISENBERG, Diana: *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. 544 pp. Col. Los sentidos/artes visuales. ISBN: 987-1156-07-3.

ALBARRÁN DIEGO, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. 1^aed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Juan Albarrán Diego, 2012. 485 pp. Colección Vitor. ISBN: 978-84-9012-134-4.

ALCINA FRANCH, José: *Arte y Antropología*. Madrid, 1998; Alianza, *A*

ensayo.

ALLORA, Jennifer: "Landmark: Towards an Alternative Testing Range". Vieques, Puerto Rico. (Tesis) Massachusetts Institute of Technology, Master of Science in Visual Studies, 2003.

ÁLVAREZ, Miguel; GARCÍA, Esteban; TRAPIELLO, Guillermo; y TRAPIELLO, Rafael: *Nación Rotonda*. Madrid: PHREE, 2015. 73 pp. ISBN: 978-84-943635-3-5. Web del proyecto: <http://www.nacionrotonda.com/>

ANZIEU, Didier: *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1994.
-*El pensar: del Yo-piel al Yo-pensante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1994.

ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. MAILLER, Françoise (trad.) 1ª ed. Murcia: CENDEAC/Azarbe, 2006. 176 pp. ISBN: 84-96299-40-6. Col. Ad Literam nº2.

ARESTIZÁBAL, Irma (coord. exp.): *La metamorfosis de la mano. Artistas contemporáneos de Iberoamérica*. Buenos Aires: XXV Congreso Argentino de Cirugía de la mano y Reconstrucción del Miembro Superior, 2000. 44 pp.

ARREDONDO, David; COLLADOS, Antonio y GOR, Carlos: *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. Granada: ciengramos/TRN-Laboratorio Artístico Transfronterizo, 2014. 215 pp. ISBN: 978-84-941433-2-8. Recurso en línea: <http://download1595.mediafire.com/hr40r4qui3ig/al5mm7gn9o8vilz/Lugares+al+li%CC%81mite.pdf>

BADENES SALAZAR, Patricia: *La estética de las barricadas. Mayo del 68 y*

la creación artística. 1ª ed. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I 2006. 372 pp. ISBN: 84-8021-547-X. Col. Humanitats, 18.

BADOS, Ángel: *Oteiza: Laboratorio Experimental*. Orio: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. FERNÁNDEZ MEDRANO, C. (trad.) 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1987. 357 pp. Paidós Comunicación, 28. ISBN: 84-7509-451-1.

- "Variaciones sobre la escritura". En: CAMPA, Ricardo: *La escritura y la etimología del mundo*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989. PP 9-78. ISBN: 950-07-0541-9.

BAUMAN, Zygmunt: *Vida líquida*. Santos Mosquera, Albino (trad.). Austral: Barcelona, 2013. Col. Contemporánea, Humanidades. 206 pp. ISBN: 978-84-08-04095-8.

BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio, 2003

BENEDETTI, Mario: *Despistes y franquezas*. Madrid: Alfaguara, 1992. 254 pp. Alfaguara/Bolsillo. ISBN: 84-204-2706-3.

BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. Aguirre, Jesús (pról., trad. y notas). Madrid: Taurus, 1972 (reimpr. 1990). 192 pp. Col. Humanidades/Persiles nº51/Serie Teoría y crítica literaria. ISBN: 84-306-2051-6.

- *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Aguirre, Jesús (pról., trad. y notas). Madrid: Taurus, 1975 (reimpr. 1990). 178 pp. Col. Humanidades/Persiles nº83/Serie Teoría y crítica literaria. ISBN: 84-306-2083-4.

-Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia.

Aguirre, Jesús (pról., trad. y notas). Madrid: Taurus, 1973 (reimpr.1989). 208 pp. Col. Humanidades/Teoría y crítica literaria. ISBN: 84-306-1091-X.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: *Joseph Beuys*. Hondarribia, 1999; Nerea.

BERTI, Gabriela: *Pioneros del graffiti en España*. PEIRÓ, Juan Bautista (ed. lit.). 1ª ed. València: Editorial de la UPV, 2009. ISBN: 978-84-8363-414-1.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; et alt. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BODGANOVICH, Peter: *Fritz Lang en América*. Marías, Miguel (trad.)3ª ed. Madrid: Fundamentos, 1991. 148 pp. ISBN: 84-245-0013-X.

BONET, Juan Manuel; GONZÁLEZ de DURANA, Javier: *Sol LeWitt. Wall Drawing # 700*. Bilbao: Sala de exposiciones Rekalde SL, 1993. 150 pp. ISBN: 84-88559-01-1.

BORJA-VILLEL, Manuel; DÍAZ BRINGAS, Tamara; VELÁZQUEZ, Teresa (comisarias); PINEDA, Mercedes; OCHOA de ZABALEGUI, Teresa (coord. cat.). *Playgrounds. Reinventar la plaza*. 319 PP. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. ISBN: 978-94-8026-490-7.

BOTERMANS, Jack; BURRETT, Tony; VAN DELFT, Pieter; et alt: *El libro de los juegos*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1989.

BRECHT, Bertolt: *-El círculo de tiza caucásico*. Bayer, Oswald (trad.) Buenos Aires, 1957: Ediciones LosaNge. 80 pp. Col. teatral, 63.

- *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza, 1989.

BRETT, Guy: *Transcontinental: An Investigation of Reality : Nine Latin American Artists*. Manchester: Verso, 1990.

BRODSKY, Marcelo: *Nexo : Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La marca, 2001

BÜRGI, Bernard: "Joseph Beuys: Dibujos sobre arena en Diani". En: Revista *ARENA* de las Artes, nº0. Madrid: Producciones del Desierto, 1989.

CABEZAS GELABERT, Lino: *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los grafistas españoles del siglo XVI)*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2008. 399 pp. Arte Grandes Temas. 3. ISBN: 978-84-376-2472.

-*Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2011. 363 pp. Arte y profesión 2. ISBN: 978-84-376-2752-6.

CABEZAS GELABERT, Lino y LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada (coords.): *Dibujo y territorio. Cartografía, topografía, convenciones gráficas e imagen digital*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2015. 325 pp. Dibujo y profesión 3. ISBN: 978-84-376-3385-5.

CÁCERES CENTENO, Gloria: *La escritura y el discurso del mito en la cultura*. En *Devenires VII*, nº14 (2006): 130-153. Recurso electrónico: <http://devenires.umich.mx/wp-content/uploads/2014/09/130-153.pdf>

CAMERON, Dan; CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; COETZEE, J. M.: *William Kentridge*. London: Phaidon, 1999. 160 pp. ISBN: 0-7148-

3829-2.

CAMBA, Julio: "Los hombres *sándwich*". [La Tribuna, 1-III-1913.] En: *Crónicas de viaje. Impresiones de un corresponsal español*. Fuster, Francisco (ed.); Muñoz Molina, Antonio (pról.). Madrid: fórcola, 2014. 368 pp. ISBN: 978-84-15174-84-4.

CAMPA, Ricardo: "La escritura como trazado" y "La escritura de la inacción". En: CAMPA, Ricardo: *La escritura y la etimología del mundo*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989. PP 81-262 y 263-406. ISBN: 950-07-0541-9.

CARELS, Edwin: *Graphology: Drawing from automatism and automation*. London: Ara.MER, Drawing Room London & M HKA , 2012. 96 pp. ISBN: 978-09-558-2995-6.

CARERI, Francesco Careri: *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

CARRAS, Rafaela; et alt.: *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. 368 pp. ISBN: 978-987-25185-0-9.

CARROL, Jorge: "Alberto Greco: un tiro al aire". En *Palabra Virtual*.

<http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ensayo.php&id=14&p=Alberto+Greco&t=un+tiro+al+aire>

CASTILLO GÓMEZ, Antonio; SIERRA BLAS, Verónica (eds.): *Letras Bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*. 1ª ed. Gijón: Trea, 2005. 448 pp. ISBN: 84-9704-139-9. Biblioteconomía y Administración Cultural, 115.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio (dir.); SIERRA BLAS, Verónica (coord.): *Mis*

primeros pasos. Alfabetización, escuela y usos cotidianos de la escritura (siglos XIX y XX). Gijón: Trea, 2008, 515 pp. I.S.B.N.: 978-84-9704-321-2.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio; S. AMELANG, James (dirs.); SERRANO SÁNCHEZ, Carmen (ed.): *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*. Gijón: Trea, 2010. 544 pp. Col. Biblioteconomía y Administración Cultural. ISBN: 978-84-9704-509-4.

CASTLEMAN, Craig: *Los Grafitti*. VÁZQUEZ Álvarez, Pilar (trad.) 1ª ed. Madrid: Hermann Blume, 1982. 192 pp. ISBN: 84-7214-382-1. Serie Arte, Perspectivas.

CASTRO FLÓREZ, Ernesto y CASTRO FLÓREZ, Fernando (eds.): *El arte de la indignación*. Salamanca, Delirio, 2012. 164 pp. Col. La Bolgia, 8. ISBN: 978-84-938607-8-3.

CATOIR, Barbara: *Coverses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, 1988: Polígrafa.

CHARTIER, Roger: *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Glodstein, Víctor (trad.). Buenos Aires: Katz, 2006. 253 pp. (Katz Conocimiento; 3003). ISBN: 987-1283-09-1.

CIRAUQUI, Manuel: "Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. Leer el territorio". *LÁPIZ*, Revista Internacional de Arte nº226. Octubre, 2006.

CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi: *Arte de contexto*. 1ª ed. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2011. 119 pp. Col. Arte Hoy. ISBN: 978-84-96431-92-8.

CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000. Arte

en contexto. 176 pp. ISBN: 84-460-1152-2.

COLE, Lori: "Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy".
Artforum, 10.19.07.

CONTE, Jesús: Les parets parlen: Les pintades de la protesta en temps
de llibertat (1976-2000). 1ª ed. Barcelona: Mediterrània, 2000.
ISBN: 84-8334-210-3.

Le CORBUSIER: El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la
escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la
mecánica. Vera, Rosario (trad.). 2ª ed. Buenos Aires: Poseidón,
1961. 225 pp.

-Modulor 2. 1955. (Los usuarios tienen la palabra). Continuación de "El
Modulor. 1948". Junyent, Albert (trad.). 3ª ed. Barcelona:
Poseidón, 1980. 200 pp.

CORTÁZAR, Julio: "Noticias del mes de mayo". En: *Último Round*. 18ª ed.
(16ª de bolsillo). México: Siglo XXI, 2004. PP.88-122. ISBN: 968-23-
0364-8 (obra completa). 968-23-0365-6 (tomo I).

- "Graffiti". En: *Queremos tanto a Glenda*. Madrid: Alfaguara, 1981.
166 pp.
- "Tortugas y cronopios". En: *Historias de cronopios y famas*.
Madrid: Edhasa, 1970.

CRAFT, Catherine: *Robert Rauschenberg*. London: Phaidon, 2013. 144
pp. Col. Focus. ISBN: 978-0-7148-6151-7.

Da VINCI, Leonardo: *Tratado de pintura*. González García, Ángel (ed.). 1ª
ed. Madrid: Akal, 1986. Col. Fuentes de arte. ISBN: 84-7600-122-3.

- De ANDRADE, Oswald: *Escritos antropófagos*. LAERA, Alejandra y AGUILAR, Gonzalo (selec., trad y ed.). 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2001. 238 pp. Col. Vereda Brasil, 1. ISBN: 950-05-1367-6.
- DE GOUVION SAINT-CYR, Agnes: "Los muros de París. Los Grafitis (A partir de 1929)". En: *Brassäi: Pour l'amour du Paris*. Barcelona: Blume, 2015. 256 pp. ISBN: 978-84-9801-827-1.
- De DIEGO, Jesús: *Graffiti. La Palabra y la Imagen. Un Estudio de la Expresión en las Culturas Urbanas en el Fin del Siglo XX*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 2000; Papeles de Ensayo, nº9.
- De MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 1ªed (5ª reimpr.) Madrid: Alianza, 1987. 448 pp. Alianza Forma. ISBN: 84-206-7007-3.
- DERMISACHE, Mirtha: Libro nº2: 1972. Valmondois: Éditions Manglar & le Clou dans le Fer, 2008. ISBN: 978-2-917824-01-6.
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. Sollers, Philippe (int.: Un paso sobre la luna); Del BARCO, Óscar y CERETI, Conrado (trad.); POTSCHARS, Ricardo (rev.). 1ª ed. (1971), 10ª reimpr. (2012). México: SigloXXI, 1971. Lingüística y teoría literaria. ISBN: 978-968-23-0182-7.
- De SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general*. Alonso, Amado (trad., pról. y notas). 10ª ed. Buenos Aires: Losada, 1971. 380 pp.
- DEXTER, Emma: *Vitamin D. New perspectives in drawing*. London: Phaidon, 2005.
- DOLCI, Mariano: *Jo i les ombres*. 1ª ed. Barcelona: Associació de

Mestres Rosa Sensat, 2003. 98 pp. Temes d'infància, 46. ISBN: 84-95988-15-1.

DURRELL, Gerald: *Mi familia y otros animales*. Madrid: Alianza (Alianza Tres), 1991.

DUBUFFET, Jean: *Escritos sobre arte*. BUSTAMANTE, Melitón (trad.) 1ª ed. Barcelona: Barral, 1975. 374 pp. ISBN: 84-211-7418-5.

EL HEMATOCRÍTICO: *Drama en el portal*. ENTRIALGO, Mauro (ilustr.); MINCHINELA, Raúl (pról.). 1ª ed. Madrid: Caramba, 2013. 66 pp. ISBN: 978-84-940602-4-3. Web del proyecto: <http://dramaenelportal.tumblr.com/>

ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1985.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P.: *Diccionario de las religiones*. Arias Pérez, Isidro (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, 1997. 424 pp. ISBN: 84-226-6463-1.

ERNST, Max: *Escrituras*. 1ª ed. Barcelona: Polígrafa, 1982. ISBN: 84-343-0347-7.

ESCOBAR, Inmaculada; RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Bárbara (coord. cat.): *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. RIPOLL i LÓPEZ, Sergio (comisario exp.). Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, 2013. 703 pp. ISBN: 978-84-451-3449-8.

FEMEN: Manifiesto *FEMEN*. Aragón González, Irene (trad.). Xixón: Hoja de lata, 2015. 72 pp. ISBN: 978-84-942805-9-7.

FERNÁNDEZ, Beatriz: *La sombra*. Guía didáctica de la exposición. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza / Fundación

Caja Madrid, 2009. 32 pp. ISBN: 978-84-96233-69-0.

FIDALGO ALDAY, Yker: *Disolución y reapropiación. Arte político, espacio público y contrapoder en Buenos Aires*. Proyecto Final de Máster de Producción Artística. . Máster Oficial en Producción Artística. Facultat de Belles Arts de Sant Carles. UPV. València, 2010.

FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: *El graffiti universitario*. 1ª ed. Madrid: Talasa, 2004. 160 pp. Col. Ágora, 16. ISBN: 84-96266-02-8.

-*Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. 1ª ed. Madrid: Minotauro Digital (Minobitia), 2006. 224 pp. Col. Anejos de Cuadernos del Minotauro, 1. ISBN: 84-611-0453-6.

FLOOD, Catherine & GRINDON, Gavin: *Disobedient Objects*. 1ª ed. London: V&A Publishing (Victoria & Albert Museum), 2014. 144 pp. ISBN: 978 1 85177 797 6.

FLORES, Julio (doc.); KEXEL, Guillermo (fot.): *Siluetadas 83/84. Una gesta popular*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.). Madrid: Akal, 2001. 235 pp. ISBN: 84-460-1329-0. Col. Arte Contemporáneo.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Frost, Cecilia (trad.). 25ª ed. (1ª España). Madrid: Siglo XXI, 1997. 375 pp. ISBN: 84-323-0950-8. Col. Teoría.

-*Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Monge, Francisco (trad.); Almansi, Guido (pref.). 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1989. 94 pp. Col. Argumentos. ISBN: 84-339-1321-2.

FRAZER, James George: *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 8ª reimpr., 1981.

FREUD, Sigmund: "Yo y el ello y otras obras (1923-1925)". *Obras Completas*. T. XIX E. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (2ªed., 4ªreimpr.).

GACHE, Belén: *Escrituras Nómades. Del libro perdido al hipertexto*. 1ª ed. Gijón: Trea, 2006. 256 pp. ISBN: 84-9704-257-3. Biblioteconomía y Administración Cultural, 149.

-*Ciudad legible*. Recurso electrónico:

http://belengache.net/ciudadlegible/CiudadLegible_BelenGache.pdf

-*Transgresiones y márgenes de la literatura expandida*. En

<http://belengache.net/flacso.htm>

-*Videopoesías: de la imposibilidad de la escritura a la lectura como traición*. En:

<http://findelmundo.com.ar/belengache/videopoesiavortice.htm>

GALEANO, Eduardo: *Las palabras andantes*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

-*Bocas del tiempo*. Madrid: Siglo XXI, 2004.

GAN, Federico: *La Libertad en el WC (Para una Sociología del Graffiti)*. Barcelona: Dopesa, 1978.

GARCÍA, Álvaro: "Mito, catástrofe, escritura o el prólogo del Timeo, de Platón". En: *Philosophica* nº22. Revista del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Recurso electrónico: <http://www.philosophica.ucv.cl/garcia22.pdf>.

- GARCÍA, Fernando: "Alberto Greco: la leyenda del artista que pintaba con el dedo". Diario *Clarín*, Buenos Aires, 26/10/2006.
- GARCÍA PARDO, Belén: "Grafiti y postgrafiti en la ciudad de Valencia: una perspectiva crítica." Dir: Carmen Senabre Llabata. Tesis doctoral. Universitat de València. Dep. Filosofía. Área de Estética y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Valencia, 2015.
- GARCÍA POVEDA, José: *Pintadas: 80-90-00*. CERVERA, Alfons y S. JARDÍ, Manuel (text.). 1ª ed. València: Editorial de la Universitat Politècnica de Valencia, 2006. 168 pp. ISBN: 84-9705-916-6.
- GARFIELD, Simon: *Es mi tipo. Un libro sobre fuentes tipográficas*. MARQUÉS, Miguel (trad.) Madrid: Taurus, 2011. 750 pp. ISBN: 978-84-306-0826-3.
- GARÍ, Joan: *La Conversación Mural. Ensayo para una Lectura del Graffiti*. 1ª ed. Madrid: FUNDESCO (Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones), 1995. 284 pp. ISBN: 84-8112-038-3. Col. Impacto.
- G. CORTÉS, José Miguel (com.): *Malas Calles*. València: IVAM, 2010. 204 pp. ISBN: 978-84-482-5398-1.
- GARRIGA INAREJOS, Rocío: "El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: Una lectura estética en torno al arte contemporáneo". Directores: Vicente Ponce Ferrer y Miguel Molina Alarcón. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, Departamento de escultura, 2015.
- GAZE, Tim; JACOBSON, Michael (eds.): *An Anthology of Asemic Handwriting*. Gaze&Jacobson, 2013. 216 pp. ISBN: 978-90-817091-

7-0.

GELFRE, Joseph: *Graffitis en el Lavabo*. Barcelona: El Aleph Editores SA, 2004.

GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. BALSEIRO, M^a Luisa (vers. espñ.); Madrid: Alianza, 1981. 641 pp. Alianza Forma. ISBN: 84-206-7016-2.

- *El presente eterno 2: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. BERNARDO DE QUIRÓS, Joaquín Fernández (trad.) Madrid: Alianza, 1986. 535 pp. ISBN: 84-206-7022-5.

GILMAN, Claire: *Drawing Time, Reading Time/Marking Languaje*. New York/London: The Drawing Center/Drawing Room, 2013. 212 pp. Drawing Papers, 108. ISBN: 978-0-942324-78-5.
http://issuu.com/drawingcenter/docs/drawingpapers108_dtrt/1

GIMENO BLAY, F. M. y MANDINGORRA LLAVATA, M^a Luz (eds.): "Los muros tienen la palabra". En: *Materiales para una historia de los Graffiti*. Actas del congreso celebrado en Valencia del 6 al 10 de noviembre de 1994 1^a ed. València: Publicacions de la Universitat de València, 1997. 312 pp. ISBN: 84-370-2907-4.

GINZBURG, Carlos (cat.): *Carlos Ginzburg: The Forgotten Vintage*. Davis, Fernando (text.). Nueva York: Henrique Faria Fine Art, 2014.

GLUSBERG, Jorge: "Alberto Greco". En *Art in Argentina*. Milán: Giancarlo Politi Editore, 1986.

GÓMEZ, María Rosa: **"Marcas Urbanas. Señalizaciones y duelo"**

colectivo". Newsletter nº11, Publicación electrónica de la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Olavarría,

GÓMEZ De La SERNA, Ramón: *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Consejería de Educación Comunidad de Madrid/Visor, 1999.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.): *Las lecciones del dibujo*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2006. 618 pp. Arte Grandes Temas. Serie Dibujo. ISBN: 84-376-1376-0.

- *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*. 3ª ed.

Madrid: Cátedra, 2006. 662 pp. Arte Grandes Temas. Serie Dibujo. ISBN: 84-376.-1694-8.

- *La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2007. 372 pp. Dibujo y profesión 1. ISBN: 978-84-376-2425-9

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán, 2007. 320 pp. 978-84-612-1362-7.

GOSCINI, René; UDERZO, Albert: *El regalo del César*. Barcelona: Bruguera, Colección Pilote, 1975.

GRECO, Alberto: *Fiesta*. Buenos Aires, 1950.

GRIBAUDO, Paola: *Tàpies*. Milan: Susaeta, 1990.

HARING, Keith: *Art in transit*. New York: Harmony Books, 1984.

HELLER, Steven; ILLIC, Mirko: *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. 192 pp. ISBN: 84-252-1953-1

- HERNÁNDEZ PÉREZ, Mauro S.; FERRER MARSET, Pere (coord. cat.): *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*. 315 pp. Alicante: MARQ (Museo Arqueológico), 2009.
- HOGAN, John y WEIL, Benjamin (com.): *Sol LeWitt. 17 Wall Drawings. 1970-2015*. Recursos en línea de la exposición: <http://www.fundacionbotin.org/exposicion/sollewitt/index.html>
- HOME, Stewart: *Asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el lettrismo a Class War*. 2ª ed. Carrillo, Jesús y Claramonte, Jordi (trad.). Barcelona: Virus, 2004. 234 pp. ISBN.: 84-96044-04-01.
- HUGHES, Albert E.: *Manual de grafología. Lo que revela su escritura*. LINARES, Andrés (trad.) 3ª ed. Madrid: EDAF, 1982. 152 pp. Col. Plus Vitae. ISBN: 84-7166-857-2.
- HUYGHE, René; et alt.: *El Arte y el Hombre*. 9ª ed. Barcelona: Planeta, 1977.
- INGOLD, Tim: *Líneas. Una breve historia*. 1ª ed. García Simón, Carlos (trad.). Barcelona: Gedisa, 2015. 253 pp. ISBN: 978-84-9784-800-8.
- INDIJ, Guido (Ed.): *Hasta la victoria. Stencil*. 1ª ed. 3ª reimpr. Buenos Aires: la marca editora, 2005. 240 pp. ISBN: 950-889-085-1. Col. Registro Gráfico.
- JIMÉNEZ, Carlos: "ZAJ: El oído en el ojo". Revista *Lápiz* nº 56, pp 41-48.
- JOUANNAIS, Jean-Yves: *Artistas sin obra. "I would prefer not to"*. Vila-Matas, Enrique (pról.); Ollo Razquin, Carlos (trad.). 1ª ed. Barcelona: Acantilado, 2014. 155 pp. ISBN: 978-84-15689-98-0.
- KENTRIDGE, William (cat.): *William Kentridge*. Christov-Bakargiev, Carolyn (curad.). Barcelona, 1999; Museu d'Art Contemporani de

Cataluña (MACBA). 224 pp. ISBN: 978-84-89771-88-8.

KENTRIDGE, William: *William Kentridge*. KRUT 001 CD-ROM (Andrew Macklin, Michéle Cooke, Mandy J. Watson). Johannesburg: David Krut Publissing, 1997. ISBN: 0-620-21585-2. KOLOSSA, Alexandra: *Keith Haring: 1958-1990. Una vida para el arte*. Colonia: Taschen, 2004. 96 pp. ISBN: 3-8228-3146-8.

KOZAK, Claudia: *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. 1ª ed. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2004. 264 pp. ISBN: 987-1075-31-6. Memorias.

KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Gómez Cedillo, Adolfo (vers, cast.) .Madrid: Alianza, 1996. 320 pp. Alianza Forma. ISBN: 978 84-206-7135-5.

KUGLER, Walter: "Pensar en colores y formas: las pizarras de Rudolf Steiner". En : Proyecto Hermes.
http://www.proyectohermes.com/Articulos/Walter_Kugler/Pensar_en_colores_y_formas_las_pizarras_de_Rudolf_Steiner Última visita: 9/9/2015.

LADDAGA, Reinaldo: *Estética de la emergencia*. 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010. 295 pp. ISBN: 978-987-1156-44-3. Los sentidos/Artes visuales.

LAMARCHE-VADEL, Bernard: *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela, 1994.

LEFEBVRE, Henry: *La producción del espacio*. Martínez Lorea, Ion (pról.); Martínez Gutiérrez, Emilio (intr. y trad.). 1ª ed. Madrid: Capitán Swing, 2013. 451 pp. ISBN: 978-84-941690-5-2. Colección Entrelíneas.

-La vida cotidiana en el mundo moderno. 3ª ed. Escudero, Alberto (trad.). Madrid: Alianza, 1984. 255 pp. ISBN: 84-206-1419-X. El libro de bolsillo.

LEROI-GOURHAN, André: *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. GÓMEZ-TABANERA, José Manuel (proy., trad. y ed.); BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (pról.). Madrid: Istmo, 1984. 326 pp. Artes, Técnicas, Humanidades, 4. ISBN: 84-7090-145-1.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (Comp.): *El Siluetazo*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. 514 pp. ISBN: 978-987-1156-83-2. Los sentidos/artes visuales.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano: *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. 1ª ed. Buenos Aires: Eudeba/El cielo por asalto, 2008. 496 pp. ISBN: 978-950-23-1633-8. Col. Lectores.

LÓPEZ RUIDO, María: "Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación". En: *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, nº.8. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995. (págs. 369-391)

MADERUELO, Javier: *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes/Visor Dis., 1994. 105 pp. ISBN: 84-7774-802-0. Cuadernos del Círculo, nº3.

MAGRANER, Daniel; CANALES, Juan; CUETO, LOMINCHAR, José Luis: *De cara a la pared!. Imatges de Daniel Magraner sobre el graffiti (i altres textures) de la ciutat de València*. 1ª ed. València: Editorial de la UPV, 2007. 179 pp. ISBN: 978-84-8363-109-6.

MAILER, Norman: *La fe del graffiti*. NAAR, Jon (fotog.); SCHRÖDER,

Camila Enrich (trad.). 1ª ed. Madrid: 451 editores, 2010.128 pp.
ISBN: 978-84-92891-03-0.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos. 3ª ed. Madrid: Akal, 1988. ISBN: 84-7600-105-3. Arte y Estética.

MARIN GARCIA, Teresa: *Creación artística en equipo. Comunidad valenciana (1982-2005)*. València: Institutio Alfons El Magnànim. Colección Formes Plàstiques, 2006. ISBN 9788478224746.

MARTÍNEZ BALLESTER, José Juan: “Pólvora y propaganda”. En: *Actas Congreso 100 años de arte sonoro valenciano o la Valencia de la modernidad trabada (1912-2012)*., València: Sporting Club Russafa, marzo de 2012. Ed. LCI-UPOV. València, 2012. [+DVD]. ISBN: 978-84-695-6914-6.

-“PANCARTE2011”. En: Actas del I Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. El arte necesario. La investigación artística en un contexto de crisis. ANIAV2013. Vol. 10. València: Universitat Politècnica de València, 11 y 12 de julio de 2013.

Recurso electrónico:

http://www.deforma.info/es/product.php?id_product=165

-“Grafitos, pancartas, pasquines y otros relatos iconoclastas”. En: *Actas del II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. | < real | virtual > | ANIAV2015*. València: Universitat Politècnica de València, 9-10 de julio de 2015. Recurso electrónico:

<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/view/1131>

MARTÍNEZ FRÍAS, José María: *El cielo de Salamanca. La bóveda de la*

antigua biblioteca de Salamanca. 1ª ed. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006. ISBN: 84-7800-447-5. Historia de la Universidad, 72.

MARTÍNEZ LÓPEZ, José Miguel: *Guía de Fiestas y Tradiciones de la provincia de Almería*. 358 pp. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006. ISBN: 84-8108-366-6.

MATHIESON, ELEANOR; TÀPIES, Xavier A.: *Arte urbano contra la guerra*. TRILLO TORIJA: Barcelona: Electa, 2008.

MATTA-CLARK, Gordon (cat.): *Gordon Matta-Clark*. Diserens, Corinne (comis.); Enguita, Nuria (coord.); Casanova, Maria (coord. cat.). València: IVAM, 1992. 408 pp. ISBN: 84-482-0022-5.

MAZUECOS SÁNCHEZ, Amalia Belén: "Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo" (tesis). Directora: Rosa Brun Jaén. Universidad de Granada, Departamento de Pintura, Curso 2007-2008.

McKEE, Yates: *Common Sense?*. Boston, Institute of Contemporary Art, 2004.

McLUHAN, Marshall: *La galaxia Gutenberg. Génesis del "homo typographicus"*. Novella, Juan (trad.). Madrid: Aguilar, 1972. Col. Literaria Ensayistas.

McQUISTON, Liz: *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties*. London: Phaidon Press Ltd., 1995.

-*Graphic Agitation 2. Social and Political Graphics in the Digital Age*. London: Phaidon Press Ltd., 2004.

MEDIAVILLA, Claude: *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura*

abstracta. València: Campgràfic, 2005

MILLÁN, Fernando: *La depresión en España*. Heras (Cantabria): La Bahía, 2012. Reproducción del original N.º3. 138 pp. ISBN: 978-84-939191-3-9

MILLÁN, Fernando; GARCÍA Sánchez, Jesús (pról., selecc. y notas): *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Alianza, 1975. 332 pp. ISBN: 84-206-3016-0.

MILLER, Henry: *Trópico de Cáncer*. Madrid: Ediciones alfaguara, 1985 (1ª ed.: 1977).

MIR, Aleksandra: *Love Stories*. Vejer de la Frontera: Fundación NMAC, 2007.

MOLINERO DOMINGO, Silvia: "La temática social en el planteamiento y desarrollo de las prácticas artísticas para la esfera pública. Hoy no sé qué ponerme, una propuesta específica". Tesis doctoral. Director: Llavería Arasa, Juan. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura, 2007.

MONLEÓN, Mau: *La Experiencia de los Límites. Híbridos entre escultura y Fotografía en la Década de los Ochenta*. Valencia, 1999; Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, Colecció Formas Plásticas, n.º1.

MORGAN, Stuart: "En las Murallas de Derry". En *Arena* n.º4, Octubre, Madrid, 1989; Producciones del Desierto SA.

MORENO FERNÁNDEZ, Francisco: *Spanish Revolutio. Ensayo sobre los lenguajes indignados*. València: Uno y Cero, 2012. 208 pp. Col. La Bolgia. ISBN: 978-84-943590-2-6.

MORLEY, Simon: *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. 1ª ed. London: Thames & Hudson, 2003. 224 pp. ISBN: 0-500-23811-1.

MUÑOZ CRIADO, Arancha: *Plan de la huerta de Valencia: un paisaje cultural milenario*. ALMELA EGIDO, Bruno (fot.) 2 vol. 1ª ed. Valencia: Consejería de Medio Ambiente, Agua, Urbanismo y Vivienda. Generalitat Valenciana, 2009. 162 pp (vol. I) y 213 pp (vol. II). ISBN 13: 978-84-482-5326-4, ISBN 10: 84-482-5326-4. Recursos en línea:
<http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0684650.pdf>
(vol. I);
<http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0684651.pdf>
(vol. II)

NOGUÉ FONT, Àlex; DESCARGA, Joan: *Límits del dibuix: tretze exercicis de dibuix, même = Límites del dibujo : trece ejercicios de dibujo, même*. 1ª ed. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005. 265 pp. ISBN: 84-475-2875-8.

NOORDZIJ, Gerrit: *El trazo*. Teoría de la escritura. València: Campgràfic, 2009.

O'DOHERTY, Bryan: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. McEvilley, Thomas (intr.). San Francisco: The Lapis Press, 1986. 94 pp. ISBN: 0-932499-05-8. (Existe versión en castellano: Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. Murcia: Cendeac, 2011. 105 pp. Col.: Materiales de Museología. ISBN: 978-84-96898-70-7.)

OSTEN, Manfred. *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo. Breve historia del olvido*. Vega, Miguel Ángel (trad.). Madrid: Siruela, 2008. 126 pp.

Biblioteca de ensayo 63 (Serie Mayor). ISBN: 978-84-9841-221-5.

OTEIZA, Jorge: *Ley de los cambios*. Zarautz: Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990.

PARREÑO, José María: *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: CendeaC, 2006. Ad Hoc, serie Ensayo nº 12. 180 pp. ISBN: 84-609-8552-0.

PALLASMAA, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Puente Rodríguez, Moisés (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2015. 180 pp. ISBN: 978-84-252-2432-4.

PEIRÓ, Joan B. (comisario). *Acontraluz*. València: Consorci de Museus, Generalitat Valenciana, 2012

PERALTA BERRÍOS, Juan: "Lo que la bienal de Lima se llevó. Balance a cinco años de su desactivación." *Escuela de Marte*, 30-1-2009.
<http://escuela-de-marte.blogspot.com.es/2009/01/lo-que-la-bienal-de-lima-se-llevo.html>

PEREC, Georges: *Especies de espacios*. Camarero, Jesús (trad. e intr.) 1ª ed. Barcelona: Montesinos/Literatura y Ciencia, 1999. ISBN: 84-89354-80-4

PEREJAUME: *Pagèsiques*. Barcelona, 2011: Edicions 62.
-Els cims pensamenters de les reals i verdagueres elevacions.
Barcelona, 2004: Polígrafa.

PÉREZ CONTEL, Rafael: *Artistas en Valencia. 1936-1939*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1986.

PÉREZ-REVERTE, Arturo: *El francotirador paciente*. Alfaguara: Madrid,

2013.

-“Si es legal, no es graffiti”. Jeosm (fot.). En: *XL Semanal*. 24 de nov. de 2013.

-“El grafitero tiene derecho a llamarse escritor”. Entrevista con Alfonso Armada. *ABC cultural*. Sábado, 23 de nov. de 2013.

PÉREZ SENDRA, Ramón (ed.): *Escenas del graffiti en Granada*. 2a ed. Granada: Ciengramos, 2014. 335 pp.

PERJOVSCHI, Lia: *Timelines*. Valencia: Concreta, 2014. 88 pp. ISBN: 978-84-940701-4-3.

PLATÓN: *La República*. Libro VII. València: Servei de Publicacions, Universitat de València (colecc. Educació. Materials de Filosofia), 1996 (9ª ed.)

-*Diálogos: Fedón; Banquete; Fedro*. 1ª ed. García Gual, Carlos; Martínez Hernández, Marcos; Lledó Íñigo, Emilio (trads. y notas). Lisi, Francisco (intr. gral.). Barcelona: Círculo de Lectores/Gredos, 2007. 340 pp. ISBN: 978-84-672-2646-1.

PLINIO [Cayo Plinio Segundo: Plinio el Viejo]: *Textos de Historia del Arte*. Torrego, Mª Esperanza (ed.). 2ª ed. Madrid: Antonio Machado, 2001. ISBN: 84-7774-007-0. La Balsa de la Medusa, 13.

POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Bajo, Eduardo (trad.). 315 pp. Madrid: Akal, 1989. ISBN: 84-7600-367-6. Col. Arte y estética.

PORRERO, Ricardo: “Entrevista Allora & Calzadilla.” México DF: Revista *Código*, 2010.

<http://www.revistacodigo.com/entrevistas/articulos/385->

[entrevista-ahora-a-calzadilla-](#)

- PRADO, Migelantxo: *Trazo de Tiza*. Barcelona: Norma Editorial, 2003.
- QUERALT, Rosa (comisaria y dir. cat.): *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. 195 pp. Madrid: MNCARS, 2005. ISBN: 84-8026-274-5.
- QUIGNARD, Pascal: *El Sexo y el Espanto*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2005.
- RABAZAS ROMERO, Antonio: "Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys." En *Arte, Individuo y Sociedad*, nº12. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2000. (pp.185-227).
- RAVENTÓS, José María: *Eficacia probada: frases que movieron las cajas registradoras del siglo XX*. Sant Andreu de LLavaneres: Mediterranea books, 2001.
- RICHARD, Nelly (Ed.): *Poéticas de la disidencia: Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld*. Pabellón de Chile, Biennale Arte Venezia, 2015. Polígrafa: Barcelona, 2015. ISBN: 978-84-343-1350-7.
- RODARI, Gianni: *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Merlino, Mario (trad.). 6ª ed. Barcelona: CEIC/Ediciones del Bronce, 2000. Col. Textos del Bronce. ISBN: 84-8300-066-0.
- ROS, Samuel: "El olor de los lápices". *Diario Arriba*, 27 de septiembre de 1944.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Contrato Social*. De los Ríos Urruti, Fernando (trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 1968. 164 pp. Col. Austral, nº1445.

- Las confesiones*. Fernández Alonso de Armiño, Mauro (ed. lit. y trad.). 1ª ed. Madrid: Alianza, 1997. 921 pp. ISBN: 978-84-206-0835-8.
- Las ensoñaciones de un paseante solitario*. Armiño, Mauro (pról., trad. y notas). 1ª ed. bolsillo. Madrid: Alianza, 1988. Serie Clásicos. ISBN: 84-206-1707-5.
- ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; GREER, Germaine: *Tacita Dean*. London: Phaidon, 2006. 160 pp. ISBN: 0-7148-4428-4.
- RUANO DE LA FUENTE, José Manuel: "Contra la participación: discurso y realidad de las experiencias de participación ciudadana." En: *Política y Sociedad*, 2010, Vol. 47, Númº 3; pp. 93-108. Madrid: Universidad Complutense, 2010. Versión electrónica: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO1010330093A/21527>.
- RUIDO, María: *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea (colecc. Arte Hoy), 2002.
- De RUEDA, María de los Ángeles (Coord.): *Arte & utopía: La ciudad desde las artes visuales: Casos y propuesta sobre la ciudad y el entorno*. 1ª ed. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2003. 160 pp. ISBN: 987-20186-6-9.
- SANZ De SAUTUOLA, Marcelino: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander: Telesforo Martínez, 1880.
- SATUÉ, Eric: *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela (La Biblioteca Azul, serie menor), 2007.

SAURA, Antonio: *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica. 1950-1994*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Guttemberg, 2004. 208 pp. ISBN: 84-672-0719-1/84-8109-479-X.

SCHMELZER, Paul: "The Art of Response-ability: An interview with Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla". *Eyeteeth*, 7-4-2004.
<http://eyeteeth.blogspot.com.es/2004/04/art-of-response-ability-interview-with.html>

-"Insurgent Inquiry: The Art of Allora & Calzadilla". *Eyeteeth*, 16-4-2004.
<http://>

-"Allora & Calzadilla to represent the U.S. at the 2011 Venice Biennale". *Eyeteeth*, 8-9-2010.
<http://eyeteeth.blogspot.com.es/2010/09/allora-calzadilla-to-represent-us-at.html>

SENNER, Wayne M.: "Teoría y mitos sobre el origen de la escritura. Panorama histórico". En: SENNER, Wayne M. (comp.): *Los orígenes de la escritura*. Siglo XXI: México, 1992.

SENO, Ethel (Ed.): *Trespass. Historia del arte urbano no oficial*. Deza Guil, Gemma (trad.) Colonia: Taschen GmbH, 2010. 320 pp. ISBN:978-3-8365-2415-5

SOLER CARNICER, Soler: *Las cruces de término de la ciudad de Valencia*. València: Puesta al día, 2015. 150 pp. ISBN: 978-84-9089-010-3

SOLNIT, Rebecca: *Wanderlust. Una historia del caminar*. Matos, Álvaro (trad.). 1ª ed. Madrid: Capitán Swing, 2015. 463 pp. ISBN: 978-84-943676-0-1. Colección Entrelíneas.

STEINER, Rudolf (cat.): *Rudolf Steiner. Dibujos sobre Pizarrones*.

Biemont, Rembert; Kugler, Walter; G. de Bendinger, María Cecilia; Glusberg, Jorge (curads. y textos); Kuspit, Donald (textos) Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), 2000. 80 pp. Libro nº 98..

STOICHITA, Victor S.: *Breve Historia de la Sombra*. Coderch, Ana María (vers. cast.) 2ª ed. Madrid: Siruela, 2000. La Biblioteca Azul. ISBN: 84-7844-439-4.

TANIZAKI, Junichiro: *El Elogio de la Sombra*. 13ª ed. Madrid: Siruela, 2003. 96 pp. Biblioteca de Ensayo. 280 pp. ISBN: 84-7844-258-8.

TÀPIES, Antoni; VALENTE, José Ángel: *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004.

TÀPIES, Antoni: *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1973.

-El arte y sus lugares. Madrid: Siruela, 1999:.

TÀPIES, Xavier A.; MATHIESON, Eleanor: *Arte urbano contra la guerra*. TUSET, Vicenç (trad.). Barcelona: Electa, 2007. 176 pp. ISBN: 978-84-8156-439-6.

TERRONES, Álvaro: *Use in case of performance*. 1ª ed. València: Laboratorio de Creaciones Intermedia-Universitat Politècnica de València, 2013. 112 pp. ISBN: 978-84-695-7849-0

THOMAS, Andy: *Crop Circles. El enigma de un arte anónimo*. Tabuyo, María; López, Agustín (trads.). Madrid: Siruela, 2003. 368 pp. ISBN: 84-7844-731-8.

TRILLO TORIJA, Manuel: *2000 Dibujos para el Encerado. Libro del Maestro*. 10ª ed. Madrid: Textos escolares Aguado, 1972. 208 pp. ISBN: 84-202-0050-6.

- TRUFFAUT, Françoise: *El Niño Salvaje*. Rubio, Miguel (trad.) Madrid: Fundamentos, 1970 Col. Arte, serie Cine, nº1. 160 pp.
- VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro: *2.000 d. de J.C.* (3 vol.) Madrid: Entreascuas, 2001. 1000,1000 y 192 pp. ISBN: 84-932139-0-X (O.C.)
- VAIZEY, Marina: *Christo*. Polígrafa: Barcelona, 1990
- VÁZQUEZ, Alberto: "Alberto Greco: La convulsión interior". *Babab* Nº1, marzo 2000. http://www.babab.com/no01/alberto_greco.htm
- VANEIGEM, Raoul: *Nada es sagrado, todo se puede decir*. Barcelona: Melusina, 2006.
- VEINTIMILLA, Ana; PEIRÓ, Juan Bautista; CANALES, Joan: *Rodant pels carrers de València*. 1ª ed. València: Editorial de la UPV, 2008. 192 pp. ISBN: 978-84-8363-257-4.
- VERA CAÑIZARES, Santiago: *Proyecto artístico y territorio*. Granada: Editorial Universidad de Granada (Biblioteca de Humanidades/Bellas Artes), 2004.
- VILAR GARCÍA, Sara: "Històries de paraula plàstica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani". Dirs.: Beltrán Medina, Pedro y Chàfer Bixquert, Teresa. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Dep. Escultura, 2007. Identificador:.
- WACCLAWK, Anna: *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson Ltd., World of art, 2011.
- WEIL, Benjamin: "Arte y edición: Without title [Set II A, 1-24 Drawings]". En: *Arte y Parte* nº118. Agosto-septiembre de 2015. Madrid: Ediciones La Bahía, 2015. PP 85-110.

WEEINRICH, Harald: *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Fortea, Carlos (trad.). Madrid: Siruela, 1999. 408 pp. ISBN: 84-7844-468-8. Serie Mayor, Biblioteca de Ensayo, 13.

What, How & for Whom/WHW (comisarias); Rodríguez, Mafalda (coord. ed.): *Un saber realmente útil*. 295 pp. Madrid: MNCARS, 2014. ISBN: 978-84-8026-498-3.

Revistas

Dossier "Muros". Revista Minerva, nº11. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009. Contenido: DUBUFFET, Jean : "El autor contesta a algunas objeciones"; MOLINA CLIMENT, Ángela: "El muro como ready made"; De GOUVION SAINT-CYR, Agnès: "Brassaï. A propósito del graffiti"; PATIÑO, Antón: "1.000 palabras sobre el muro". Minerva, nº11. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.

Espais Reals. Nº1. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona, colección "art-vs", 2002

"Sobre la piel." Exit nº2. Madrid: Olivares y Asociados, 2000.

Desacuerdos. Nº1, 2 y 6.

VII. 3.- Catálogos

Ana Mendieta. A Book of Works. Miami Beach: Grassfield Press, 1993.

Ana Mendieta : The Silueta Series, 1973 - 1980. New York : Galerie Lelong, 1992.

Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova!. Barcelona: Obra Social de CatalunyaCaixa, 2012.

*PIZARRAS ALFABETO de VILLEGLE
en Catálogo Kampidov - ...*

Alberto Greco. València: 1992: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Allora & Calzadilla. JRP|Ringier, Zurich, 2009.

Allora & Calzadilla. YVENES, Marianne (Ed.). Oslo, 2009:
Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ambulantes. Cultura portátil. Sevilla: Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo, 2004.

A Quietude da Terra. (France Morin). Salvador de Bahía/NuevaYork,
2000; Palotti/DAP.

Arte Argentino Contemporáneo. Colección permanente del Museo
Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Madrid, 1994: Fundación
Arte y Tecnología, Telefónica.

Arte y Matemáticas (Cat.). Exposición en la Sala de la Escola Tècnica
Superior d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de València.
Programa de Apoyo a la Investigación y Desarrollo de la UPV (PAID-
05-12). Pérez, Elías M. y Peris, Alfred (investigadores principales).
València: UPV, 2015.

Ben Vautier. Tot/Res: 1957/1985. València: Sala Parpalló/ Institució
Alfons el Magnànim, 1986, 1986

Carmen Calvo. Museu de Belles Arts de València (Victoria
Combalía).Valencia, 1997.

Cildo Meireles. Barcelona, 2009: MACBA/Tate Publishing.

ENGUITA, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles.* València:
Institut Valencià d'Art Modern, 1995.

Common Wealth. MORGAN, Jessica (Ed.). London, 2003: Tate Enterprise Ltd.

Destrazos. José Juan Martínez. Centro Cultural de Mislata. Mislata, 2000.

Genio y delirio. Colección de Art Brut de Lausana. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

Gillian Wearing. Barcelona/Santiago de Compostela: Fundació 'La Caixa'/Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2001.

Graffiti Brassai. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

GRECO / SANTANTONIN. Buenos Aires, 1987: Fundación San Telmo.

CÍA ÁLVARO, Ión (comis.): *Imágenes al margen. Cotidianidad en la Valencia de los siglos XIV al XVIII*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat-MuVIM, 2010. 120 pp. ISBN: 84-7795-561-1.

Cy Twombly. IVAM. Valencia, 1997.

Information. New York, 1970: The Museum of Modern Art, cop.

Jean Dubuffet o el idioma de los muros. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

Joan Brossa, Carmen Calvo : España en la XLVII Bienal de Venecia. (Victoria Combalia et alt.) Barcelona, 1997; Sociedad Editorial Electa España SA.

Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments. Houston : The Menil Collection ; [London] : Tate Publishing, cop.2004.

- Joseph Beuys*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- Jorge Oteiza. Mito y Realidad*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid, 2005.
- Joseph Beuys*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- Juan Luis Moraza. república*. Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS: Madrid, 2015. Comisario: João Fernandes. 254 pp. ISBN: 978-84-8026-509-6
- L'Espai Trobat. Ocho intervenciones en el espacio de Benissa*. Julio-Agosto-Septiembre, 1997 (cat.). Benissa: Regidoria de Cultura-Ajuntament de Benissa, 1997. 32 pp.
- Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo nacional Reina Sofía, 1992.
- Óscar Mora. Recuerdos de una impresión (románticamente fría)*. València: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2003.
- Oteiza. Propòsit experimental*. Barcelona, 1988: Fundació Caixa de Pensions.
- Perejaume. Dejar de hacer una exposición* (Cat.). Barcelona, 1999: ACTAR y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Perejaume. Oleoducte* (Cat.). Barcelona, 1999: Polígrafa.
- Perejaume: Galería Joan Prats*. Coll de Pal - Cim del Costabona. Barcelona, 1990: Galería Joan Prats.
- Perejaume: Tres dibujos* (Cat.). Santiago de Compostela, 1997: Centro

Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC).

Punt de confluència: Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988.

Rudolf Steiner and Contemporary Art. Koln: Dumont, 2010

Tàpies: Comunicació sobre el mur. València: IVAM, 1992.

Vivências. Vienna, 2000: Generali Foundation.

WALLS: photographs of Magnum Photos. París: Pierre Terrail, 1998.

Filmografía

Cine

BANKSY: *Exit Through the Gift Shop*. 87'. Reino Unido/EEUU: Paranoid Pictures, 2010.

BLACKTON, James Stuart: *Humorous Phases of Funny Faces*. 3'. EEUU: Vitagraph Company of America, 1906.

-*The Enchanted Drawing*. 2'. EEUU: Edison Manufacturing Company, 1900.

CHAREF, Mehdi: *Le Thé au Harem D'Archimède (El Té en el harén de Arquímedes)*. Costa-Gavras (prod.). 110'. Francia: M&R Film, 1985.

COHL, Emile: *Fantasmagorie*. 2'. Francia: Société des Etablissements L. Gaumont, 1908.

-*Un Drame chez les fantoches*. 3'. Francia: Société des Etablissements L.

GODARD - "La Chinoche"

Gaumont, 1902.

CONDON, Bill: *Kinsey*. 118'. EEUU/Alemania: Fox Searchlight Pictures, 2004.

DABARONT, Frank: *Cadena Perpetua (The Shawshank Redemption)*. EEUU: 142'. ColumbiaPictures/Castle Rock Entertainment, 1994.

GREENAWAY, Peter: *The Pillow Book*. 126'. UK/Holanda/Francia: Kasander & Wigman Productions/ Woodline Films Ltd./Alpha Film Corporation, 1996.

HERZOG, Werner: *La cueva de los sueños olvidados (Cave of Forgotten Dreams)*. 95'. Francia: Arte France, 2010.

HITCHCOCK, Alfred: *Con la muerte en los talones (North by Northwest)*. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

KAYE, Tony: *El profesor (Detachment)*. 97'. EEUU, 2011.

KELLY, Richard: *Donnie Darko*. 113'. EEUU: Flower Films, 2001.

MAKHMALBAF, Samira: *La Pizarra (Takhté Siah)*. 85'. Irán/Italia/Japón: Makhmalbaf Productions, 2002.

NOLAN, Christopher: *Memento*. 115'. EEUU: Newmarket/Summit Entertainment, 2000.

REED, Carol: *El tormento y el éxtasis (The Agony and the Ecstasy)*. 139'. EEUU: 20th Century Fox, 1965.

RYDEL, Mark: *Los cowboys (The cowboys)*. 120'. EEUU: Warner Bross Pictures, 1972.

SCHNABEL, Julian: *Basquiat*. 106'. EEUU: Miramax, 1996.

SILVER, Tony: *Style Wars*. Chalfant, Henry.; Silver, Tony (prod.). 69'.
EEUU: Public Art Films, 1983.

SPIELBERG, Steven: *Cuentos asombrosos: La misión (Amazing Stories: The Mission)*. 44'. EEUU: Amblin Entertainment/Universal TV, 1985.

TRUFFAUT, François: *El Pequeño Salvaje (L'Enfant Sauvage)*. 85'.
Francia: Les Films du Carrosse, 1970.

- Los Cuatrocientos Golpes (Les Quatre cents coups). 94'. Francia: Les
Films du Carrosse, 1959.

VECHIONE, Marc-Aurèle: *Writers. 20 ans de Graffiti à Paris 1983-2003*.
Brücker, Sara; Vechione, Marc-Aurèle (prod.). 99'. Francia:
Resistance Films, 2004.

VON TRIER, Lars: *Dogville*. 177'. Dinamarca/Suecia/Francia...: Zentropé
Entertainment, 2003.

WELLS, Simon: *La máquina del tiempo (The time machine)*. 92'. EEUU:
Warner Bros. Pictures / Dreamworks, 2003.

WENDERS, Win: *Alicia en las Ciudades (Alice in den Staedten)*. 110'.
Alemania: Produktion 1 im Filmverlag der Autoren / WDR, 1974.

WISE, Robert: *West Side Story*. 151'. EEUU: United Artists, 1961.

Vídeo y Televisión:

David PALLIER, María: "Cristina Lucas" (29'). *Metrópolis* nº1047. Emisión

9 de marzo de 2014. La 2, Rtve.

INCHAUSTEGUI, Jon. *Oteiza. Fragmentos. 1988-1991*. Guipuzkoa: I.G.N., Diputación Foral de Guipuzkoa, 1992.

Arte Urbano I. Programa Metrópolis, nº1076, Rtve,. Emitido el 3/2/2012

Arte Urbano II. Programa Metrópolis, nº1077, Rtve. Emitido el 10/2/2012

<http://www.rtve.es/television/20120203/arte-urbano-ii/495222.shtml>

Esther Ferrer. Programa Metrópolis nº1066, Rtve emitido el 18/11/2011

<http://www.rthYPERLINK>

"<http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml>" [ve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml](http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml)

Juan Luis Moraza. Metrópolis nº1177. 25,36'. Emitido el 2 de febrero de 2015. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-juan-luis-moraza/2975767/>

Next: El ABC de la escritura urbana. Programa Metrópolis, Rtve emitido el 17/10/2006.

Shirin Neshat. Programa Metrópolis, Rtve, 16/11/2005 (reposición 11/4/2010)

<http://www.rtve.es/television/20100329/shirin-neshat/325756.shtml>

William Kentridge. Programa Metrópolis, Rtve emitido el 17/05/2000.

William Wegman, Programa Metrópolis, Rtve emitido el 17/05/2000

13/11/2003

Alberto Greco. Huellas. Arte Argentino II. UNSAM Universidad Nacional de San Martín y Canal Encuentro, 2009.

SEGMENT: Allora & Calzadilla in "Paradox" "Chalk. Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla". Art21. <http://www.pbs.org/art21/>

Páginas web¹⁷⁸

ADA: Archive of Digital Art // former Database of Virtual Art
<https://www.digitalartarchive.at>.

Alejandro Guijarro.
<http://www.alejandroguijarro.com/ongoing/blackboards/> Última visita: 22/07/2015.

Alejandro Guijarro's best photograph – a Cambridge University blackboard (Entrevista con Teresa Malone). The Guardian, 19 de junio de 2013.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/19/alejandr-o-guijarro-best-photograph-blackboard>.

Aleksandra Mir. <http://www.aleksandramir.info/>.

Anna Gray and Ryan Wilson Paulsen. <http://www.ryannaprojects.com/>
Última visita: 8/11/2015.

Archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX del ICAA (International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston)

¹⁷⁸ Salvo que se especifique lo contrario, la última visita a todas las páginas webs, fue revisada el 9 de septiembre de 2015.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx>. Última visita: 22/04/2012

Archivo Lafuente. <http://archivolafuente.com/es..>

Brian Rea. <http://www.brianrea.com/>.

Candy Chang. <http://candychang.com/>..

Carmen Calvo. <http://www.carmencalvo.es/>.

Cuadernos de Resistencia.

<http://cuadernosderesistencia.blogspot.com.es/>.

Drawing Room. <https://drawingroom.org.uk/>.

Escrito en la pared. <http://www.escritoenlapared.com/>

Fernando Millán. <http://losorganosdefernandomillan.blogspot.com.es/>.

Femen. <http://femen.org/>.

Fred Forest. <http://www.fredforest.org/>.

Fred Forest Web Net Museum. <http://www.webnetmuseum.org/>.

Fundació Assut. <http://fundacioassut.org/es/>.

Fundación Monteenmedio Arte Contemporáneo.

<http://www.fundacionnmac.org/es/>.

Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza, Navarra.

www.museooteiza.org/ Última visita: 22/04/2012

Harry Ramsom Center. The University of Texas at Austin.

<http://www.hrc.utexas.edu/>.

Iconoclasistas. Espacio de experimentación, recursos libres y talleres de creación colectiva. <http://iconoclasistas.com.ar/> Última visita: 22/04/2012

IDIS: Investigaciones sobre el Diseño de Imagen y Sonido.

<http://proyectoidis.org/>.

La colectiva lab. <http://lacolectivalab.net/>

La Ribot. <http://www.laribot.com/home>.

Le Kalimanthrope. Groupe de recherche pluridisciplinaire sur

Kalimantan. <http://www.kalimanthrope.com/index.html>.

Minotauro digital. Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti.

Textos publicados por Fernando Figueroa sobre graffiti.

<http://www.graphitfragen.com/> Última visita: 22/04/2012

Pompeiana.org: an online resource for all things Pompeian.

<http://www.pompeiana.org/>.

Ramona. Revista de Artes Visuales. <http://www.ramona.org.ar/>

Random People. <http://www.random-people.net/>.

Rupestre Web. Arte rupestre en América Latina.

<http://www.rupestreweb.info/>

The Drawing Center. <http://www.drawingcenter.org/>.

Urbanario: Graffiti y arte urbano. <http://urbanario.es/>.

Vivo Dito. Performances de Argentina. <http://www.vivodito.org.ar/>

Última visita: 22/04/2012

- TEMA: VENTANA

↓
PIZARRA. (Blanco sobre negro / negro sobre blanco).

- HIBRIDAJE

- CONTENIDO → Ocluso // → OSTRUCO

↳ Undici
↳ Obra propia



- 1) Programática
- 2) Forma / Nueva
- 3) Subretro
- 4) Espacio
- 5) "Mundo"

Entre /
grafa.

Comunicación
fijada

siempre en
suplemento
pero al
poder.

INTERMEDIARIOS

↳ RESULTOS
LUGAR

INSALIBR EL MUNDO

HETEROCENTRADA. MUNDO.

Comentarios

- online
- unstructured
- ongoing process

to provide
input for

- + specific
- preliminary/outline
- expression/question
- action
- committed

Grats leerlo

información
valorativa: diagnósticos
espec

- 1) Felicitación por el tiempo y por la presentación (que es otro tiempo) y has aportado más
- 5) Coherencia obra = investigación respuesta-reflexión.
- 2) Tema interesante: permite análisis de lo social y anti-vide sociedad. Puesta en valor de la cultura popular.

- 3) Sopites y 2 medios TIJA-CARBÓN.
 ↓ distintos.
 - arquitectura, esculturas.
 - la piel
 - la pizza
 - pancartas, banderas, carteles
 - libros, pupitos...
 - plintos

preocupación por eficiencia accesibilidad

- 4) Relación con el ámbito de la pedeps-
Recursos TEHIS → GRAPIAS
 Arte-conocimiento: Philippe GOLDBACH.
 pizza (an-abre) Blackbeards.
lo que prohibe el ser o miento crítico

aspecto lúdico

- 6) Mejorar citas / traducciones / referencias.
 Algunos puntos: uno se queda con ganas de más.

el movimiento le puse el

al muro