

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Recuperar la calle.

*(o de la relación entre el capitalismo
y mi tendencia a la melancolía)*

Tesis de Máster presentada por Nicolás Sánchez Larraín

Dirigida por la Dra. Eva Marín Jordá

Valencia, Junio 2008

A mi familia y amigos.
Porque para dar la vuelta al mundo basta quedarse en casa,
pero para conocer tu casa, hay que dar la vuelta al mundo.

You haven't heard about the butterfly-wing theory? When a butterfly flutters its wings somewhere in China, they affect everything else in the world. That little flutter, what it causes, is connected to absolutely everything else. There is nothing, nothing, no action, no matter how small, how insignificant, how invisible, between the blood cells, that does not set the next thing in motion, and that sets the next, and that goes on, and on, and on... and changes the world.

Jonas Mekas en *Step across the border* [película]
dirigida por Nicolas Humbert y Werner Penzel
Alemania, 1990. (90 min.) , son., col.

“El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo”

Georges Perec, *Especies de espacios*

In girum imus nocte et consumimur igni

(Damos vueltas por las noches y el fuego nos consume)

Antiguo palíndromo en latín también conocido como verso del diablo.

Guy Debord tituló así una película y un libro de su autoría.

Cuando me asalta el miedo, invento una imagen.

Goethe.

Índice

Introducción	6
1 La ciudad como experiencia	12
1.1 El nacimiento del paisaje. Lo sublime y lo pintoresco en la ciudad	12
1.2 Los paisajistas románticos y la Internacional Situacionista, una experiencia activa con el paisaje.	17
1.3 De caminatas, derivas y errabundeos	19
2 Poéticas del espacio	24
2.1 No-lugares: la ciudad oficial.....	24
2.2 <i>Terrain vagues</i> : suburbios, periferia y barrios industriales	26
2.3 La calle: el lugar del encuentro.....	31
3 La ciudad fuera de sí	34
3.1 La supresión de la calle	36
3.2 Mercado y control social	40
3.3 Espacio público, espacio del consumo	47

4	Algún lugar encontraré	54
4.1	Arte o el dispendio creativo como ejercicio de la libertad.....	56
4.2	De desobediencias, tomas y recuperaciones.....	59
4.3	La obra como gesto	63
5	Arte y vida, capitalismo y melancolía.....	67
5.1	El arte como actitud de vida, el arte como resistencia.....	69
5.2	Ciudades efímeras, utopías de bolsillo.....	72
5.3	Desasosiego y nostalgia en la ciudad	77
6	Discursos de (re) visibilidad: una obra multimedia	81
6.1	El fin del arte como técnica	83
6.2	Hacia un arte de ideas y de técnicas libre	85
6.3	El documento y el registro: la sujeción a la imagen y su petición de trascendencia	88
	Conclusiones	94
	Bibliografía	99

Introducción

Al oír el nombre de una ciudad, habitualmente lo primero que imaginamos son sus edificios, sus calles, sus avenidas, sus puentes, su espacio público. Pero también sus nombres desencadenan otras imágenes o sentimientos vinculados a la experiencia personal, a los recuerdos de situaciones, personas o lugares de pequeños sucesos. Y es que la ciudad, evidentemente es lo concreto, lo construido y visible. Pero también la ciudad es aquello que no se ve, aquello que se experimenta; vivencias, historias y recuerdos que nos hablan de una ciudad vivida.

Desde esta perspectiva escribe Ítalo Calvino su libro *Las ciudades invisibles*¹, y a partir del relato sobre la ciudad llamada *Despina*, se inicia esta investigación.

De dos maneras se llega a Despina: en barco o en camello. La ciudad se presenta diferente al que viene de tierra y al que viene del mar. El camellero que ve despuntar en el horizonte del altiplano los pináculos de los rascacielos, las antenas radar, agitarse las mangas de ventilación blancas y rojas, echar humo las chimeneas, piensa en un barco, sabe que es una ciudad pero la piensa como una nave...

En la neblina de la costa el marinero distingue la forma de una giba de camello, de una silla de montar bordada de flecos brillantes entre dos gibas manchadas que avanzan contoneándose, sabe que es una ciudad pero la piensa como un camello de cuyas albardas cuelgan odres y alforjas de frutas confitadas, vino de dátiles, hojas de tabaco...

En *Despina*, I. Calvino se refiere en clave metafórica a que cada uno ve la ciudad que quiere ver, dependiendo del ánimo con el que anda, según las esperanzas que trae y los intereses que tiene. Así pues,

¹ CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Millenium, 1999.

todos habitamos ciudades diferentes que vamos construyendo a través de la experiencia, a medida que vamos viviendo entre calles y edificios.

Sobre esta visión de la ciudad, con la experiencia como motor de conocimiento y aprehensión de la misma, se dedica a ahondar el capítulo primero de este trabajo. A partir del análisis sobre el origen del término paisaje, nos introducimos en su comprensión y desarrollo por parte de importantes movimientos y artistas –los paisajistas románticos, la Internacional Situacionista y Robert Smithson- para terminar analizando la deriva y el errabundeo como gesto significativo y detonante de una determinada visión de la ciudad.

Volviendo a la idea de que cada individuo tiene su particular visión sobre la ciudad, definida por su experiencia pero también por su condición social o política, acordaremos dejar de hablar de la ciudad para comenzar a hablar de las ciudades. Hablaremos incluso de cientos de miles de ciudades, tantas como personas la habitan, que conviven y comparten un momento en el tiempo y un lugar en el espacio. Plazas, lugares de paso, solares desolados en la periferia, calles y autopistas por las que nos movemos a diario, ocultan en su entramado diversas y ricas poéticas que intentaremos iluminar en el capítulo dos.

Pero si bien todos vivimos en ciudades diferentes, personales y cambiantes, que se cruzan a veces, que se mezclan en ocasiones; en la ciudad actual, fuera de sí, desbordada por un crecimiento en tamaño y diversidad sin precedentes, los lugares donde ese encuentro puede ocurrir están desapareciendo. Nos ocuparemos de esto en el capítulo tercero; intentaremos advertir cómo la calle y el espacio público en general -entendido como lugar de intercambio y conocimiento, de diálogo y comunidad- ha pasado a ser un espacio vacío de ciudadanos y lleno de consumidores obedientes. Y es que debemos analizar la situación actual y destacar la importancia trascendental del desarrollo de

un espacio verdaderamente público que potencie la comunicación y las relaciones humanas, si queremos justificar su reclamo.

Y aquí es donde entra el arte con su derroche programático de energías y creatividad -tan contrario a la lógica imperante del mercado- a buscar caminos posibles, a crear nuevas ciudades, a encontrar algún lugar, como titula el capítulo cuarto. El arte intenta generar desde las grietas y fisuras de la ciudad oficial -y aunque sea de manera temporalmente efímera- espacios alternativos y lugares disidentes, que por momentos despliegan sus evocadoras resonancias metafóricas y perduran como gestos.

Sólo el arte, la creatividad como actitud de vida, el diálogo fructífero mediante el encuentro y la confrontación en un espacio real, libre, abierto y de todos, será capaz de conformar una resistencia rica y diversa a la creciente incomunicación y el consumo permanente, a la soledad y la homogeneidad, al capitalismo y la melancolía como titula el capítulo quinto. El arte y sus utopías de bolsillo, sus pequeñas posiciones personales que al ser llevadas al territorio público se vuelven políticas, abren una posibilidad opuesta a las grandes utopías redentoras del modernismo, y desde donde se intenta combatir la nostalgia, el hastío y el desasosiego.

Cerrando la parte teórica, el capítulo sexto insiste en un arte libre de técnicas, alejado de medios específicos y al servicio de lo que se quiere expresar. Justifica un arte aún material y no del todo disuelto en el tejido social que demanda trascendencia, que reclama una perdurabilidad que posibilita su circulación y su, quizá, infinitesimal influencia.

A lo largo del desarrollo de este texto, se muestran imágenes de la obra que lo ha originado; trabajos desarrollados desde el año 2005 hasta hoy entre Santiago de Chile y Valencia, son el fruto de incursiones en el afán de recuperar la calle. El desarrollo de esta práctica artística encuentra en la presente investigación una necesaria pausa reflexiva

que la convierte en objeto de estudio al alejarnos de ella para su revisión crítica.

Bajo la tipología de estudio referida a la “reflexión sobre el propio quehacer artístico asociado a autores, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas” la tesis se empeña en ejercitar la reflexión sobre la propia obra y su conexión con la realidad sensible habitada. Debemos precisar que nuestra intención no ha sido la de abordar el análisis concreto y descriptivo de cada una de las piezas presentadas sino desplegar y profundizar, a partir de ellas, en inquietudes, preocupaciones y dudas. Adelantamos que esta pauta metodológica no se concreta en vínculos rígidos o asociaciones precisas, sino más bien, se toma como guía para configurar un marco de sentido que más que interpretar o relacionar directamente, prepara el terreno desde donde poder hacerlo. La reflexión teórica establece relaciones multidireccionales con la práctica; no se trazan aquí líneas desde un concepto a una imagen, mas bien se tejen redes donde todo circula adquiriendo espesor significativo, sensible y racional. El propósito es abrir caminos de reflexión, avivar un sentido crítico, generar dudas y estimular la búsqueda de sus respuestas a través de una mirada consciente de los complejos sistemas de relaciones presentes en toda ciudad.

Así, afirmándonos en la urbe y su capacidad de ser expandida simbólicamente hasta el macrocosmos pero también reducida hasta homologar metafóricamente al cuerpo², se intenta, desde la experiencia y a través del arte, indagar en el modo en que ocupamos y habitamos la ciudad, las ciudades; en la manera en que determinan nuestros comportamientos, nuestras expectativas y esperanzas, nuestros estados

² CANO, Eugenio. “Civilidad y urbe ideoplástica.” *EXIT BOOK*, Arte Público (7): 133, Verano 2007.

de ánimo y nuestra memoria. Y es que el arte también posee esa capacidad de proyectarse, de proyectarnos, pues no tiene una esencia inmutable; el arte cambia y evoluciona a la par que la época, siendo un espejo que la refleja e intenta iluminar sus tramas sociales, históricas y políticas. Es el arte como actitud de vida, el único camino que se vislumbra para buscar muchas mas ciudades, para crear espacios alternativos, para propagar muchas mas *Despinas*.

1 La ciudad como experiencia

Nos podemos aproximar a una definición de ciudad desde diferentes campos del conocimiento; la geografía, la política, la arquitectura, el urbanismo, la religión, pero acercarnos a la ciudad desde su experiencia es una invitación a practicarla como ciudadanos, como usuarios activos. Si bien puede resultar imposible definir la ciudad -como resulta ilusorio definir cualquier organismo en constante cambio-, al menos lograremos rodearla, aprehenderla a través de la experiencia y enriquecer nuestro conocimiento sobre ella.

1.1 El nacimiento del paisaje.

Lo sublime y lo pintoresco en la ciudad

El nacimiento del término “paisaje” es una larga historia con muchos nudos, que de poder resumirse, fijaría su aparición a principios del siglo V en China³ y su significado actualmente aceptado, como un constructo, una convención resultante de la contemplación que se ejerce sobre la naturaleza sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar⁴. Las condiciones para el nacimiento del término fueron bastante precisas: debía, por una parte, existir una distancia física con la tierra, mediada por el paso del feudalismo a una sociedad donde el comercio adquiría mayor importancia y exigía a los comerciantes desplazarse por el mundo en busca de nuevas y mas

³ BERQUE Agustín. “El nacimiento del paisaje en China”. En MADERUELO Javier, “et al.”. *El paisaje: Actas Huesca*. Huesca: Diputación, 1995. p. 20.

⁴ MADERUELO, Javier. *El paisaje, Génesis de un concepto*. Madrid : Abada, 2005. pp.: 36-38.

mercancías; y por otra, concebirse una distancia conceptual, un cambio de mentalidad basado en la independencia de la tierra (pues cuando ésta se tiene que pagar, el paisaje no puede existir), que permitiera mirar la naturaleza desde lejos, sin otra intención que la contemplación estética pura⁵.

Así, producto del ejercicio de esta distancia contemplativa con la naturaleza, nace una necesidad de nombrar los sentimientos que esta despierta y las características asociadas a su admiración. Surgen entonces -y de la mano de una profunda reflexión teórica- en relación a la naturaleza, dos llamadas categorías estéticas que buscan transmitir los sentimientos que su contemplación provoca: lo sublime y lo pintoresco. Christopher Hussey⁶ identifica como características propias de un escenario sublime, entre otras, la inmensidad, la infinitud, la sucesión y la uniformidad, todos adjetivos que apuntan a la idea de una naturaleza sobrehumana y majestuosa. Una visión de ésta como escenario de manifestación del planeta en su estado primigenio, alejado de la intervención del hombre y por ende imponente, sobrecogedor y de escala colosal.

Respecto al adjetivo pintoresco, Uvedale Price⁷ relaciona los otros paisajes de la naturaleza que no obedecen a las características de lo sublime, con la noción de rústico; lo crudo e irregular. Un escenario menos excelso más cerca de la tierra que del cielo; ya no los imponentes picos montañosos sino una pequeña charca en la campiña, no los valles infinitos sino una ruina en mitad del campo, una carreta de heno al paso. Son visiones muy imbricadas con el trabajo artístico que realizaran los

⁵ CALVO Serraller, Francisco. "Concepto e historia de la pintura de paisaje". En VV.AA. *Los paisajes del Prado*. Madrid : Nerea, 1993. p. 12.

⁶ HUSSEY, Christopher. *The Picturesque*. Handem: Archon Books, 1967. pp. 58-59

⁷ PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautifull*. Londres: 1794.



Fig. 1. *Lugares vacíos, espacios anómalos*, 2005. Instalación, fotografía, color, 5 x 5 cm. Serie de 40 diapositivas.



Fig. 2. En las áreas de mayor contaminación visual, estructural y espacial de Galería BECH, (vanos, intersecciones, desniveles, zócalos, salientes, aleros, esquinas, etc.) insertas en el muro e iluminadas desde el intersticio entre este último y la obra gruesa, se sitúan alrededor de 40 diapositivas en color tomadas de distintos sitios baldíos de Santiago.

paisajistas románticos -y por ende difíciles de separar- como veremos mas adelante.

Actualmente, ambas categorías estéticas son significativamente trasladables a las condiciones de nuestra vida en ciudad, aún a pesar de haber surgido de la observación de una naturaleza radicalmente menos intervenida por el hombre (antropizada) que la actual. Lo sublime y lo pintoresco aparecen en el escenario urbano que nos rodea, con la diferencia de que hoy no se nos presentan claramente diferenciados y se manifiestan en lo concreto de manera mucho mas entremezclada que antes. Un paisaje industrial contemporáneo puede ser un híbrido perfecto entre el pintoresquismo y un escenario sublime, entre el accidente crudo e irregular y la imponente infinitud; un vertedero de basura podría verse de la misma forma, un polígono industrial, un condominio de 10.000 viviendas, una central termoeléctrica, una refinería de petróleo.

Fue el sentimiento que experimentó Robert Smithson y que dió pie a su obra titulada *Los monumentos de Passaic*⁸. Se trata de un relato documentado fotográficamente de la visita, en septiembre de 1967, a su ciudad natal Passaic, un pueblo suburbano a las afueras de Nueva Jersey convertido en una zona industrial decadente. En el texto, Smithson describe el paisaje con que se encontró: viejas máquinas aparcadas, montañas de desechos, viejos estanques con aguas estancadas, estructuras oxidadas, puentes sobre tierras muertas; un territorio tan desolado y deprimente como evocador y fascinante en términos estéticos. En este, tanto la inmensidad sobrecogedora de las viejas estructuras como su vasta extensión en el terreno, despertaban una asociación sublime; al mismo tiempo, las ruinas y su deterioro irregular sumado a lo intervenido del paisaje, desencadenaban una aprehensión pintoresca. Ruinas futuras las llamó, monumentos industriales, memoria

⁸ SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993. pp. 74-77.

de tiempos pasados y producto de lo que denominó un paisaje entrópico, que avanza y se construye sobre si mismo hasta caer en ruinas.

1.2 Los paisajistas románticos y la Internacional Situacionista, una experiencia activa con el paisaje.

Habíamos anunciado ya la estrecha relación que existe y que consciente o inconscientemente establecemos entre los conceptos de lo sublime y lo pintoresco y la obra de los paisajistas románticos. Y es que principalmente de la mano del alemán Caspar David Friedrich junto a los ingleses J.M.W. Turner y John Constable, la pintura de paisaje desplazó gradualmente de la tela al ser humano para cederle todo el protagonismo a la naturaleza. Fueron estos artistas quienes llevaron a su expresión cumbre en occidente, los sentimientos, tanto de abrumador vértigo por lo infinito, imponente y monumental del espectáculo natural –lo sublime- como de su expresiva crudeza e irregularidad –lo pintoresco-.

Aunque bien es sabido que Friedrich pintaba algunos de sus paisajes en su estudio (no así John Constable, quien pintaba siempre del natural), no es menos sabido que esta acción estaba precedida por una igualmente importante: la experiencia afectiva, mística y real con el paisaje que luego plasmaba en sus telas. Para los paisajistas románticos el contacto con el paisaje y la apertura sensorial de intercambio con éste era condición *sine qua non* para su pintura; es decir, era imprescindible sentir en primera persona la condición sublime o pintoresca de un escenario antes de poder dar vida a eso sobre el lienzo. Sólo mediante la experiencia activa con el paisaje se pueden desencadenar los efectos sensibles de soledad, melancolía, angustia pero también de tranquilidad, contemplación, admiración y recogimiento que transmiten sus pinturas.

Esta relación de intercambio activo con el paisaje la exploraron y explotaron luego, en siglos posteriores, surrealistas, dadaístas y artistas contemporáneos como Richard Long o Hamish Fulton. Pero sin duda, luego de los paisajistas románticos, fue la Internacional Situacionista (IS) quien, desde cierto punto de vista, abordó esta problemática de manera más enérgica y decidida, y por ende, explotó muchísimo más también sus posibilidades de trabajo. Partiendo de ese -acotado pero fructífero- marco de acción y teoría que considera el paisaje como una experiencia más allá de un constructo o concepto, la IS logró una vinculación total con -este-, rindiéndose ante el exceso de estímulos de las ciudades modernas y fundiendo en ella los paradigmáticos conceptos de lo sublime y lo pintoresco.

Los artistas de la Internacional Situacionista, enarbolaron también -aunque de manera más directa- como principal medio de conocimiento y aprehensión física y simbólica de la realidad, la práctica del caminar. A partir de ésta, desarrollaron su teoría de la psicogeografía, que planteaba el andar como un estudio de los efectos del entorno geográfico sobre las emociones y el comportamiento de los individuos⁹. Así, realizaron una reivindicación decidida, constante y consciente del error como práctica estética al mismo tiempo que herramienta crítica¹⁰. La IS consideraba el acto de atravesar un lugar como un instrumento de interpretación estética del territorio y de modificación simbólica de este; el paso por un lugar despertaba en ellos un sinnúmero de sensaciones, al mismo tiempo que dejaban su huella sobre este. Así, los caminantes se asombraban ante la expansión infinita del tejido urbano, celebraban sus zonas

⁹ ANDREOTTI, Libero. "et al.". *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 72.

¹⁰ CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 10.

irregulares e inciertas, al mismo tiempo que criticaban un sistema inhumano, una sociedad inerte y un mundo que los asfixiaba:

“El mundo en que vivimos, empezando por su escenario material, aparece cada día más angosto. Nos ahoga. Padecemos profundamente su influencia; reaccionamos según nuestros instintos, en vez de reaccionar según nuestras aspiraciones. En una palabra: este mundo rige nuestro comportamiento, y por tanto nos aplasta. Sólo mediante su reordenación, o mejor su desintegración, pueden surgir nuevas posibilidades de organización, a un nivel superior, de nuestra manera de vivir” ¹¹

Como vemos, con ese componente claramente utópico tan típico de las vanguardias modernas, la IS declara su angustia ante el exceso de la realidad que les toca vivir. Ante este panorama, su salida era experimentar la ciudad, más allá o más acá quizás, de las representaciones plásticas de ésta. Con un enfoque lúdico y psicológico basado en la exaltación del inconsciente y de la percepción, abogaban, en principio, por una nueva ciudad, para terminar planificando una nueva sociedad y un nuevo mundo que quebrantase los habituales parámetros de estabilidad y producción capitalista.

1.3 De caminatas, derivas y errabundeos

Profundizando en la noción de deriva, en el al acto desinteresado e improductivo (económicamente, claro está) del errabundeo, debemos volver a los Situacionistas y su práctica vagabunda como forma de conocimiento. Cuando ellos hablaban de la deriva como renuncia a las razones habituales para desplazarse, a las relaciones, a los trabajos y a

¹¹ ANDREOTTI, Libero. “et al.”. *Ibid.* p.18.

los placeres acostumbrados en pos de abandonarse a las sollicitaciones del terreno y a los encuentros que en él se producen¹², abogan sin duda por una visión del andar como forma de aprehender el paisaje y la ciudad a través de la experiencia y de la utilización del cuerpo como instrumento para medir el espacio y el tiempo. Hablan de interpretar la ciudad mediante el recorrido, lleno de “trampas y peligros que provocan a aquel que camina un fuerte estado de aprensión, en el doble sentido de sentir miedo y aprehender”¹³.

Así, amplian el alcance de la experiencia física en y del lugar, hacia una forma de transformación del paisaje. El acto de andar, aunque no constituya una construcción o intervención física de un espacio, implica una transformación de éste. Basta la presencia física del hombre en un lugar, para, sumado a la variación de las percepciones que inevitablemente recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituir una transformación del paisaje que, aunque no deje señales tangibles, modifica culturalmente el significado del espacio para quien lo atraviesa y, en consecuencia, el espacio en sí mismo¹⁴. Dicho de otra manera, no es lo mismo, ni es el mismo espacio para el hombre, uno que ha sido atravesado que uno visto desde fuera.

Asumida esta significativa precisión, es cuando podemos hablar de la deriva como metáfora, y mas aún como acto político al ser consciente y crítica. Un acto cotidiano es transformado, mediante su ejercicio intencionado, en un gesto significativo, no solo para el espacio en su dimensión abstracta sino también física, histórica, social y política. Podemos interpretar ese gesto apologético del azar y la improductividad -ambos conceptos radicalmente contrarios a la lógica imperante- como

¹² CARERI, Francesco. *Ibid.* p. 22.

¹³ CARERI, Francesco. *Ibid.* p, 83.

¹⁴ CARERI, Francesco. *Ibid.* p. 51.

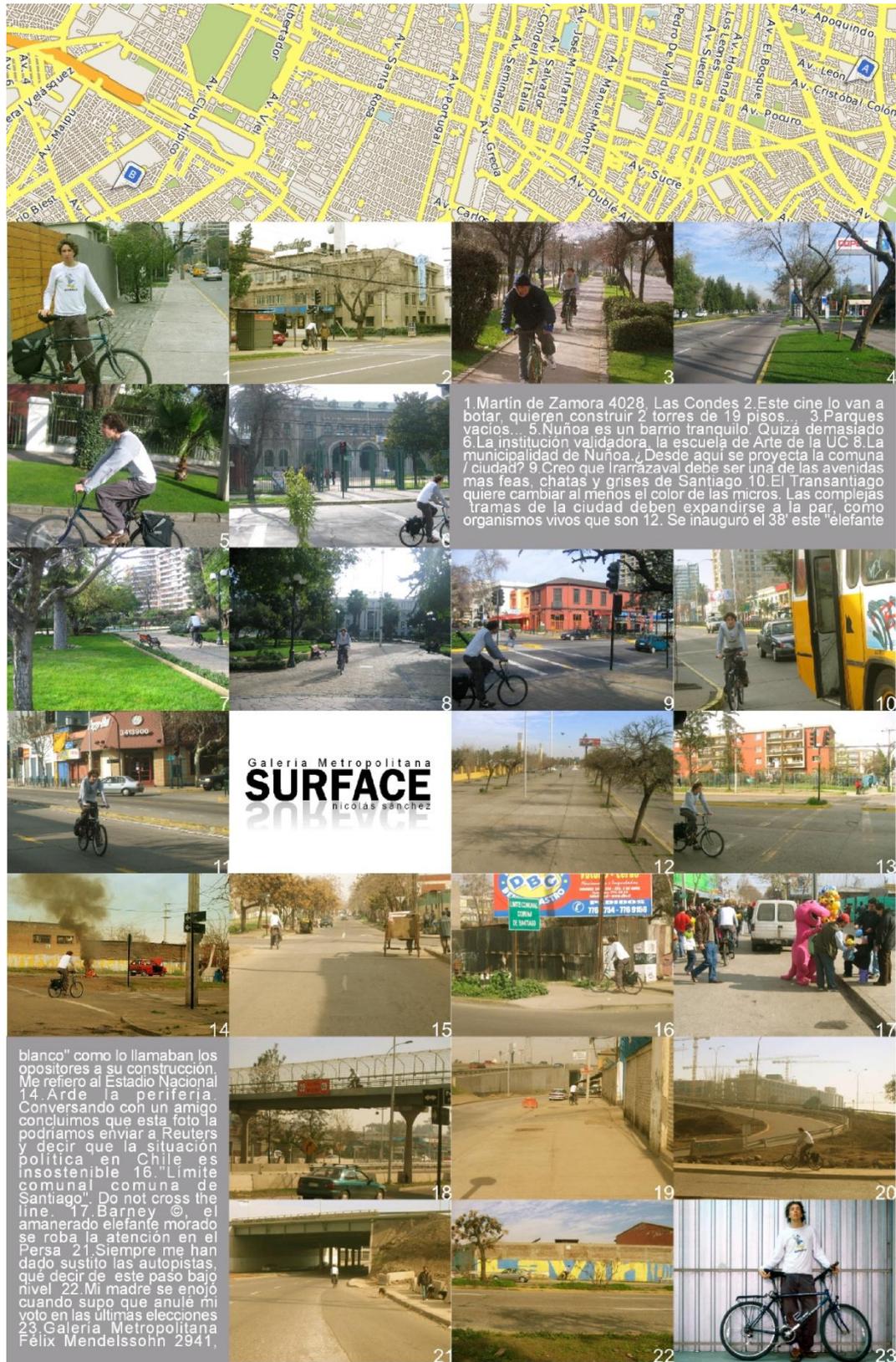


Fig. 3. *Surface*, 2005. Fotografía, color. Registro acción espacio público.



Fig. 4. En *Surface* realicé en bicicleta el tramo que separa mi casa de Galería Metropolitana. El recorrido fue registrado y publicado en un pequeño catálogo con comentarios y textos. En la Galería sólo había una fotografía del final del trayecto y la bicicleta utilizada sobre ésta.

una verdadera declaración de principios contra lo que los situacionistas llamaban las “heladas aguas del cálculo egoísta”¹⁵.

Si bien la experiencia del paisaje, como señalamos anteriormente, es un pequeño pero fructífero territorio común entre románticos y Situacionistas, siendo más precisos aún, podemos afirmar que si para los románticos ésta era la problemática de su obra, para los Situacionistas, en parte, era la obra en sí. Si Turner se afanaba por plasmar en la tela la sensación de una locomotora a vapor en medio de una atmósfera brumosa y a plena carrera, Guy Debord y los suyos entraban en un bar a comentar la deriva nocturna recién concluida.

Al pensar en estrategias, líneas conductoras y motoras comunes al trabajo artístico que analizamos¹⁶, la deriva siempre se sitúa -como concepto y acción- en un lugar importante. Es que este errabundeo, desinteresado pero atento, es continuamente el punto de partida como experiencia a través de la cual se anima y agudiza una actitud contemplativa, sensible y de observación. La práctica del espacio sería el detonante, lo que desencadena –inevitablemente- una determinada apreciación de la ciudad, pudiendo ser esta desde sublime o violenta hasta melancólica o pesimista, según los espacios que se atraviesan y los estados de ánimo que estos despierten.

¹⁵ ANDREOTTI, Libero. “et al.”. *Op. cit.* p. 18.

¹⁵ ANDREOTTI, Libero. “et al.”. *Ibid.* p. 76.

¹⁶ Ilustrado a través de fotografías a lo largo de toda esta memoria y consultable además en el blog <http://utopiasdebolsillo.wordpress.com>. *Buenos días señor Courbet, Bienvenido a Santiago, anti-postales o donde la ciudad no alcanza, Surface, 150 cuadras, Del Saler a Gran Turia, Recupera tu ciudad, algún lugar encontraré, Stgo. Memes, Lugares vacíos, espacios anómalos, Enganches chapuceros, A ver la gente pasar, Liberar MUPI's, abrir ciudades, teléfonos públicos, historias privadas y La ciudad como una hoja en blanco.*

2 Poéticas del espacio

Hemos visto en el capítulo anterior la capacidad de la deriva para desencadenar ciertas aprehensiones y aprensiones sobre el espacio atravesado. Y es que la ciudad, y de manera especial sus espacios intermedios, se descubren cargados de historias y poéticas que los desbordan; pequeños relatos que la caminata intenta absorber y que este capítulo intenta iluminar.

2.1 No-lugares: la ciudad oficial

Si un lugar es un espacio dentro del cual pueden leerse algunos elementos de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre los unos y los otros y de la historia que comparten, un no-lugar es justamente su negación; uno donde no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Así reflexiona Marc-Augé¹⁷ sobre los nuevos espacios que están poblando actualmente nuestras ciudades y que se prestan a esta definición en negativo: autopistas, medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), aeropuertos, estaciones de tren, grandes cadenas hoteleras, parques de recreo, supermercados, etc. Lugares en los que no hay posibilidades de establecer relaciones duraderas ni de tejer una historia común.

Si alguna precisión le cabe a esta lúcida reflexión, es justamente la de las excepciones. Algunas personas sí tejen pequeñas historias en aquellos lugares (tengo amigos que se enamoraron en aeropuertos) y para ellos sí cobran vida, significado e identificación, al menos en un

¹⁷ AUGÉ Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998. p. 238.

nivel abstracto pues se hace difícil la visita conmemorativa, por ejemplo, a un vagón de tren. Y es que podríamos precisar, que si bien son lugares donde puede ocurrir algún tipo de relación, estos nunca fueron pensados para eso. Es más, todo en ellos fue planificado para evitar esas historias y para facilitar su borradura en caso de excepción. Son lugares que están concebidos para un tránsito opuesto a la memoria, para un pasar que no deje rastros, o que al menos permita su desinfección inmediata; son lugares que chocan con los esperanzadores e imprevisibles arranques hacia los encuentros y la sociabilidad perturbadora del orden.

Augé, también admite que un lugar puede llegar a ser un no-lugar y viceversa, pues el concepto se plantea como una oposición relativa en el tiempo y que depende de quien mira. Tiene que ver con el intento por descifrar el sentido social de un espacio, su capacidad para acoger, suscitar y simbolizar esa relación, y esto puede darse, o no, en un mismo espacio, en distintos tiempos.

Profundizando un poco más, si consideramos estas series de no-lugares esparcidos a lo largo y ancho de nuestras ciudades como un conjunto abstracto, podríamos llegar a hablar de una no-ciudad, de una masa compuesta de todas estas negaciones. Así lo piensa Manuel Delgado¹⁸, quien también precisa una diferencia terminológica entre la no-ciudad y la anti-ciudad, esta última ciudad difusa, “de espaldas a cualquier cosa que pareciese un espacio socializado y socializador”, que desprecia la calle como lugar de encuentro y abusa del automóvil y los *shoppings*. La no-ciudad, por su parte, sería esa amalgama compuesta por quienes circulan en nomadismo constante por esos sitios; son los individuos de quienes solo sabemos que vienen de algún sitio y se dirigen hacia otro. En otras palabras, mas que el lugar de paso, la

¹⁸ DELGADO, Manuel. “La no-ciudad como ciudad absoluta”. En De azúa, Félix “et al.”. *La arquitectura de la no-ciudad. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004. p. 125.

no-ciudad sería el paso por un lugar, lo que queda de la ciudad si le restamos la arquitectura; puro tránsito, movimiento y fugacidad.

Pero más allá de definiciones y precisión conceptual, es interesante pensar que cada vez más, lo que llamamos ciudad, nos refiere a una proliferación de espacios de anonimato e individualidad erigidos por los organismos de poder (gobierno, grandes empresas). Presenciamos la fundación de una no-ciudad oficial, institucionalizada y pretendidamente única y estable. Así, mediante diferentes tácticas que van desde el emplazamiento constante de monumentos conmemorativos (sea en su sentido tradicional o expandido a museos, bibliotecas y toda clase de edificios corporativos e institucionales) de la gran historia oficial, hasta propaganda institucional mediante el abordaje y apropiación del terreno simbólico (carnavales culturales, publicidad mediática), se nos intenta hacer pasar como ciudad un territorio muerto donde no ocurren, o mejor dicho, no se quiere que ocurran, expresiones de un presente o una memoria que molesta por su componente histórico, político, social o humano.

2.2 *Terrain vagues*: suburbios, periferia y barrios industriales

Continuando con el descubrimiento de posibles poéticas o poéticas posibles, el término francés *Terrain vagues* es sin duda apropiado para conceptualizar una situación tan incierta como recurrente en el espacio urbano. Desarrollado por Ignasi de Sola-Morales, se considera pertinente su permanencia en el idioma original debido a la polisemia de los términos que lo componen. *Terrain*, en francés, hace alusión a una limitada y precisa porción de terreno en la ciudad, al mismo tiempo que refiere a una porción de tierra pero en una condición expectante, potencialmente aprovechable; edificada quizás, pero no lo sabemos a

ciencia cierta. *Vague*, por otra parte, insinúa oscilación, movimiento e inestabilidad, además de ser un derivado de vacante, libre y de vago, indeterminado¹⁹.

Solares, terrenos abandonados, zonas intermedias, suburbios, periferias y explanadas, lugares que Robert Smithson ubicaba en los límites de las ciudades, en las áreas suburbanas, en ese abismo circular entre la ciudad y el campo, pero que sin duda vemos hoy aparecer en cualquier sitio. El mismo Smithson²⁰ hablaba de ellos como lugares sin tiempo, donde no habitan el presente, el pasado y el futuro, sino distintas temporalidades suspendidas y exteriores a la historia. En definitiva, lugares que obedecen a todas y cada una de las acepciones de las palabras *terrain* y *vague*.

Futuros abandonados en cada esquina de nuestras ciudades, terrenos vagos simbólicamente opuestos a la lógica productiva imperante. Solà-Morales reclama para ellos su estado de ruina e improductividad como ámbitos de libertad alternativos a la realidad del lucro. Pero, cabe precisar que esta libertad, en la mayoría de los casos, es sólo figurada, pues son terrenos que empíricamente aun están produciendo; si bien la especulación capitalista pareciera haberlos desechado, esto es solo de manera temporal, hasta que estos vuelvan a adquirir valor (económico), se revaloricen. Pero aunque sea durante ese corto -o largo- periodo de tiempo, es innegable su talante y carga poética como lugares de resistencia a los embates de una posmodernidad depredadora.

Y es que, como analizábamos con la ciudad oficial, la tendencia actual mediada por la arquitectura y el urbanismo de poner todo bajo

¹⁹ SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona : Gustavo Gili, 2002. p. 186.

²⁰ SMITHSON, Robert. *Op. cit.* pp. 74-77



Fig. 5. *La ciudad como una hoja en blanco*, 2006. Papel y autoadhesivos, 200 x 200 cm. Con un plano de Santiago + stickers agregados por el público se buscaba generar un mapa de la ciudad que permitiera ubicarse en, no sólo en la delgadez de su superficie geográfica, sino también en su espesor social.



Fig. 6. *Santiago memes*, 2006. Fotografía, color. En *Stgo.memes* se repartieron 1000 stickers en forma de nubes de texto, las cuales fueron rellenas por los transeúntes con recuerdos o sucesos memorables, privados o públicos y posteriormente pegadas en el lugar mismo de los hechos transcritos.

límites, ordenes y formas eficaces productivamente; de hacer todos los espacios reconocibles, idénticos y universales, transformando “lo inculto en cultivado, lo baldío en productivo y lo vacío en edificado”²¹, trae consigo incontables deseos de liberación. La presencia del poder, para algunos, invita a escapar de su presencia totalizadora, invita a huir de las plazas oficiales para refugiarse en la indefinición del *terrain vague*, en esos intersticios donde se cuele la nostalgia, el desasosiego y la melancolía.

Pero esta aparente condición del solar o *terrain vague* como ajeno a la actividad de la ciudad, es eso, pura apariencia. Y es que estos lugares extraños que quedan fuera de los circuitos y las estructuras productivas, áreas donde podemos decir que la ciudad no alcanza, están sin embargo muy insertos en anónimas dinámicas urbanas que tienen que ver con los ciudadanos y su apropiación activa de lugares inciertos y por ende abiertos a ocupaciones inesperadas. Son lugares llenos de relatos, tan pequeños como numerosos. Son historias mínimas que nos hablan de paseos con el perro, de atajos para acortar el camino a casa, de encuentros secretos, de una cerveza conversada. Son rastros que nos refieren a un usuario enajenado del espacio público oficial, a un ciudadano cuya huella simboliza una relación quebrada.

En otras palabras, los solares no representan el vacío, sino muy por el contrario, “manifiestan la abundancia antropológica”²². Donde la especulación inmobiliaria deja el vacío, la historia (los ciudadanos) deja los rastros que la memoria busca reconstruir y reubicar.

²¹ DE SOLÁ-MORALES, Ignasi. Op. cit. p. 191.

²² HEGYI, Loráng. “Solares (o del optimismo)” En VV.AA. *Bienal de Valencia: comunicación entre las artes: la ciudad ideal*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003. p. 143.

2.3 La calle: el lugar del encuentro

Entre no-lugares y *terrain vagues*, la pregunta que cabe hacernos ahora, es sobre nuestro lugar en la ciudad. Y al decir nuestro no quiero apuntar a ideas de propiedad (privada), a sentimientos simbólicos de pertenencia, ni a artificiosos discursos oficiales sobre colectividad. Cuando pienso en un lugar nuestro pienso en algo tan concreto y real como verdaderamente de todos y dispuesto para nuestro goce y disfrute: la calle.

La calle, el espacio público es, o mejor dicho, debiera ser el lugar de la convivencia y el intercambio. Es ahí donde se encuentran las historias personales (el mundo privado) con el imaginario común (lo público); es el territorio de la intercepción y superposición de las tramas biográficas con las urbanas. En palabras de Guilles Tiberghien, son “múltiples haces particulares, que son otros tantos espacios privados que se estiran como líneas, componen trayectorias y dibujan una red de huellas temporales que acompañan y organizan la ciudad”²³. Su estado actual de espacio estrictamente organizado por, como analizaremos más adelante, el control, la planificación urbana, las estructuras productivas imperantes y una arquitectura servil y obsesa por poner límites y ordenar universal y eficientemente los espacios, limita y condiciona su uso.

Las ciudades tienen una memoria que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta²⁴. El ciudadano, en la medida que ocupa la calle, se confronta con estas huellas y es su propio recorrido el que las encuentra, interpreta y reinventa. Pues a esa ciudad planificada por arquitectos y urbanistas se le opone una ciudad practicada por las personas, quienes la ocupan reforzando su pertenencia; quienes lejos de

²³ TIBERGHIEEN, Guilles A. “Horizontes”. En MADERUELO, Javier “et al.”. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 2001. p.126.

²⁴ AUGÉ, Marc. *Op. cit.* p. 240.

concebir el espacio como algo inerte lo entienden como un lugar significativo en la construcción de su identidad²⁵. Pues como bien dijo Augé, no hay identidad sin alteridad, sin la presencia de los otros, y eso se descubre en un espacio verdaderamente público, no en esa visión oficial de la ciudad como espacio neutro y sin historia; sin historias.

Como vemos, son los usuarios de un espacio los que tienen la capacidad de dotarlo de contenido y por ende de sentido. El espacio solo existe en la medida que lo utilizamos o experimentamos, en otras palabras, solo pertenecemos realmente a un lugar si lo conocemos en su sentido histórico y experiencial.

La búsqueda del lugar mediante la experiencia del diálogo, del intercambio en el espacio público, obedece a esa búsqueda mítica del *axis mundi*²⁶, del centro de nuestro mundo en oposición a otros. No es la bandera sino el mástil, como cita Lucy Lippard al artista Séneca Peter Jemison. Esa necesidad, perdida o al menos dificultada hoy, del intercambio humano a un nivel más profundo que el que proporcionan los *media* y sus retóricas de diversidad que neutralizan la diferencia, que tornan tan exótico como superficial al otro; se encuentra coartada por una escasa presencia o, en el mejor de los casos, mínima utilización del espacio común.

Se hace urgente el reclamo de un espacio de diálogo diferente al de las zonas de comunicación impuestas y de un tiempo distinto al de los momentos establecidos, que no limiten nuestras posibilidades de intercambio. Este reclamo ya ni siquiera es por la libertad de los individuos, sino por una “emancipación de la comunicación humana, de

²⁵ CORTÉS G, José Miguel. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: laac 2006. p. 109.

²⁶ LIPPARD, Lucy. “Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar”. En BLANCO, Paloma. “et al.”. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. p. 57.

la dimensión relacional de la existencia”²⁷, que, desde nuestra perspectiva, esta intrínsecamente mediada por la necesidad de un espacio público de todos.

Y es que debemos imaginar que ese encuentro puede darse a muchos niveles, pero sin duda el comienzo y el componente mas básico de un espacio compartido es esa posibilidad de comunicarse aunque sea visualmente unos con otros. Es que como dice Richard Sennet,

*“...hay un tipo de comunicación política cuando gentes de clases baja y media se encuentran juntos y cercanos y no apartados unos de otros. Hay un tipo de comunicación en el ser capaz de ver mucha gente distinta por sobre el ver sólo unos pocos. Hay un tipo de comunicación en lugares donde uno ve extraños más que caras familiares... Son formas visuales de comunicación”*²⁸

²⁷ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. p. 73.

²⁸ LIPTHAY, Antonio, GRAHAM, Justine y VALDES, Bernardo. “Dos Conversaciones: Richard Sennett Charles Correa”. *ARQ*, (50): 52-55, Marzo 2002.

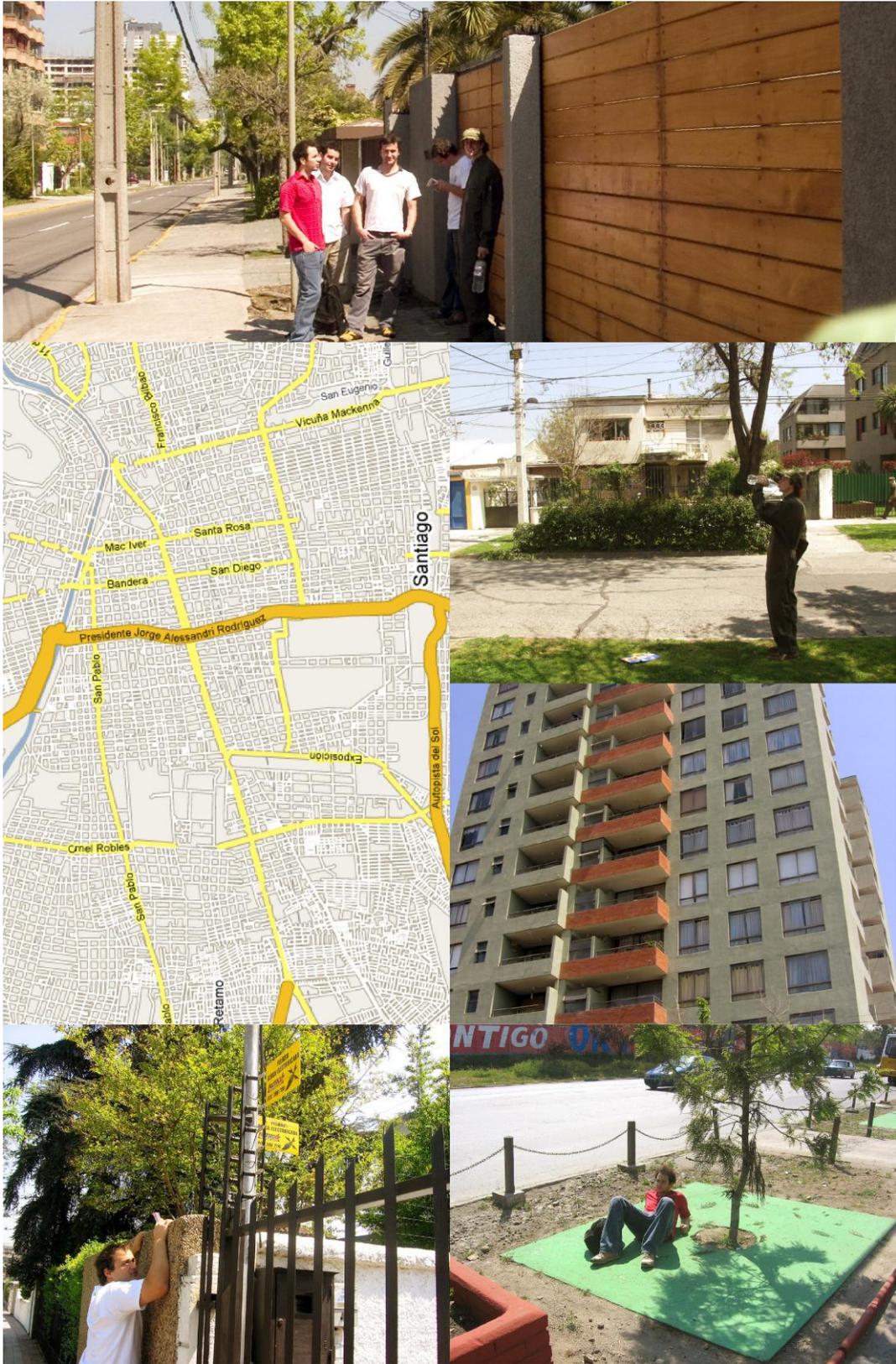


Fig. 7. 150 cuadras, 2005. Fotografía, color, 10 x 15 cm. Serie de 20 postales.



Fig. 8. En 150 cuadras realizamos una deriva con un grupo de amigos. Cada uno llevaba una cámara fotográfica y disparaba a lo que llamara su atención.

3 La ciudad fuera de sí

Es significativo que actualmente muchos índices de calidad de vida consideren entre sus censos el número de automóviles que posee una familia. Y lo hacen de manera positiva; es decir, a mayor número de automóviles por miembro familiar, mayor calidad de vida. Insólita referencia cuando sabemos que los automóviles son grandes culpables de la contaminación en las ciudades, los atascos y la escasez de espacios para caminar libremente sin una autopista de por medio.

Y es que hoy la ciudad se encuentra fuera de sí, dislocada, sin centro, geográfico ni simbólico, sin el fin último de acoger al ciudadano de a pie en todas sus dimensiones, en la riqueza de sus expresiones. Desbordada y disuelta por un crecimiento en tamaño y diversidad sin precedentes, en su metástasis la vemos hoy al servicio del mercado, los gobiernos, las corporaciones, los autos y la publicidad; en definitiva, al servicio del poder.

3.1 La supresión de la calle

Me atrevería a decir, que gran parte de los problemas sociales que tienen mayor visibilidad hoy, y también gran parte de los que no, podrían de una u otra manera relacionarse estrechamente con una escasez de intercambio, de diálogo y conocimiento; de lugar donde tengan cabida estas acciones. Ya insinuaba en el capítulo segundo de este trabajo, el modo en que la calle hoy se ha visto vaciada de su condición como espacio de todos, pues, los esfuerzos de los núcleos de poder en su

interés por suprimir el espacio público, han logrado en gran medida su cometido.

Pero no siempre ha sido así. Si en épocas pasadas -cuando aún la democracia era directa y no representativa- la plaza fue el sitio para cabildos públicos y todo tipo de manifestaciones y socialización popular (desde el ágora griega hasta las plazas de armas), desde la ilustración²⁹ esta ha ido perdiendo paulatinamente su concepción como lugar de diálogo. Hoy asistimos a un aplanamiento progresivo de la calle (y del mundo, dicho sea de paso) en el sentido de la supresión de todo su espesor sensible y densidad antropológica. Una completa e impúdica desrostrización³⁰ que nos aleja de cualquier realidad, urbana, social, política y cultural.

Las grandes ciudades, convertidas actualmente en pequeños mundos, así como facilitan enormemente todo tipo de subculturas y diversas formas de organización y sociabilidad (favoreciendo de paso la libertad personal), igualmente posibilitan su encuentro y choque en los espacios comunes. Es esa coexistencia, en potencia conflictiva, lo que hoy es visto por los organismos de poder como un peligro, una amenaza frente a la tranquilidad que ofrece la homogeneidad³¹.

²⁹ CORTÉS G, José Miguel. *Op. cit.* p. 40.

³⁰ CASTRO, Eugenio. "Sergio Belinchón y la verticalidad panorámica". En *Ciudades Efímeras*. Valencia: Ayuntamiento de Alfafar, 2001.

³¹ Es sintomático lo que ocurre en las ciudades (sociedades) consideradas más desarrolladas (y de ahí el temor de su extrapolación a escala mundial) como Nueva York o Londres. Allí se ha llegado al punto tal que el solo hecho de quedarse de pie por mucho tiempo en un mismo sitio es motivo de sospecha y posterior interpelación (más o menos enérgica según el "nivel de otredad" del sospechoso). Y ni siquiera mencionar las actuales, enfermizas y sendas campañas para que el ciudadano delate cualquier actitud que considere sospechosa e incluso avise si alguien está tomando más fotografías de las necesarias.

Pero como bien observa Rosalind Deutsche³², el conflicto, la división y la inestabilidad no solo son características propias de una esfera pública democrática, sino también sus condiciones de existencia. Es decir, no existe democracia si no hay un escenario para la diferencia, un lugar donde unos y otros puedan ponerse de manifiesto y ser contestados. Por el contrario, el verdadero peligro reside justamente, en los intentos desde las esferas del poder por anular el conflicto, por limpiar los espacios (en sentido literal y simbólico).

Así, nos encontramos actualmente con un espacio público tan vacío como controlado, apropiado por la publicidad, las corporaciones, el poder y liberado de ciudadanos. Plazas, parques y calles se han convertido ahora en grandes recintos abiertos, desprovistos de todo elemento que no sea una valla publicitaria, invadidos por autos y cámaras de vigilancia. El espacio público en general ha pasado de ser un lugar de encuentro, corazón de la vida social, a un ámbito de estricta regulación³³ para asegurar el beneficio de quienes ostentan el poder.

Las aceras son cada vez mas estrechas, pues de autos y autopistas depende el traslado al lugar de trabajo –producción- y solo se ensanchan cuando existe un centro de consumo que justifique su recorrido. Las plazas cada día acogen menos, se cambia un césped que incita al ocio por el implacable hormigón, mientras el llamado mobiliario urbano ofrece espacios publicitarios novedosos y cámaras de seguridad en vez de confort o servicios básicos (pensar hoy en un baño público es prácticamente una ilusión).

Para situarnos en un ejemplo concreto, basta pensar en los suburbios de cualquier capital latinoamericana donde, muy influenciados por el modelo estadounidense, las clases medias y altas se refugian en condominios o pequeños núcleos urbanos aislados a las afueras de la

³² DEUTSCHE, Rosalyn. "Agorafobia". En BLANCO, Paloma. "et al.". *Op. Cit.* p. 181.

³³ CORTÉS G, José Miguel. *Op. cit.* p. 50.

ciudad. Si bien, generalmente, cada urbanización cuenta con su centro comercial, de ocio y algunos servicios básicos, se encuentran lejos de la autosuficiencia. El coche juega entonces un papel fundamental a la hora de satisfacer las necesidades y ordena por ende, el destino de gran parte del espacio en su beneficio. Las edificaciones que caracterizan estos barrios oscilan habitualmente entre lo serial, la mala calidad, el escabroso gusto o todas las anteriores. Su llegada a la calle está mediada por grandes rejas, altos muros, cercas eléctricas, cámaras de vigilancia y casetas de guardia. Los espacios comunes han sido suprimidos y los parques y jardines son escasos, simple decorado o en el mejor de los casos permiten un paseo al perro de vez en cuando.

Así, los ciudadanos han creado estas nuevas ciudades, guetos ocultos que conllevan soledad, segregación e implican la destrucción del tejido urbano y social. Las ciudades se vuelven invisibles, unos se encierran en sus fortalezas paranoicas, otros sobrellevan la pobreza relacional (y material claro está) y el embrutecimiento progresivo. Soledad y homogenización amenazan en una ciudad donde las relaciones sociales se han vuelto imposibles, en un espacio, como ya pronosticaban los Situacionistas, preocupado solamente de la circulación en coche y el confort en casa³⁴.

³⁴ ANDREOTTI, Libero. "et al.". *Op. cit.* p. 92.



Fig. 9. *Recupera tu ciudad*, 2006. Fotografía, color, 200 x 50 cm. Serie de 3 fotografías.



Fig. 10. *Recupera tu ciudad* son acciones de esparcimiento realizadas en espacios públicos abandonados, no utilizadas, invadidos o prohibidos.



Fig. 11. *Recupera tu ciudad* toma la forma de fotografías panorámicas que ilustran las acciones realizadas exponiendo múltiples momentos en una sola imagen.

3.2 Mercado y control social

El espacio público a lo largo de la historia, ha asumido distintos roles de la mano de sus vinculaciones, mas o menos disfrazadas, con diversos tipos de intereses o poderes³⁵. Así hemos visto como la ciudad se organiza en torno a anhelos militares -recordemos la modificación de Paris a manos del Barón Haussmann, cuyos grandes boulevares obedecían a poco mas que a una necesidad de tránsito efectivo de las tropas de Napoleón-, corporativos -la plaza como extensión de la valla publicitaria- y de seguridad ciudadana -eufemismo para justificar la vigilancia y el control permanente de la población- entre otros, todos ellos con la consecuencia común de dejar al ciudadano ajeno a su experiencia.

Pero hoy nos enfrentamos a un escenario complejo, en el que las fuerzas que rigen su estado actual, si bien son identificables, no son del todo separables e independientes. Existe una mezcla y una lucha constante de poderes que convergen en la necesidad de erradicar al ciudadano y su experiencia subjetiva del espacio público para reemplazarlo por un consumidor obediente y productivo.

Desde cierta perspectiva, se puede percibir al mercado como el ente que engloba, encabeza y bajo el que se sustenta el complejo sistema de relaciones de poder que rigen, de manera mas o menos oculta, el destino de las ciudades que habitamos y por ende nuestro comportamiento, nuestras vidas. Pues tener el poder de crear los lugares donde desarrollamos nuestra existencia cotidiana, es tener el poder de establecer un orden y unas fronteras que delimiten y “guíen” nuestra

³⁵ Véase el novelesco e histórico libro de Deyan Sudjic, *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Ariel, 2007.

forma de entender y experimentar ese espacio hacia unos intereses particulares³⁶.

El mercado se define por las leyes de la lógica capitalista que lo gobierna y obedece por tanto a una serie de fórmulas dirigidas a optimizar la productividad, a conseguir el máximo beneficio de una mínima inversión. Estos principios, están tan distantes de las necesidades relacionales del ciudadano como cercanos a la constante ambición por alcanzar un “nirvana” capitalista donde todo es susceptible de ser comprado, de devenir objeto de transacción; y es en este estado, cuando todo adquiere un precio pero ningún valor, que se logra la perfección de un círculo retroalimentado de consumo y producción permanente. Si bien, afortunadamente, aún no llegamos a tal punto, nos podemos imaginar como a través del mercado -o mas bien amparados por este y su lógica- las esferas del poder definen hoy, mediante difusos pactos, el destino del espacio público.

Pero intentando definir, o al menos identificar, las entidades mas visibles que materializan el dominio físico y simbólico de la calle, debemos señalar tanto a las grandes corporaciones multinacionales como a los gobiernos (que a fin de cuentas son una corporación más), quienes en impúdica cooperación ostentan el control sobre el espacio público. Son ambos quienes operando –generalmente- con la lógica del mercado como principio absoluto, organizan y construyen, a través de una arquitectura servil y ante los ojos de un usuario alienado, pasivo y obediente, la ciudad que necesitan.

Profundizando en el modo en que el espacio público se construye a diario, obediente a intereses múltiples -a veces difusos- pero siempre conectados y relacionado de una u otra manera al mercado y el poder, podríamos decir que la arquitectura, el marketing y la publicidad son los

³⁶ CORTÉS G, José Miguel. *Ciudades negadas 1 : visualizando espacios urbanos ausentes*. Lleida : Ajuntament de Lleida : Centre d'Art la Panera, 2006. p. 153.

entes encargados no solo de hacer visible y palpable una ideología -de manera mas o menos explícita- sino también de introducirla y promover su práctica de manera sutil. Son la infantería en la guerra por el control del espacio.

La arquitectura proyecta hoy plazas despojadas de cualquier posibilidad de ocupación, concebidas como lugar de rápido fluir. Servil al poder y disfrazada con un discurso funcionalista pretendidamente desprovisto de ideologías³⁷, facilita la vigilancia y el (auto) control, al mismo tiempo que hábilmente oculta sus propósitos. Y es que, siguiendo a Cortés, el uso del poder tan solo es tolerable, si consigue enmascarar una parte importante de si mismo, sus mecanismos y propósitos. Y la arquitectura con su discurso funcional han proporcionado esa pantalla. Luego, junto a esa misma plaza, se levantan sendos edificios; poco mas que soberbios monumentos a la megalomanía y conmemorativos del poder y el prestigio de la compañía que lo encarga. Así, vemos que el planeamiento de una sola manzana obedece a necesidades de carácter político, de control social, económicas, de poder y representación corporativa; de todo tipo, excepto de intercambio humano y encuentro social.

Si hoy caminamos por aceras tan estrechas como invadidas por publicidad agresiva, prepotente y de escala ofensiva, es porque las corporaciones controlan, hacen y deshacen a su antojo en el espacio público y según las necesidades de sus clientes. Si hoy las ciudades enteras se articulan según los centros de flujo y transporte como aeropuertos o autopistas, es porque estos representan la movilidad del capital; el traslado inevitable de las fuerzas de trabajo. Si hoy el espacio público se ha transformado en un territorio muerto, controlado y vaciado, si la calle no es mas que un lugar de paso acelerado hacia los centros de

³⁷ CORTÉS G, José Miguel. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: laac 2006. p. 25.

consumo y producción, si el lugar de todos tiene un único dueño que decide su significado; es porque la valoración económica incide, a veces de la manera mas insospechada y encubierta, en todos los aspectos del planeamiento urbano.

Nuevamente, en el intento de ubicar estos fenómenos de manera mas concreta en la ciudad actual, vale la pena referirse a un caso particular. Pero sin embargo, aunque tengo varios en mente³⁸, optaré por solo usarlos como referencia general para concentrarnos así en comprender el *modus operandi*, mas o menos global, de los actores involucrados.

Todo comienza con la especulación inmobiliaria y su juego de inflación y deflación de terrenos que cada día es menos apuesta y mas acción directa³⁹. Se compran grandes terrenos y se procede a la construcción de enormes torres residenciales o de oficinas; y aquí se diferencian dos formas de construir. En el caso de los “edificios dormitorio” -donde es mas pertinente hablar de construcción que de arquitectura- se construye bajo la estricta norma productiva dando lugar en la mayoría de los casos a simples bloques de hormigón, de mala calidad, estrechos, mal diseñados y estéticamente reprochables. En el caso de las torres de negocios la arquitectura cobra importancia, pues el edificio será finalmente el monumento al poder y el prestigio de la firma que lo encarga, de la empresa que lo ocupa. Aquí la productividad está

³⁸ En Santiago de Chile hay decenas de casos emblemáticos de destrucción de barrios completos llevados a cabo en el más impune de los silencios.

³⁹ Son conocidas las deshonestas estrategias utilizadas por las grandes constructoras e inmobiliarias a la hora de depreciar o revalorizar un suelo. Las primeras incluyen desde permisividad para la “okupación” de sus inmuebles hasta boicots para dificultar la recolección de la basura, pasando por demoliciones fantasma y lobby político, todo con el único objetivo de provocar la degradación del barrio y la inseguridad en el resto de sus habitantes. Las segundas son más obvias y obedecen a sendas estrategias de marketing y posicionamiento del nuevo barrio en los círculos de interés.

igual de presente solo que opera de forma diferente y se apoya en la compraventa de imagen más que del mismo inmueble. Pero luego la gente que intenta vivir o trabajar en las torres necesita moverse de manera expedita –en coche- desde y hacia sus centros de producción. Necesitamos autopistas, estacionamientos, calles mas anchas; se angostan aceras, se reducen parques y suprimen jardines. Y el resto ya es corolario; cámaras de seguridad, invasión publicitaria y la profusión de centros de consumo para la población flotante se encargan de eliminar todo resto de algún rasgo culturalmente significativo.

Pero si bien creemos ciertas las mecánicas de apropiación y conquista de la calle por parte del mercado y el poder, no es menos cierto que dicha tarea se ha visto facilitada por la presencia de un ciudadano pasivo (o ausencia de uno activo) y entregado a los avatares de la transacción mercantil; un habitante que no ocupa ni reclama su lugar en la ciudad, mermado en su capacidad de reacción, seducido por las fantasías contemporáneas de una civilización y sus promesas de estabilidad y felicidad basadas en el consumo.

Como vemos, lograr aislar los diferentes motivos por los cuales nos hemos visto, hoy por hoy, erradicados de las ciudades como usuarios activos, es una tarea si no imposible, al menos compleja y quizás absurda. Intentar separar los distintos actores deja de tener sentido cuando vemos que su actuar está absolutamente compenetrado y abarca todos los frentes de acción. Lo que debe preocuparnos ahora es saber en qué se han transformado estos espacios, por cuales han sido reemplazados y conocer los peligros que supone la destrucción de la esfera relacional del ciudadano.



Fig. 12. *Bienvenido a Santiago: antipostales o donde la ciudad no alcanza*, 2006.
Fotografía, color, 10 x 15 cm. Serie de 11 postales



Fig. 13. *Bienvenido a Santiago: antipostales o donde la ciudad no alcanza es el registro de una deriva hacia la periferia de Santiago.*

3.3 Espacio público, espacio del consumo

Si consideramos, como dice Pedro Manterola⁴⁰, que la ciudad es el documento mas elocuente de la vida del hombre en la tierra, la forma que mejor revela la presencia del poder y los procesos políticos, económicos y sociales que suscita; al mirar a nuestro alrededor, el panorama actual evidencia una relación, cuanto menos, problemática. Vemos el documento de una ciudad marcada por la ubicua presencia del poder y la ausencia del ciudadano.

Si en apartados anteriores comentábamos la manera en que el espacio público ha ido desapareciendo como lugar de encuentro e intercambio humano y siendo suplantado por uno de flujo y paso obediente al mercado y sus propósitos; se hace necesario revisar ahora la nueva práctica de ese espacio del encuentro, dislocado de su lugar e intención original.

Hoy en día, la calle, el espacio público ha sido radicalmente reemplazada como lugar de encuentro por uno de los íconos mas demonizados del sistema capitalista: los centros comerciales. Hoy en día todo, literalmente todo, ocurre en el *mall*; podemos comprar desde alimentos hasta un automóvil, pasando por vacaciones, mascotas y casas. Podemos ver películas, practicar deportes, realizar casi cualquier actividad recreativa en su interior y disfrutar de manera casi ininterrumpida mediando solo una condición: que se practique el consumo. Y ni siquiera es necesario que este consumo sea real, efectivo y activo, pues ya la sola presencia de un sujeto en la dinámica del centro comercial lo convierte inmediatamente en un consumidor pasivo,

⁴⁰ MANTEROLA, Pedro. "Introducción". En DE AZÚA, Félix "et al.". *La arquitectura de la no-ciudad. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004. p. 14.

simbólico, de imágenes, de deseos, que algún día, más temprano que tarde, intentará satisfacer.

Es que el nivel de aceptación de los centros comerciales como espacios de (falso) encuentro y socialización entre la población, es algo indiscutible. Así mismo lo es su éxito según las propias coordenadas de sentido ligadas a la cantidad y la calidad del consumo. Es evidente que el *mall* está cubriendo una brecha que el espacio público no es capaz. Dicho de otra forma, debemos pensar en lo que el espacio público dejó de ofrecerle al ciudadano, para quien el centro comercial se ha transformado en un terreno donde satisfacer sus necesidades negadas en otros.

Hoy ya ni siquiera es necesario pisar la calle para ir de nuestros seguros hogares hasta el centro comercial. Circulamos a alta velocidad por autopistas que nos guían directamente a los estacionamientos frente a la sección de ropa deportiva. Una vez dentro, nos encontramos con todo aquello que la ciudad ha dejado de ofrecer: entornos limpios, seguros y a escala humana, donde la gente puede pasear, estar y ver a otra gente⁴¹. Así de sencillo. La calle como lugar del encuentro, del conflicto, ha sido reemplazada por una versión mejorada y aislada de todos los problemas del mundo real. La diferencia, el otro ha sido ocultado y suprimido por la engañosa democracia del consumo, esa que promulga que somos todos iguales, si tenemos tarjeta de crédito. Una democracia, que en este caso, es más bien sinónimo de homogenización que de libre elección, pues el sujeto se ve reducido a su mera condición de consumidor. La vida pública ha sido encerrada en el *mall* y ahora si que es permanentemente vigilada.

Pero aún hay una parte importante de personas que no acuden al centro comercial y aún deambulan por el espacio público “tradicional” con la sola intención de estar, de ver... Y nuevamente no es la plaza la

⁴¹ CORTÉS G, José Miguel. *Op. cit.* p. 80.

que proporciona ese espacio de comodidad y encuentro. “¿Usted quiere calor humano y bienestar compartido? Venga y pruebe nuestro café...”⁴². Una ironía dramáticamente real, pues no es de extrañar que pronto las relaciones humanas no puedan existir fuera de los espacios de consumo, que pronto el lazo social se haga vendible como artefacto estandarizado a través de cafés acaramelados o *muffins* de manzana caliente pasados por pausa de conversación en un ambiente ameno.

Y es que el mercado, si arrasa con los espacios libres y públicos, es para proporcionar una alternativa de pago y privada. Podríamos pensar en situaciones tan amargas como reales, de individuos, que en la necesidad angustiosa de descargar su hastío -producto de un sistema alienante y que los explota- se ven bienvenidos en lugares de esparcimiento de todo tipo (ya en el extremo de la ironía, de la misma compañía) donde todo es permitido, previo pago de la entrada. Así, producimos incluso durante nuestro tiempo libre, un tiempo de recreo falso que no es más que un tiempo de consumo pasivo, donde gastamos lo que ganamos dentro del mismo sistema.⁴³

Esta incapacidad, si no ya actual, al menos en desarrollo, de experimentar el espacio público, la calle como un lugar libre, donde poder encontrar, encontrarse, estar, compartir y dialogar, es por lo menos alarmante. La importancia del reclamo urgente del espacio público radica en la brutal reducción de la dimensión humana que conlleva esta tendencia al consumo feliz. Eliminar la historia, las historias, limitando toda nuestra experiencia del espacio y de los otros a una mediada por el consumo, desencadena inevitablemente una incomunicación, una soledad y un desentendimiento tales que se contradicen con toda nuestra historia de vida en comunidad y en sociedad. El paso de la calle al centro comercial es más que una

⁴² BOURRIAUD, Nicolás. *Op. Cit.* p. 7.

⁴³ CARERI, Francesco. *Op. Cit.* p. 110.

cuestión de comodidades e implica muchísimo más que sólo un desplazamiento de núcleos de reunión social. Resumiendo, el ciudadano ha sido suprimido del espacio público, del lugar del intercambio por actores que alzando la bandera del mercado son capaces de planificar y levantar la ciudad que necesitan: una sin conflictos, sin obstáculos, sin personas; vigilada y unívoca que permita el rápido circular de las fuerzas de trabajo hacia los centros de producción y consumo.

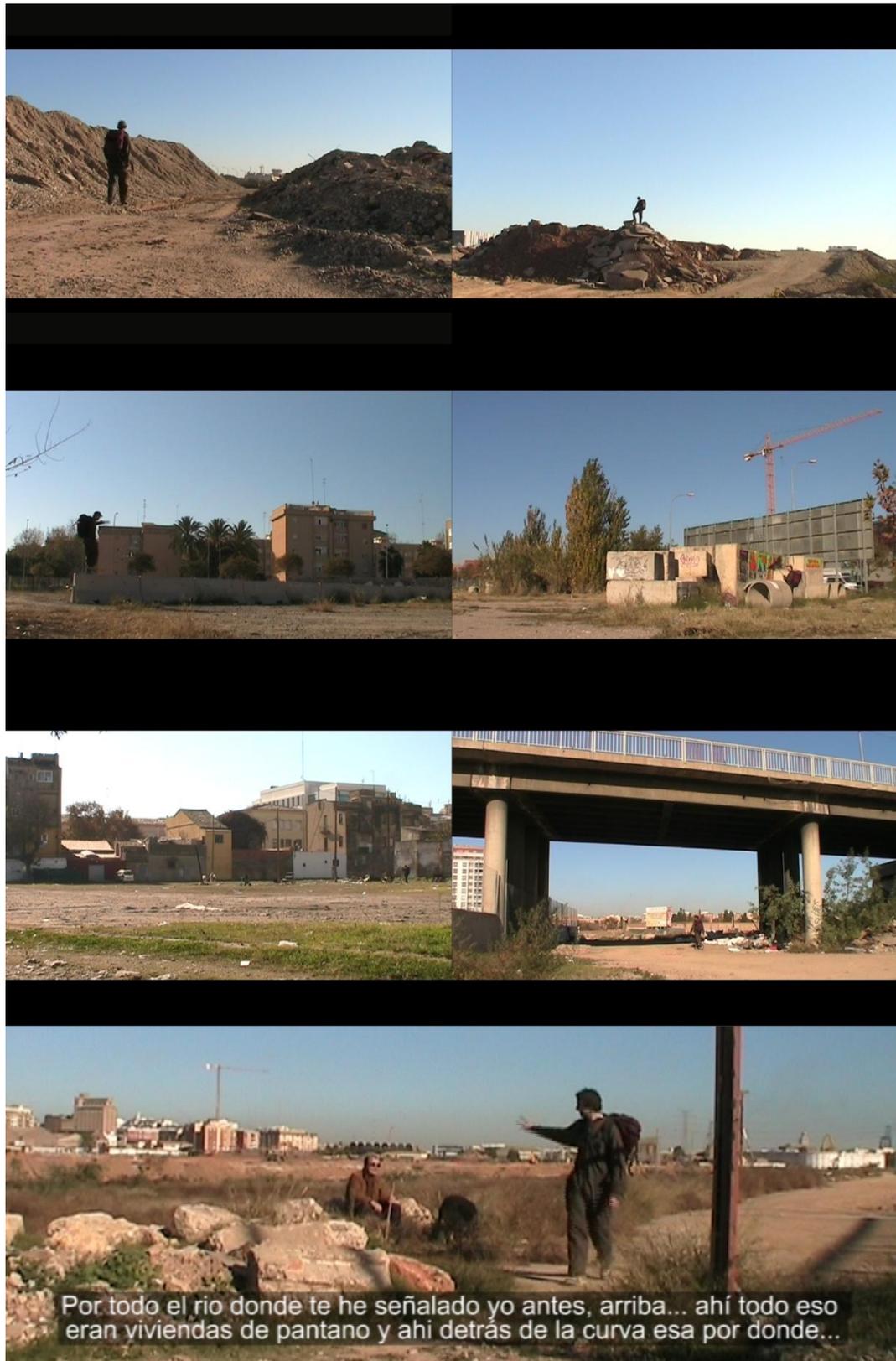


Fig. 14. *Buenos días señor Courbet*, 2007. Video DVD, color, sonido, 7'.

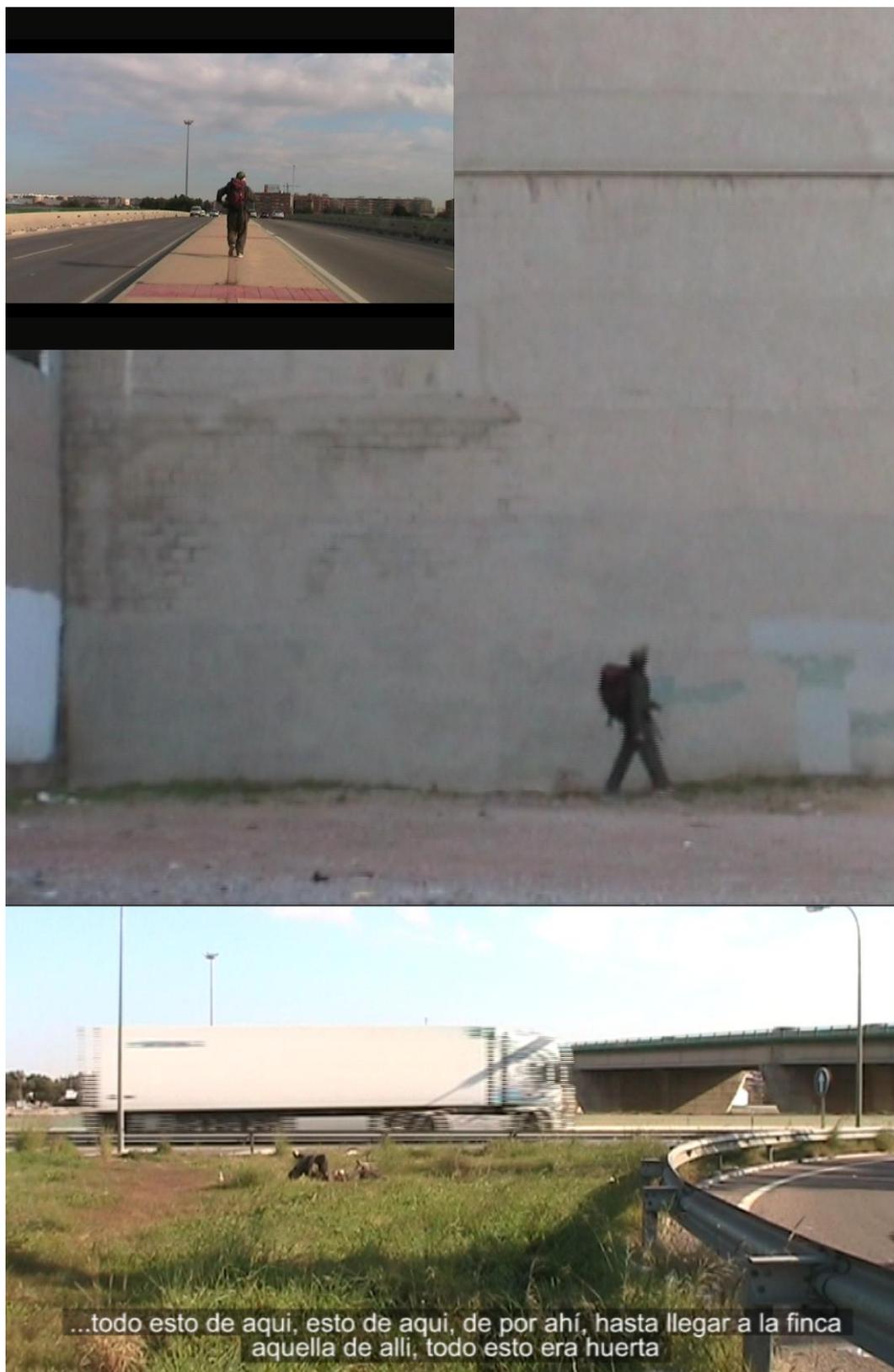


Fig. 15. *Buenos días señor Courbet* es el registro en video de una caminata a la deriva realizada en la ciudad de Valencia en el transcurso de un día.

4 Algún lugar encontraré

Si calles, plazas y parques están lejos de ser mundos de vida y representar territorios activos y plurales –sea porque nos hemos encerrado en nuestros seguros hogares o porque directamente hemos sido desplazados de allí-, algún lugar existirá donde sean posibles otras formas de intercambio (mas ricas y diversas) o al menos existe la esperanza de encontrarlo, de encontrarnos.

Karl Marx hablaba de “intersticios” para nombrar formas de intercambio que escapan a la norma capitalista y su ley de la ganancia (económica) tales como el trueque, las ventas a pérdida o las producciones autárquicas. Últimamente el arte ha recuperado este término para designar y delimitar, a mi modo de ver, el territorio desde donde opera, pues el intersticio nos habla en clave de metáfora de grietas y fisuras posibles en los grandes relatos (y en las grandes ciudades como veíamos con los *terrain vagues*), y que son quizás los únicos lugares desde donde conducir reflexiones, desde donde atisbar caminos.

4.1 Arte o el dispendio creativo como ejercicio de la libertad

Capítulos atrás comentaba como el término paisaje había nacido de y gracias a una contemplación desinteresada y reflexiva sobre la naturaleza. Son estas nociones las que resulta interesante expandir a las bases mismas de la producción artística, considerando el sentido de esta en la medida que conforme un acto creativo consciente y libre de concepciones rentables (puede darse, pero no concebirse bajo esos términos). De ahí que utilizo el término dispendio, del latín *dispendium*, gasto, (dicho sea de paso, antónimo de compendio, *compendium*,

ahorro) que en sus dos acepciones modernas refiere, por un lado, al gasto en general excesivo e innecesario; y por otro, al uso o empleo excesivo de hacienda, tiempo o cualquier caudal. El dispendio apela a un derroche contrario a la lógica imperante de eficiencia y productividad, a una inversión sin recuperación, a un gasto sin ganancia, pecuniaria claro está. El dispendio sería el intersticio de Marx, la trinchera desde donde el arte introduce sus propias coordenadas de sentido en la realidad.

Como hemos venido revisando, a propósito del vaciamiento del espacio público, el consumo permanente es algo paradigmático de esta época. La producción para la maquinaria del mercado es continua llegando incluso nuestro tiempo “libre” a transformarse en un tiempo productivo; como señala Enrique Carbó⁴⁴, las vacaciones se han convertido en otra forma de producción, pues la carretera moderna solo estimula el consumo del paisaje, no su disfrute. El pausado ritmo de la naturaleza no es compatible con la velocidad del desplazamiento. La carretera se ha transformado en un vehículo de producción durante la semana y de consumo durante el fin de semana⁴⁵.

Y es esta lógica de producción continua la que el arte intenta desestabilizar con su insistencia en el derroche, pero no solo en un derroche como gesto rabioso y catártico sino en uno que se enfrenta de manera creativa y crítica a la realidad e intenta posicionarse como un

⁴⁴ CARBÓ, Enrique. “Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio”. En MADERUELO Javier, “et al.”. *El paisaje: Actas Huesca*. Huesca: Diputación, 1996. p. 6.

⁴⁵ Profundizando brevemente en los vínculos entre vacaciones y consumo pasivo, contenido interesante pero periférico al tema de esta tesis, siempre me ha llamado la atención la recurrente expresión que se utiliza en la industria del turismo y las agencias de viajes: ¡escápate!. No sé de que huyen los ejecutivos que pagan cinco mil dólares por una semana en un resort todo incluido en el norte de Brasil. En todo caso, hay un macabro parecido entre las fábricas vacacionales a las que llegan y de las que escapan.

camino alternativo, como un intersticio liberador. Y es que las palabras creatividad y libertad, desde esta perspectiva, están en estrecha relación; sólo mediante el acto creativo y alejado de una concepción económica (que, insisto, puede darse como consecuencia pero no como condición) podemos atisbar caminos de libertad a la asfixiante lógica que impera.

Es la visión del arte como gasto creativo y de alguna manera como “catalizador de todas las áreas de la vida una vez que se separa del confinamiento cultural de la esfera del mercado”, la que puede redefinir su función y ayudar a pensarlo como una forma de “sanear una sociedad alienada de sus fuerzas vitales”⁴⁶. Y es que ante los tiempos anteriormente descritos de transacción económica llevada incluso a las relaciones sociales, el gesto utópico que traza el arte, como señala Ticio Escobar, constituye si no una redención, al menos el indicio de un rumbo, de un camino posible hacia tiempos mejores; al fin y al cabo, la “vocación mágica y el talante poético del arte constituyen hoy resguardos ante la dirección única fijada por el mercado”⁴⁷.

Podríamos acordar que la creatividad es una condición de subsistencia, una cuestión de supervivencia para quienes han sido expulsados de algún sitio. Pues bien, si el ciudadano de a pie ha sido desterrado del territorio que le pertenece, no es de otra manera sino a través del arte (o el dispendio creativo como ejercicio de la libertad) como puede volver a ocupar, a recuperar su lugar. Los pequeños gestos del arte, paralelos o por debajo del sistema económico real, intentan zurcir pacientemente la trama relacional⁴⁸, abriendo nuevas posibilidades

⁴⁶ LIPPARD, Lucy. *Op. cit.* p. 68.

⁴⁷ ESCOBAR, Ticio. “El Correo Semanal, Última hora”. En Alÿs, Francis “et al.”. *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005. p. 167.

⁴⁸ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p. 42.

de vida, de sentidos, de mundos, y porque no, de economías donde se invierten las relaciones del trabajo y la productividad, donde un máximo esfuerzo conduce a un mínimo resultado material pero de enormes resonancias metafóricas⁴⁹

Este intento por imaginar y modelar modos alternativos de vivir apunta a combatir el enemigo que es la generalización de las relaciones proveedor/cliente a todos los niveles de la vida, desde el trabajo hasta la vivienda, pasando por nuestra vida privada⁵⁰. El ejercicio libre y consciente de un acto creativo y desinteresado intenta exaltar enérgicamente el valor por sobre el precio; el dispendio, el arte y finalmente la vida.

4.2 De desobediencias, tomas y recuperaciones

Henry David Thoreau en su libro *Desobediencia civil*⁵¹ escribe, como su título anuncia, sobre la necesidad de insubordinación por parte de los ciudadanos ante un ejercicio abusivo del poder. En él, promueve una actitud rebelde pero pacífica como forma de protesta y oposición a un estado de cosas con cuya lógica se discrepa. El filósofo anarquista estadounidense influyó con su pensamiento en los mas importantes líderes de causas perdidas (y afortunadamente, en ocasiones ganadas) como Gandhi o Martin Luther King, abriendo a su paso una brecha de esperanza fundada en la insistencia, en la resistencia, en la desobediencia.

⁴⁹ Interesante contradicción con la que juegan el artista belga Francis Alÿs y la española Lara Almarcegui en sus proyectos recientes.

⁵⁰ BOURRIAUD, Nicolás. *Ibid.* p. 104

⁵¹ THOREAU, Henry David. *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid: Tecnos, 1999.

Como veíamos antes, ese talante desprendido del arte -que roza lo irracional-, sería ya una primera desobediencia civil contra lo establecido. El arte, desde ese intersticio, esa abertura al territorio del derroche, se desborda para introducirse -de manera mas o menos concreta, mas o menos simbólica- en la realidad, apropiándose de un trozo de esta, aunque sea por una porción infinitesimal de tiempo. Es en esa fracción de tiempo cuando logramos ocupar e incidir material o simbólicamente sobre lo que nos rodea, cuando pasamos de la desobediencia a la toma⁵², de la protesta a la “conquista u ocupación por la fuerza de una plaza o ciudad”.

Pero es importante diferenciar las obras que sólo intentan una toma simbólica de las que lo hacen de manera también física, activa e incisivamente en la realidad. Si bien ambas estrategias poseen un fuerte contenido simbólico, la segunda busca esperanzadamente y de alguna manera creativa, actuar directamente sobre la realidad, introducir al menos la posibilidad del cambio, aunque sea durante un momento ínfimo de tiempo.

Si prestamos atención a las tipologías tan típicas de la teoría del arte y que ayudan a posicionar las obras en un contexto de pretensiones y alcances, es pertinente citar la que hace del llamado arte público, el crítico de arte José Luis Pérez Pont⁵³. El autor, identifica tres nociones de arte público basadas en la propuesta de Miwon Kwon⁵⁴: arte en los

⁵² Cabe transcribir las distintas acepciones de la palabra toma según la RAE, que en el caso de de este trabajo cobran especial significación: 1- Conquista u ocupación por la fuerza de una plaza o ciudad, 2- Abertura para desviar parte de un caudal, 3- Lugar por donde se deriva una corriente de fluido o electricidad y 4- Acción y efecto de fotografiar o filmar.

⁵³ PÉREZ PONT, José Luis. Arte público, ríos de tinta. *EXIT BOOK*, Arte Público (7): 44-45, Verano 2007.

⁵⁴ KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

espacios públicos, arte como espacio público y arte de interés público. Para describirlas brevemente podríamos decir que, mientras la primera noción correspondería al posicionamiento de una obra en el espacio público sin relación con su entorno (musealización del espacio público), la segunda habla de una obra más integrada (*site-specific*), acabando con una tercera que se refiere a obras que intentan producir un diálogo con la comunidad para recuperar el significado de un lugar y su valoración como espacio vivible donde reconocerse y al que pertenecer.

Como vemos, hay en esta taxonomía un intento por clasificar las obras según su nivel de incidencia en la realidad, siendo la tercera y última la más comprometida con nuestra causa y con la que intentábamos relacionar el concepto de toma física, que opera no solo desde el terreno simbólico. Siguiendo con esta idea, podemos decir que hoy ya el solo hecho de ocupar la calle según nuestras necesidades y deseos más cercanos a una valoración social que mercantil, solo posicionarnos activa y políticamente en el espacio público, representa una toma, una recuperación de una parcela que siempre debió ser nuestra. Pero así como esta reivindicación se nos presenta tan patente, de la misma manera lo hace su carácter temporal. Y es que la acción recuperativa, abandone o no el terreno de lo simbólico, casi siempre más que una realidad duradera es una utopía pasajera. Y aquí es pertinente citar la extensión del histórico esquema de Rosalind Krauss⁵⁵ que realiza José Luis Brea para describir este arte de tendencia centrífuga hacia la utopía y la transformación de lo real⁵⁶; un arte cuya apropiación, cuya transformación del impulso creativo liberador y desobediente en una manifestación que se emplaza activamente en el espacio público, es solo

⁵⁵ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996

⁵⁶ BREA, Jose Luis. Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. *ARTE: PROYECTOS E IDEAS*, (4): 37, Mayo 1996.



Fig. 16. *Teléfonos públicos, historias privadas*, de la serie *Ciudades de noche*, 2008.

Fotografía, color, 150 x 100 cm.

La fotografía es una exposición múltiple que intenta representar el circular fantasma alrededor de esos dispositivos de comunicación

temporalmente física, simbólicamente pasajera. Es una ocupación mas dirigida al señalamiento que al cambio real, mas preocupada de la carga de sentido que de la transformación permanente. La ocupación no es tanto el objetivo final como la denuncia de una situación.

4.3 La obra como gesto

Marcel Duchamp adoptó para el arte una de las estrategias mas controvertidas de las vanguardias del siglo XX: el señalamiento. Un gesto casi mágico del artista que mediante su dedo señalador apunta y designa lo que debe considerarse arte. Pero mas allá de la imagen del dedo índice, esta indicación no necesariamente se manifiesta así. También podía concretarse descontextualizando un objeto, interviniéndolo o cubriéndolo, entre otras muchas tácticas. La importancia de este señalamiento, mas que en sus formas, radica en su potencialidad como gesto significativo.

El gesto es una operación simbólica que intenta atribuir un valor estético, político o social a un espacio, situación o acción en vez de a un objeto determinado⁵⁷. Su riqueza semántica está dada por el contexto donde se desarrolla, por las relaciones que establece, por la acción que realiza o por todo esto simultáneamente. El gesto, en relación a la toma, es consciente de su fugacidad, pues es su condición de existencia. De ahí su potencia metafórica y su capacidad evocadora, pues no pretende tanto erigir algo permanente como señalar la posibilidad de su existencia.

⁵⁷ CARERI, Francesco. *Op. cit.* p. 76.

El gesto artístico hoy no anuncia mundos futuros como en la modernidad, solo modela universos posibles⁵⁸; no construye espacios, los reinventa resucitando en el mismo impulso lo real y el imaginario. El gesto inyecta en el espacio no certezas sino sentido, experimentándolo y ocupándolo para llenar sus vacíos y los nuestros, para encontrarnos a nosotros mismos, al lugar, en su profunda complejidad como receptor de múltiples historias y a nuestro sitio dentro de ese mapa en blanco.

El trabajo artístico desarrollado intenta rescatar ese poder evocador del gesto, de la experiencia como forma de señalamiento (Fig. 7, 8), como toma simbólica y real, al mismo tiempo que efímera (Fig. 9, 10, 11). Un recorrido, una deriva (Fig. 14, 15), es un camino para aprender y aprehender, los espacios, las ciudades, el arte, la vida (Fig. 12, 13). Un juego, una actividad (Fig. 5, 6) es sólo el pretexto para hablar de áreas urbanas abandonadas (Fig. 23, 24), de memorias perdidas, de ciudadanos ausentes, absorbidos por los hábitos de consumo (Fig. 17, 18). Acciones de ocupación sugieren cambios de lógica del pedir hacia el tomar, y evidencian la necesidad de espacios de intercambio, de lugares de comunicación, del vínculo social (Fig. 21, 22). Pequeños sabotajes⁵⁹ para el usufructo público de instalaciones y redes, son metáforas de otras formas de habitar el espacio, de alternativas para generar nuevas dinámicas de ocupación e intercambio (Fig. 19, 20).

Las obras siempre se desenvuelven en la ciudad, en sus calles, en su espacio público (Fig. 12, 13). Más específicamente en sus zonas intermedias, indeterminadas, abandonadas y periféricas (Fig. 1, 2). Se emplaza en el que debiera ser el territorio del conflicto, del diálogo, del encuentro, para desde ahí intentan atisbar caminos, generar reflexión, estimular la acción. Y es que el espacio público posee una profunda complejidad al ser el lugar donde se superponen y adquieren visibilidad

⁵⁸ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p.11.

⁵⁹ Obstrucción contra proyectos, órdenes, decisiones o ideas

las diferentes dimensiones (histórica, política, social y estética) de la vida en sociedad. Las calles, con su riqueza antropológica en suspensión, representan hoy el escenario obligado para hacer visible el problemático vínculo entre ciudad, sociedad y mercado. Es ahí donde el ciudadano de a pie aún se mueve, es ahí donde el poder materializa sus intereses, es ese por ende, el lugar donde debe materializarse la resistencia al orden establecido, a la dirección única fijada.

Así, el gesto, como señala Lucy Lippard, re-enmarca prácticas o lugares no necesariamente artísticos mirándolos a través de los ojos del arte. Rechaza el arte como objeto precioso, como una cosa más con la que llenar el mundo y mira hacia lo ya existente para transformarlo en arte por el proceso de ver, nombrar y señalar en lugar de producir⁶⁰. Es también la base de un arte público entendido por Rosalyn Deutsche como “un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que la oficialidad decreta como público”⁶¹. La función del gesto con su fuerza semántica es “hacer o romper un espacio público”⁶².

Pero, si bien el gesto puede verse truncado por discontinuo en su actuar, por ser más sugerente en su actitud que efectivo en su acción, también ahí radica su potencial sugestivo. El gesto llama con su apertura de posibilidades a la propagación, la obra no se posiciona tanto como un producto para observar como una motivación para su repetición. Como reflexiona Bourriaud respecto a la obra de Joseph Beuys, pues ya en los años sesenta esta se planteaba menos como una realidad autónoma que como un programa para efectuar, una iniciación para crear uno mismo⁶³. El artista quiere integrar al otro, quiere activarlo utilizando el gesto como

⁶⁰ LIPPARD, Lucy. *Op. cit.* p. 68.

⁶¹ DEUTSCHE, Rosalyn. *Op. cit.* p. 180.

⁶² ACCONCI, Vitto. *Making Public*. La Haya: Stroom, 1993, p. 161.

⁶³ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p. 85.

catalizador para mostrarle un mundo a partir del cual su propio deseo puede surgir. Así, el gesto se vuelve estímulo para desarrollar modos alternativos de vida, formas creativas de habitar; para sugerir otras visiones sobre la realidad, otros caminos de socialización, para reconstruir los imprescindibles espacios de comunicación.



Fig. 17. *Del Saler a Gran Turia*, 2008. Fotografía, color, 150 x 100 cm. Registro acción espacio público, serie de 6 fotografías.

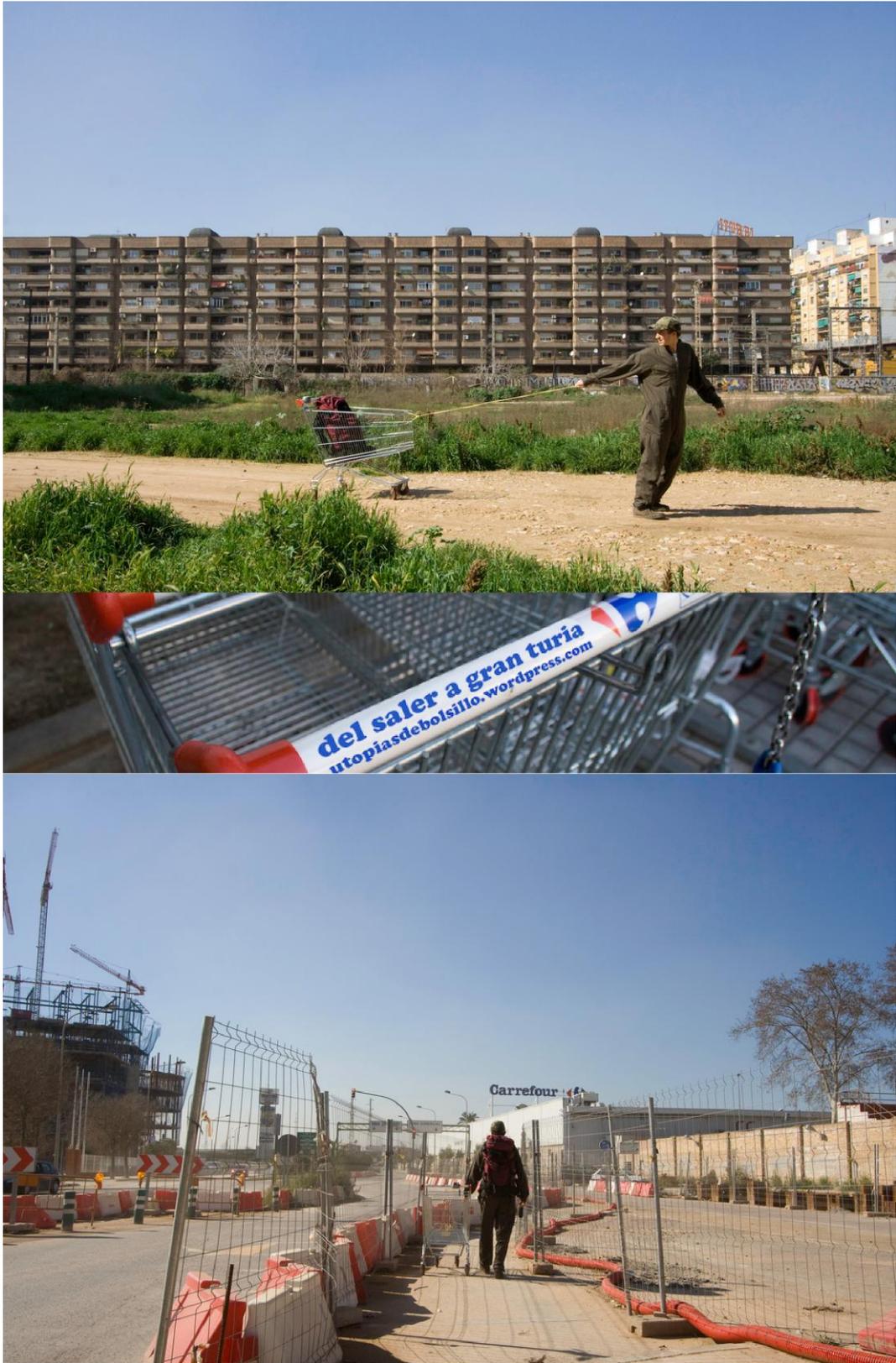


Fig. 18. *Del Saler a Gran Turia* fue una deriva desde un centro comercial a otro en las afueras de la ciudad de Valencia acompañado de un carrito intervenido con un sticker.

5 Arte y vida, capitalismo y melancolía

“Siempre quise enfatizar lo que la vida tiene que ver con el arte, es decir, que sólo a través del arte existe la posibilidad de desarrollar un nuevo concepto de economía basado en lo que la humanidad necesita realmente y no desde la lógica del consumo, la política y la propiedad.”⁶⁴

Joseph Beuys.

“Los urbanistas revolucionarios no se preocuparán sólo de la circulación de las cosas y de los hombres atrapados en un mundo de cosas. Intentarán romper esas cadenas topológicas y experimentarán con nuevos territorios donde los hombres podrán circular a través de la auténtica vida.”⁶⁵

Internacional Situacionista.

Hablar de la relación arte y vida, sin duda es hablar de ciertos artistas, pero también es pensar en el contexto social, político y cultural en que los proyectos de éstos se gestaron. Los sesenta fueron años en que la creación de movimientos revolucionarios y utopías redentoras estaban a la orden del día. Ha de considerarse que la mejor manera de resumir esas coyunturas es citando a dos grandes referentes artísticos que abogaban por hacer visible esa especie de fluido, de magma que es la vida cotidiana, eternamente creativa; en potencia.

5.1 El arte como actitud de vida, el arte como resistencia

Retomando lo apuntado en el capítulo anterior sobre la obra como gesto y ampliando la mirada hacia el conjunto, podríamos decir que una

⁶⁴ KLÜSER, Bernd y Schellmann, Jörg “Preguntas a Joseph Beuys, Junio 1977” En KLÜSER, Bernd (Ed.). *Joseph Beuys: ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, 2006.

⁶⁵ ANDREOTTI, Libero. “et al.”. *Op cit.* p. 82.

suma de gestos dan forma a una actitud, a una postura política. Cuando estos gestos mantienen un nivel de cercanía con la vida cotidiana que dificulta su separación (si es que esto fuese necesario) podríamos hablar del gesto artístico como una disposición frente a la vida o, mejor dicho, para la vida. Y es aquí donde cobra valor el lema feminista de los setenta: “lo personal es político”, pues es evidente su plena vigencia en una época donde lo público tiene influencia directa sobre lo privado y lo privado sobre lo público.

Volviendo una vez mas al sugestivo concepto de paisaje, es interesante notar la cercanía de éste con la idea de arte que se intenta desarrollar. Régis Debray afirma que tanto “el arte como el paisaje son actitudes de conciencia”⁶⁶, que el arte en definitiva, es una construcción cultural, una forma de contemplación desinteresada que determina la conciencia para mirar de otra forma y que por ende nos permite actuar de modo distinto. Ahí radica la visión del arte como una actitud de vida, en esa unión del mundo de las ideas con el mundo de la práctica, de las políticas con los hechos. Es también una tensión constante entre encontrar la forma artística en la vida, y la pulsión vital (y social) en el acto artístico.

Pero si el arte es finalmente cierta forma de vivir, en palabras del Premio Nacional de Artes Plásticas 2007 (España) Isidoro Valcárcel Medina, “una actitud de vida, un ser consciente de lo que quieres y de lo que no”, entonces su efecto deja de ser propiedad exclusiva de la creación plástica y sale a los territorios cargados de peligro de la vida misma para afectar a todas las esferas del conocimiento. Citando nuevamente las elocuentes palabras Beuys,

⁶⁶ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona : Paidós, 1994. p. 165.

“La creatividad no es monopolio de los artistas. Este es el hecho crucial del que me he dado cuenta, y este concepto ampliado de la creatividad es mi concepto del arte. Cuando digo que toda persona es un artista, me refiero a que todos pueden determinar el contenido de la vida en su esfera particular, sea en pintura, en música, en ingeniería, cuidando a los enfermos, en la economía o lo que sea”.⁶⁷

podemos creer que el arte decididamente tiene que ver con nuevas formas del pensamiento que vislumbren mundos posibles y alternativos, en condiciones adversas y contrarios a las direcciones fijadas por el poder y los intereses económicos. Así, volviendo a I. Valcárcel, “el arte puede ser cualquier cosa, lo que no quiere decir que cualquier cosa sea arte”, a lo que podríamos añadir, que cualquiera puede ser un artista, lo que no significa que artista sea cualquiera.

Una actitud de vida creativa desarrolla, mediante una relación sensible con el mundo, nuevos modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, habitando las circunstancias que el presente le ofrece para desde ahí transformar el contexto⁶⁸. Pero esta transformación no opera tanto desde una consideración efectiva, en función del éxito -y del fracaso-, como desde el gesto crítico y la actitud permanentemente cuestionadora. Y es que ante posibles victorias, inevitablemente mínimas, el arte con su obstinación programática prosigue su andar, insiste en su camino. Es ésta la única alternativa posible ante el desaforado escenario actual; el único lugar disponible para el arte, es su mismo camino.

⁶⁷ Joseph Beuys en entrevista con Frans Hak en 1979. “Creativity isn't the monopoly of artists. This is the crucial fact I've come to realize, and this broader concept of creativity is my concept of art. When I say everybody is an artist, I mean everybody can determine the content of life in his particular sphere, whether in painting, music, engineering, caring for the sick, the economy or whatever.” Traducción del autor.

⁶⁸ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p. 12.

Aquí cobra importancia el concepto de resistencia, el principio de lucha. Lo que da sentido a la resistencia es ella misma, apoyada en su esencia contraria a la dirección única fijada y sin consideración de triunfos potenciales. Si el arte es una actitud de vida y el arte es resistencia, finalmente la resistencia es una actitud de vida; es un vivir con la idea de que el único camino para circular a través de la auténtica vida va en dirección contraria a la lógica dominante hoy en día. Dicho de otra manera, una visión del arte como resistencia está intrínsecamente ligada a la perspectiva de este como actitud de vida crítica. Una forma creativa de habitar es ineludiblemente contraria y por ende de tendencia testaruda; es política, personal y pública al mismo tiempo, crítica, posible, cuestionadora, cotidiana, consciente, artística, vital y finalmente necesaria.

5.2 Ciudades efímeras, utopías de bolsillo

Ciudades efímeras, pequeñas ciudades fugaces e inestables que veo cada día dentro de la misma ciudad. Son acciones ocasionales y temporales donde el ciudadano se apropia de un pedazo de ciudad que nunca fue pensado para eso o que, mas bien, nunca fue pensado. Son pequeñas ciudades –historias individuales de importancia pública- que hablan de un usuario fugitivo en un escenario enajenado y que nos dan la posibilidad de entender que una estructura acogedora surge a partir de la consideración de pequeños hábitos en contextos reales, y no de un plano abstracto y perfecto -por servil a intereses ajenos al ciudadano- proyectado sobre la realidad⁶⁹.

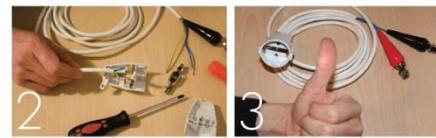
⁶⁹ DE SOLÁ-MORALES Rubió, Ignasi. *Op. cit.* p. 143

Pero estas ocupaciones espontáneas realizadas por el ciudadano de a pie, generalmente obedecen a la satisfacción de una necesidad, a la compensación de una carencia o a un hábito producto de éstas. El mismo gesto puede desdibujar las fronteras entre el arte y la vida cuando se realiza de forma deliberada. Podríamos hablar de un ciudadano artista, aquel urbanita consciente del emplazamiento político de sus actos (pero no por eso más significativos que los espontáneos) que intenta llenar el vacío -físico y antropológico, suyo y del lugar- con sus ocupaciones, cambiando la función del lugar, generando nuevos contextos, (re)construyendo pequeñas historias. Con esta ocupación espacial, esta utilización del lugar como catalizador de historias, sensibilidades y energías en suspensión, el artista también quiere integrar al otro, quiere, como afirmaba en el capítulo cuarto, apartado tres, funcionar además como un estímulo, proponerse como un programa para efectuar y propagar; ahí radica su diferencia con el acto espontáneo.

Y es que el derroche del arte, si bien muchas veces es íntimo, no lo es nunca egoísta; el arte siempre intenta dar algo, una posibilidad de entender mejor la complejidad de la realidad, de ver más claro, de percibir más profundamente, de vivir y entender lo que nos rodea de maneras más ricas y diversas.

Volviendo a esa intención de propagación del gesto; es justamente ahí donde se encuentra siempre el contenido utópico del arte como programa. En esos ideales que las vanguardias proclamaban como grandes utopías sociales de esperanza revolucionaria y que ahora, en la decepción posmoderna ante una historia de fracasos y promesas sin cumplir, dan lugar a lo que Bourriaud⁷⁰ llama las micro-utopías; del calor de pequeños ideales cotidianos, son utopías transportables, efímeras y limitadas como proyecto, que el artista despliega en territorios acotados

⁷⁰ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p. 35



1. Antes que nada debemos reunir todos los materiales y herramientas que necesitaremos para recuperar lo nuestro 2. Comenzamos pelando los extremos del cable y luego, con la ayuda del destornillador, continuamos con el ensamblaje de la hembra en un extremo y de las pinzas en el otro. 3. Una vez terminado esto ya tenemos listo nuestro dispositivo robocorriente para enganches chapuceros. Ahora vamos con la salida a terreno pequeño terrorista.



Fig. 19. *Enganches chapuceros*, 2008. Publicación color, 9 páginas

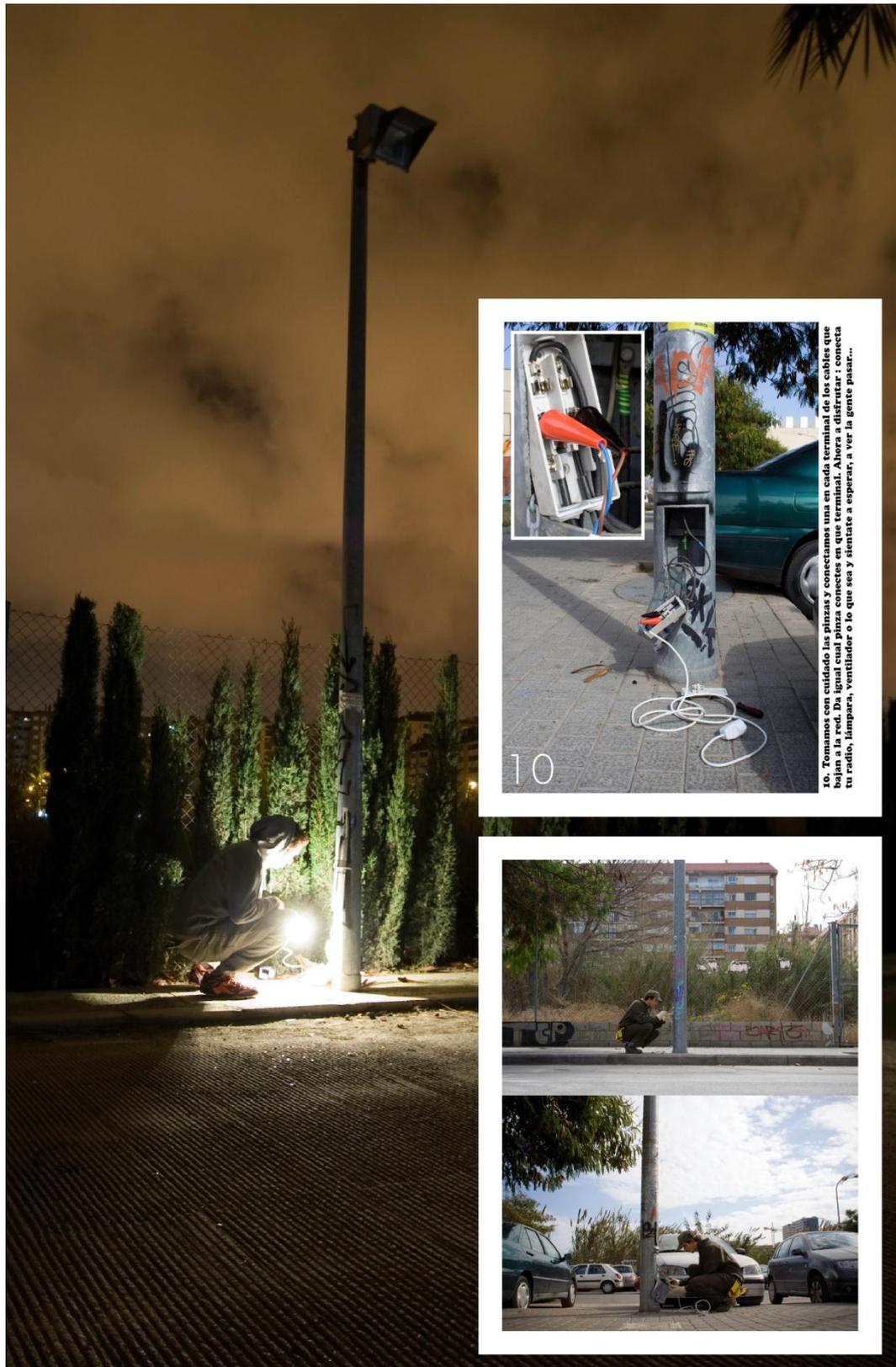


Fig. 20. *Enganches chapuceros* es una guía enfocada en describir detalladamente el procedimiento para “engancharse” a una red de electricidad en plazas, parques y aceras utilizando las tomas ocultas existentes. Puede descargarse gratuitamente de <http://snurl.com/2ekme>

de resistencia consciente de su breve alcance. *Utopías de bolsillo*⁷¹, que rescatan pequeñas historias como alternativa y resistencia a los grandes relatos.

Como dice Loráng Hegyi⁷² “el artista ahora intenta contribuir con su visión desde dentro, no con su utopía desde fuera, y este surgimiento es tan lógico como la fase de crisis, decepción y revisión de los antiguos ideales. Su inevitable aparición, (sigue Hegyi) tiene que ver con el proceso de corrección de lo perfecto, sustituyendo el universalismo por el relativismo, la abstracción por la concreción y lo elevado por las situaciones reales y los contextos concretos y específicos.

Y es que el nacimiento de estas micro-utopías, como señala Guillaume Désanges⁷³, probablemente provengan de una toma de conciencia de la debilidad del arte en un mundo globalizado muchísimo más poderoso. Pues si bien el arte ha ocupado a lo largo de la historia, con mayor o menor algidez, posiciones de influencia privilegiadas, hoy en día su papel es el de un bastión de reflexión absolutamente periférico, alternativo y minoritario; que dicho sea de paso, en la mayoría de los casos cuando deja de serlo, es mediante la oficialización y por ende neutralización de su contenido crítico⁷⁴. Hablar de utopías de bolsillo es una modestia necesaria al reclamar nuevas formas de vivir, de resistir.

⁷¹ *Utopías de bolsillo* fue el título de la V Bienal de Arte de Santiago de Chile

⁷² HEGYI, Loráng. “Solares (o del optimismo)” En VV.AA. *Bienal de Valencia: comunicación entre las artes: la ciudad ideal*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003. p. 146.

⁷³ DÉSANGES, Guillaume. “El acto de la escritura”. *EXIT BOOK*, Arte Público (7): 95, Verano 2007.

⁷⁴ Sobre esta pérdida de efectividad del arte cuando es absorbido por el *establishment* y la anulación de su carga crítica profundiza Paloma Blanco (Op. cit. p. 49) abogando por “Ir mas alla de una mera revolución de palacio; el arte crítico debe operar mas alla de lo que Gramsci llamaba una “vacuna patológica”, inmunizando a la institución frente a las críticas que se le introducen en pequeñas dosis controladas.”

Pero que estas nuevas utopías sean de bolsillo no significa, al menos en principio, que sean menos radicales en sus postulados. Citando a José Luis Brea, si bien “creer todavía en una fuerza utópica del arte puede resultar iluso, ceder a una concepción puramente ornamental del arte no puede significar sino incurrir en el más grave de los pecados contra el espíritu”⁷⁵. Y es que en esta radical afirmación de Brea, que resume parafraseando a Loos⁷⁶ como “tomar el arte por ornamento debiera constituir grave y aun grosero delito”, subyace una consideración histórica del arte como disciplina que busca alcanzar fines mayores. En las utopías de bolsillo, si bien, ese ideal –iluso quizá- no deja de existir, su escala si disminuye en la consciencia de su dificultad para influir en el unívoco contexto actual. Quizá ya no se quiera –pueda- cambiar el mundo, salvarlo; quizá ya no quiera –pueda- hacerlo; solo intento salvarme a mí, esperando en el camino contagiar a alguien.

5.3 Desasosiego y nostalgia en la ciudad

Vivimos en ciudades en las que estamos siempre contenidos -en sus dos acepciones de incluidos y de reprimidos- y casi nunca contentos⁷⁷. Y es que evidentemente existe una estrecha relación entre la norma dominante y ciertos sentimientos que desencadenan estados de ánimo en quienes viven -más o menos obligados- bajo sus parámetros. Los Situacionistas hablaban de la psicogeografía, “el estudio de las leyes

⁷⁵ BREA, Jo BREA, Jose Luis. Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. *ARTE: PROYECTOS E IDEAS*, (4): 39, Mayo 1996.

⁷⁶ A propósito del libro de Adolf Loos, *Ornamento y delito* (1908).

⁷⁷ LANCEROS, Patxi. “Discrepancias urbanas”. *EXIT BOOK*, Arte Público (7): 106, Verano 2007.

exactas y los efectos específicos del entorno geográfico, ya sea organizado conscientemente o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos⁷⁸, como un método para descubrir, describir y liberar estos efectos. Las grandes ciudades liberan sentimientos tan diversos como omnipresentes y en constante cambio; preocupaciones, ansiedades, inquietudes, expectativas, angustias e incertidumbres, pero también pequeñas alegrías y satisfacciones.

Pero en este conjunto de emociones y sensibilidades que las obras intentan transmitir, persiste uno que las atraviesa todas: la melancolía. Cuando titulamos esta memoria “o de la relación entre el capitalismo y mi tendencia a la melancolía” se está justamente describiendo esa conexión entre contexto y efecto, entre la ciudad actual devorada por el capitalismo caníbal y el estado de ánimo de quien la (sobre) vive. Una melancolía que acarrea cierta desesperanza, cierto hastío, cansancio y aburrimiento, junto con algún optimismo y alegría pasajera. Es en cierto modo una estética melancólica y romántica de éticas reivindicativas y a ratos esperanzadoras, que anhela nuevos espacios, y en definitiva, otras formas de vivir.

Si antes citábamos a los Situacionistas, no es posible dejar de hacer lo mismo con otro movimiento anterior, tanto o más enérgico que ellos y que se manifestó en casi todas las áreas del conocimiento humano (poesía, pintura, música, literatura, filosofía, etc.): el Romanticismo. Antecesores a su vez de toda una serie de movimientos posteriores, su influencia en el presente trabajo pasa más por un reconocimiento de filiación sentimental que por una cuestión formal, temática o idealista. Pues finalmente, ellos también caben -y caen- en las utopías redentoras del modernismo, donde el idealismo extremo y exagerado chocaba de forma violenta con la realidad materialista, causando con frecuencia en el artista romántico un estado de aprensión

⁷⁸ ANDREOTTI, Libero. “et al.”. *Op. cit.* p. 18.

que acababa con su propia vida. Basta leer algunos versos de *El viaje* de Baudelaire:

*¡Oh, pobre el enamorado de países quiméricos!
¿Habrá que encadenar, habrá que tirar al mar
a este marino ebrio, inventor de Américas,
donde la ilusión vuelve más amargo el abismo?*

*Así, el viejo vagabundo, revolcado en el barro,
sueña, la frente alta, con brillantes paraísos;
sus ojos embrujados descubren una Capua
ahí donde la antorcha no alumbra más que un tugurio.*⁷⁹

Hay una frase del Mayo francés (y en consideración de lo anterior, léase sin nostalgia) que creo también ayuda a comprender el estado actual de la cosas: “No queremos un sistema en que la garantía de no morir de hambre es la de morir de aburrimiento”. Quizás sea la memoria de esta frase simultánea a su significativa actualidad, la que nos revele que la historia probablemente sí obedezca al mito de Sísifo y esté condenada a repetirse(nos) una y otra vez. Y es en ese momento, como señala Alfons Hugh⁸⁰ comisario de la 25^o edición de la bienal de Sao Paulo titulada *Iconografías metropolitanas*, cuando el arte funciona en cierto modo como un sismógrafo del *zeitgeist*, del espíritu de la época. Es decir, es el arte el que introduce su dedo de modo acusador ante una realidad, si aún no evidente, que se está colando rápidamente por entre sus grietas. Ahora la diferencia es que la salida no está en absolutismos redentores, sino más bien en la suma de los pequeños proyectos, de las utopías de bolsillo. Ahora el arte es consciente de que no puede cambiar

⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Pre-Textos, 2002.

⁸⁰ HUGH, Alfons. *Europa-América: Selección 25^a Bienal de São Paulo 2002 - Iconografías Metropolitanas*. Texto no publicado, 2001.

el orden social y político pero sí puede ser un significativo testimonio que remueva conciencias y muestre una realidad paralela.



Fig. 21. *A ver la gente pasar*, 2008. Fotografia, color, 150 x 100 cm
dos fotografías a partir de un *Enganche chapucero*.

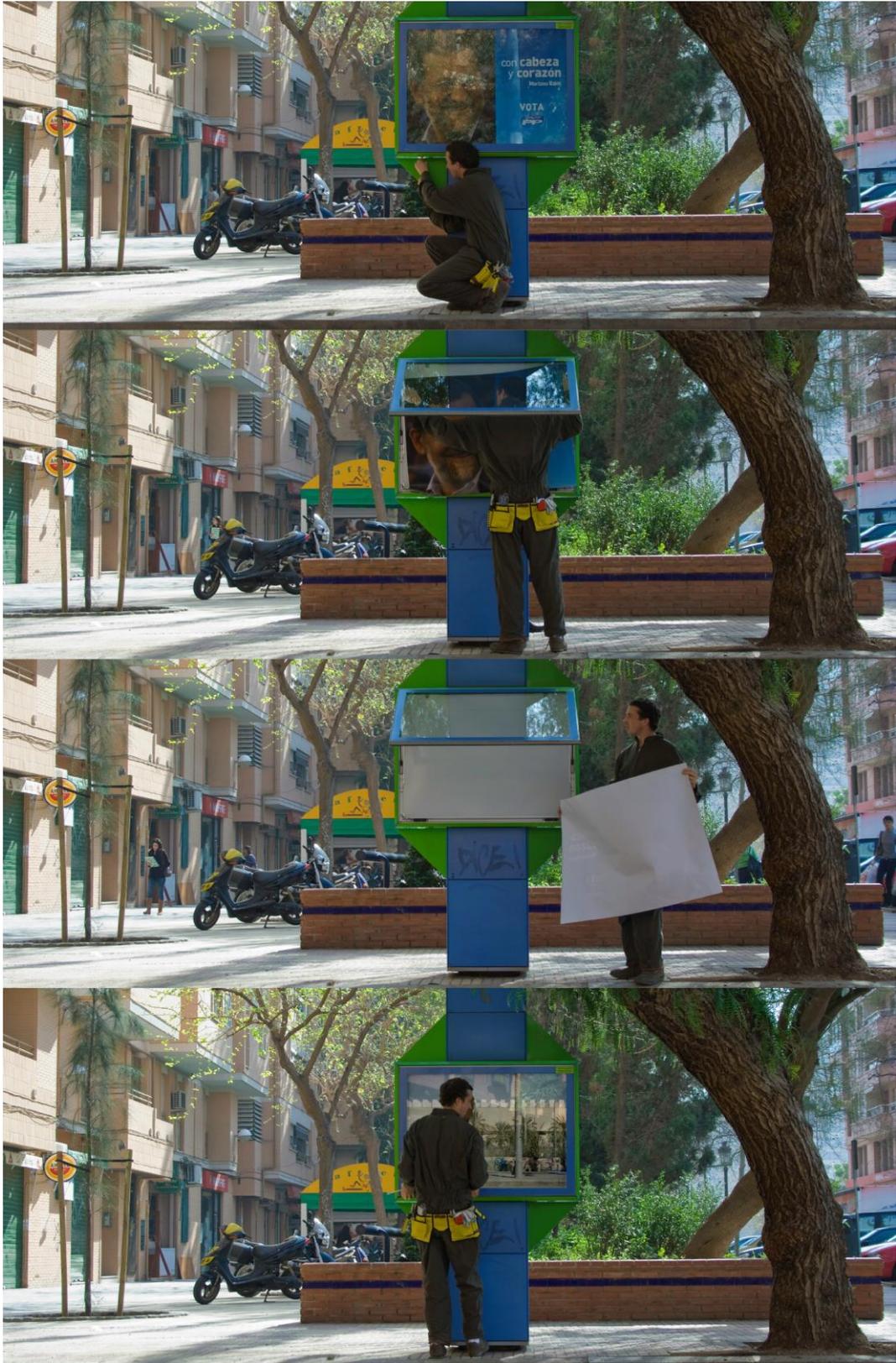


Fig. 22. *Liberar MUPI's, abrir ciudades*, 2008. Fotografía, color, instalación de la serie *A ver la gente pasar* en el espacio público.

6 Discursos de (re) visibilidad: una obra multimedia

Podemos distinguir hoy una tendencia del arte contemporáneo a desdibujar el carácter aurático de la obra. Hay una intención de romper con la estática del “objeto para ser contemplado” -en el templo sacralizador, museo- a favor de una dinámica de obra que busca la disolución en diálogo con el espectador. Esto crea una tensión entre el público y la obra que lo interpela, buscando dinamizar sus hábitos de observación pasiva para transformarlos en intercambios posibles.

Pero estas obras pasan, acaban, terminan, y ello conlleva también el deseo y la necesidad de su recuerdo o su re-visión; si no directamente de su repetición, su re-edición. Y entonces la obra, comienza nuevamente a recuperar el carácter aurático que tanto había despreciado, sumándole a eso una creciente artificiosidad en su afán de representar los complejos contextos originales.

6.1 El fin del arte como técnica

Según la RAE, la palabra arte deriva del latín *ars*, *artis*, y esta a su vez del griego *τέχνη* (*téchne*)⁸¹, que históricamente se ha asociado a un saber técnico, tecnológico, como aquella destreza manual que requiere habilidad y conocimiento a fin de producir algo. En otras palabras, ese algo es producido a través de la técnica, a través del arte, así como un dibujo es fruto de la interacción entre el ojo, la mano, el papel y el lápiz y una escultura del preciso tallado de la piedra con el cincel y el martillo.

Pero durante el siglo XX, muchos artistas se dedicaron de manera constante a poner en crisis esta noción de arte, a traspasar sus límites y

⁸¹ En este último concepto profundizaron de forma sostenida filósofos griegos, en especial Aristóteles, pero no trataremos aquí de estas –interesantes- retóricas por periféricas para el tema tratado.

a difuminar las fronteras que lo definían. Artistas como Marcel Duchamp con su *Urinario* en 1917 o Andy Warhol con sus *Brillo Box* en 1964 representan de alguna manera esta ruptura conceptual y práctica con las ideas que se tenían sobre el arte y que se arrastraban desde la antigua Grecia⁸². Pero mas allá de identificar o relacionar este hecho con algún artista u obra en particular, lo que interesa aquí es la reflexión acerca de la propia ruptura; las preguntas sin respuestas que acarreaban estas piezas y las ideologías de sus creadores.

Lo que tiene en común el *Urinario* con las *Brillo Box* es su condición de ser un objeto industrial, mas allá de un “objeto de arte” producto de un saber práctico y basado en técnicas específicas (escultura, pintura, etc.). En ese entonces lo que se presentó como arte, eran objetos fabricados en serie, descontextualizados de su origen y utilidad para cobrar dentro de una galería o museo un nuevo significado. Pero si Duchamp invirtió el urinario para aniquilar su utilidad y con esto volver la atención hacia el gesto crítico dejando en claro su postura y evidenciando la operación analítica, Warhol fue aún mas allá al apilar en la *Galería Stable* de Manhattan las cajas de Brillo y otros productos de consumo masivo en la sociedad estadounidense de la época, tal cual se podían encontrar en el supermercado,

Considerando esto, podemos comprender que nos encontramos frente a una visión del arte más allá de la forma bella, autocontenida y autodefinida en sí misma. Fueron estos artistas –junto a tantos otros– quienes provocarían el derrumbamiento de la concepción del arte como un “saber hacer” manual y del artista como un diestro artesano de la materia. Ellos buscaban una nueva definición ampliada del arte, para lograr -o al menos intentar- desde ahí, interpretar su tiempo, asir su lugar.

⁸² DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.

Y es que estas rupturas traían consigo la misma intención de aprehender su época que las obras del arte más tradicional, sin embargo, para este objetivo ya no eran suficientes los objetos y las técnicas que históricamente le eran permitidas y reconocidas al arte como propias. Da la sensación de que para estos artistas, los tiempos les exigían algo que los medios y disciplinas tradicionales ya no podían entregar. Bajo estos parámetros se entienden esas visiones vanguardistas del artista como un científico; el escultor o el pintor son ahora investigadores que van de la mano del progreso científico para experimentar con nuevos medios y tecnologías que les permitan interpretar su propio tiempo y espacio. Basta recordar las obras y manifiestos de artistas como los constructivistas rusos, futuristas o minimalistas.

Con esta ampliación del campo y la práctica artística, ya nadie podía, simplemente con la mirada, establecer con claridad lo que era o no una obra de arte, pues ésta había dejado de tener una apariencia particular⁸³. El arte se había desembarazado no de las formas pero sí de las técnicas y disciplinas que ataban al artista a un medio específico para comunicar. Pero cabe precisar, lejos ya de pasados discursos apocalípticos del fin del arte o del fin de la historia, que esta ruptura del arte con “el arte como técnica” para abrirse a la mezcla y a la combinación, no significa una negación del posible “estatuto artístico” del *techné*; en otras palabras, este quiebro no supone un reemplazo sino más bien una apertura de medios y de significado.

⁸³ DANTO, Arthur C. *Ibid.* p.20

6.2 Hacia un arte de ideas y de técnicas libre

Pero, si como apuntaba Danto, ya no basta la simple visión pues el ojo ha sido despojado de su utilidad –y exclusividad- filosófica como órgano estético, ¿que exige el arte hoy para su lectura, para su interpretación? Dicho de otra forma, ¿de que otras maneras es el arte hoy día (posible) si no lo es ya, únicamente, a través de la técnica?

Rosalind Krauss profundizó lúcidamente en esta apertura del campo del arte, y más específicamente la que había sufrido la disciplina escultórica. Su histórico ensayo *La escultura en el campo expandido*⁸⁴, indaga en las transformaciones sufridas por la noción tradicional de escultura, a partir de su análisis en relaciones de oposición, es decir, definiendo primero la escultura por lo que no era (no-arquitectura, no-paisaje). Esta metodología parecía muy apropiada para definir lo que el pintor estadounidense Barnett Newman explicó, con sarcástica precisión, como con lo que te tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro⁸⁵.

Pero más que profundizar en el análisis de Krauss⁸⁶, me propongo reflexionar en esta apertura del arte que logra dar cabida a toda una serie de nuevas manifestaciones, que materialmente no tenían ninguna conexión –al menos aparente- con el concepto original. Lo que estas expansiones proponen, es una lectura amplia del arte que se desliza hacia el mundo de las ideas, vinculando objetos existentes –o nuevos- con contextos determinados de una manera creativa y crítica, enriqueciendo las posibles lecturas derivadas.

⁸⁴ KRAUSS, Rosalynd. *Op.cit.*

⁸⁵ KRAUSS, Rosalynd. *Ibid.* p. 295.

⁸⁶ No es sujeto de esta tesis profundizar más sobre el conocido esquema de Krauss. Hay exceso de bibliografía sobre el tema.

El arte hoy en día se abre considerando incluso su propia desmaterialización como discurso; el artista en ocasiones ha pasado a ser un canalizador de fuerzas⁸⁷, un organizador, un director o incluso un mero cooperador en una práctica de diálogo e intercambio con comunidades o individuos, en un proceso creativo que canaliza energías en vez de irradiarlas desde la obra autocontenida y hacia un espectador pasivo. Siguiendo a Lucy Lippard, muchas de estas prácticas prefieren reclamar la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, sobre la identidad o su inexistencia, sobre la experiencia compartida en común, sobre el arte, sobre la vida.

Algunos artistas⁸⁸ toman hoy como horizonte de su producción, de su actuar, la esfera de las interacciones humanas y sus contextos políticos, sociales, ecológicos o históricos, más que la afirmación de un espacio y una forma simbólica autónoma y privada⁸⁹. El arte se abre y se dispone primero al servicio de las ideas, para luego, libre de ataduras técnicas, transformarse, generar significado, manifestar su relación con el mundo sensible a través, o no, de formas, eventos o procesos estéticos. Con esto se intenta acortar la distancia que el arte, con sus delimitadas posibilidades técnicas, siempre había tenido para asir la realidad, para interpretarla e intervenir sobre ella. Estas nuevas manifestaciones intentan de una u otra manera, más o menos directamente, incidir sobre la realidad asumiendo su historia y memoria

⁸⁷ LIPPARD, Lucy. "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar". En BLANCO, Paloma. "et al.". *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. p. 71

⁸⁸ Por citar algunos que la misma L. Lippard comenta, J. Baca, M. Ukeles, S. Lacy y A. Sonfist, entre otros.

⁸⁹ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p. 13

-de donde viene- y sus posibilidades, su sostenibilidad -hacia donde va-⁹⁰.

Recapitulando, decíamos en el apartado anterior, que el arte termina como técnica, como habilidad manual para llegar a una forma; precisamos ahora que al menos se libera de esta exclusividad ampliando sus rumbos posibles. Pero si abstraemos un poco y consideramos esa técnica, esa habilidad, como el medio para llegar a un fin -la forma- , veremos que las cosas tampoco han cambiado tanto. Y es que si bien el arte ha ampliado sus caminos posibles, eso no quiere decir que haya hecho lo mismo con su lógica operativa; ser un medio para alcanzar un fin. Pues finalmente el arte sólo, y eso ya es mucho, ha diversificado sus vías para alcanzar su objetivo, no ha dejado de obedecer a este principio. Y aquí desandamos un poco de camino, para dejar de hablar quizá del “fin del arte como técnica”, pues finalmente la técnica es un medio, una destreza a través de la cual alcanzamos un objetivo, y el arte nunca ha dejado de ser eso. Podemos precisar entonces bajo esta perspectiva, que sería mas correcto hablar del fin del arte –de la técnica- como habilidad manual, para hacer hincapié en sus derivaciones para alcanzar un objetivo; en su apertura hacia las ideas y su liberación de las ataduras técnicas tradicionales.

6.3 El documento y el registro: la sujeción a la imagen y su petición de trascendencia

Como veíamos, el arte ha diversificado sus caminos, pero hasta ahora su destino, no su finalidad, no ha podido desembarazarse de la

⁹⁰ REMESAR, Antonio. “Arte público en los procesos de regeneración urbana”. *EXIT BOOK*, Arte Público (7): 40, Verano 2007.



Fig. 23. *Algún lugar encontraré*, 2008. Video DVD, color, sonido, 10'



Fig. 24. *Algún lugar encontraré* es el registro -en tomas fijas de video- de una acción realizada en el espacio público que consiste básicamente en la recolección de materiales de desecho industrial encontrados alrededor de la ciudad, para construir algo nuevo con ellos.

forma. Inevitablemente esta surge en el momento en que el actuar se impone sobre el ser testigo⁹¹, apareciendo la figura del artista y de su obra y con ello la necesidad del documento, del testimonio. Existe una sujeción al registro –sea una fotografía, un dibujo, un texto o video- que obedece a múltiples razones, en su mayoría prácticas, y que intentaremos esclarecer.

La primera y mas obvia es la de documentar, de poder retratar el “aquí pasó algo” tal cual lo hace el fotoperiodismo. Esta intención del registro como prueba de la acción, del evento, como testimonio de su existencia, cobra mayor trascendencia en el caso de las performances, happenings, acciones efímeras e intervenciones temporales, pues es casi lo único que queda de ellas, que subsiste. En algunos casos podríamos hablar incluso del registro como condición de su existencia, ya que sin el testimonio la obra desaparece, se desvanece. Es esta potencia del documento para recordar y revivir un hecho pasado, para volver a traer a la presencia un acto anterior, la que explica su institucionalización en el arte desde hace siglos. Pero cabe precisar que esta capacidad evocadora no es más que eso, pues el recuerdo no es la experiencia, sino lo que queda, la huella; “es la reapropiación e interpretación más o menos cercana de lo que ha ocurrido, es decir, la experiencia de la pérdida de la experiencia”⁹².

Otra función práctica y potencial del documento, dada su materialidad –o inmaterialidad con el surgimiento de lo digital- portátil y flexible, es su capacidad para circular fácilmente, para dar(se) a conocer. Esta circulación busca una difusión lo mas amplia posible, y esta última, innegablemente, la trascendencia. Francis Alÿs reflexiona

⁹¹ LACY, Suzanne. “Mirando alrededor. Sobre las prácticas públicas”. *EXIT BOOK*, Arte Público (7): 77, Verano 2007

⁹² CORTÉS G, José Miguel. *Ciudades negadas 2: recuperando espacios urbanos olvidados*. Lleida: Ajuntament de Lleida: Centre d'Art la Panera, 2007. p. 148.

antes estos dos estadios de una obra proponiéndolos como “dos vidas consecutivas y distintas de una misma obra; los hechos y su transmisión o traducción: una vida muy local y otra que opera como producto de exportación”⁹³. Queda así en evidencia la validación que reclama el registro para sí mismo como legítimo “representante” de la obra, y para la obra misma como gesto artístico. El registro mediante su difusión realiza el reclamo de su estatuto artístico, afirmando en este mismo acto, su petición de trascendencia, su rogativa de permanencia. Y es que las obras efímeras, como hemos dicho, sin registro se esfuman; de ahí que la circulación de su documento se pueda leer como una operación contra el olvido, como una afirmación hacia el futuro, pero también como un posicionamiento estratégico y político en los circuitos validadores.

Y es que es innegable también el auge del registro debido a su calidad como objeto intercambiable, como mercancía. El mercado exige un grado aceptable de cosificación para hacer del arte un objeto de valor económico y transable en sus circuitos específicos. Los actores de la bolsa del arte (galeristas, museos, instituciones y coleccionistas) se las han ingeniado, para, en ausencia de la obra misma, elevar el registro a su categoría, ascendiendo este en su reemplazo, y de paso posibilitando su transacción. Si bien el arte muchas veces se intenta resistir a la materialización para evitar ser absorbido por el sistema y la lógica imperante a la que se opone, pocas veces lo logra, viéndose obligado a decidir y balancear entre la difusión y la consiguiente mercantilización (aunque en ocasiones logra infiltrarse como el mismo caballo de Troya⁹⁴).

Pero, así como veíamos que esta ambivalencia del registro (como tal y como obra) obedece a su fidelidad como documento de la

⁹³ ALÿS, Francis “et al.”. *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005. p. 67.

⁹⁴ Recordar lo abordado en el capítulo cuatro acerca de las posibilidades del arte de colarse en las grietas y fisuras para desde ahí conducir una reflexión crítica, introducir su dedo acusador desde dentro del mismo contexto que señala.

experiencia, a su capacidad de circular y hacer trascender y por último a su valor como objeto intercambiable, también existe otro motivo que es además de práctico, conceptual. Es a lo que el filósofo francés Jacques Rancière se refiere cuando afirma que “lo real debe hacerse ficción para poder ser pensado”⁹⁵; es decir, el registro obedece también a la necesidad de una operación que distancie la acción misma de la realidad para poder pensarla, para lograr interpretarla. Jorge Luis Borges en su cuento *Funes el memorioso*⁹⁶ escribe que “pensar es generalizar... abstraer”, y es justamente eso lo que el documento facilita; la observación lejana, la experiencia de la pérdida y con ello su conceptualización, su abstracción de lo real para llegar a las ideas, al pensamiento, a su asimilación además de sensible, racional. Es una manera de darles su espacio y su tiempo a las obras para que decanten, para facilitar con la distancia ver con mayor claridad.

Finalmente, siguiendo todos o algunos de los criterios detallados como propios de la actual e histórica sujeción a la imagen por parte del arte, la obra, comienza nuevamente a recuperar el carácter aurático que tanto había combatido. A eso se le suma además una creciente artificiosidad en su presentación, en su afán de reproducir los complejos contextos originales. Y es que ni aún las vanguardias que hacían de la desmaterialización del arte parte de su eje discursivo (Situacionistas, Accionismo vienés, Fluxus, etc.) han podido renunciar a la re-visibilidad del documento y su capacidad de propagación. Se prefiere por eso, mas allá de consistencias discursivas, pensar sobre la imagen y su poder de difusión como forma delegada del deseo. Es decir, la imagen finalmente transporta un sentido, muestra un mundo deseado que el espectador

⁹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002

⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2001

puede discutir y a partir del cual su propio deseo puede surgir⁹⁷. Es el elogio de esa condición sugerente del documento y su facilidad para transitar, lo que transforma al circuito artístico en una plataforma para propagar el deseo, para estimular el cambio. Como vimos, si bien la imagen no representa del todo a la obra y sus contextos originales, si es capaz de transmitir esa posibilidad del cambio y aumentar exponencialmente esta a medida que se propaga. En este sentido, podemos considerar que la imagen está al servicio, antes que del mercado y el museo, del espectador, y a la espera de que éste se proyecte en sus deseos.

⁹⁷ BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* p. 24.

Conclusiones

Comenzamos hablando del paisaje, de los sentimientos que este históricamente ha despertado y de cómo se nos presentan ahora en medio de ciudades desbordadas, cada vez más vacías de ciudadanos y de historias. Indagamos en la posibilidad del arte para recuperar esta profundidad social, cultural y política perdida y acordamos tanto su limitada capacidad de acción directa como su talante poético de significativas resonancias metafóricas. Así, relatamos la búsqueda de una actitud creativa que busca propagarse para combatir el hastío que provoca una lógica dominante que asigna a todo algún precio pero ningún valor.

Finalizando ya este trabajo de investigación es que podemos opinar sobre su carácter exploratorio, más cercano a una memoria que a una tesis. Según la RAE, una tesis es una “conclusión o proposición que se mantiene con razonamientos”; una memoria, aunque más polisémica, podría resumirse como el estudio sobre alguna materia, o bien el libro, cuaderno o escrito en donde se apunta éste, donde el autor narra acontecimientos de su propia vida para ilustrar una historia. Aunque las diferencias conceptuales son pequeñas, creo que son significativas, pues si bien podríamos acordar que este trabajo intenta mantener una proposición o tesis con razonamientos, lejos de obtener conclusiones, su carácter indagativo lo aproxima más a un cuaderno de viaje que a un estudio con declaraciones definitivas.

Y es que el arte considerado como territorio libre, como zona de experimentación, alejado de cualquier valoración productiva, lucrativa, comercial, fructífera, rentable o efectiva, se nos presenta como un mapa en blanco sobre el cual inscribimos nuestras propias coordenadas de sentido. Desde esta perspectiva el arte desarrolla cierta tolerancia a la suspensión de la oposición sin resolución, a la realidad al fin, a los

pliegues; tan lejanos de una pulida superficie de valla publicitaria. El arte se nutre de paradojas, expone sus entrañas, no para conseguir una respuesta, sino para propagar la duda, la incertidumbre, estimular la reflexión.

Sobre todo considero este trabajo como un punto de inflexión en el desarrollo de mi obra plástica. Por un lado viene a resumir y englobar toda una serie de preocupaciones que se manifestaron de formas muy diferentes (plástica y conceptualmente) a lo largo de unos tres años de trabajo artístico, por otro, da un giro y provoca un nuevo punto de partida; un campo abierto para comenzar de manera decidida a investigar en ciertas zonas que antes solo rozaba o insinuaba y que ahora documento más como una búsqueda que como una conclusión.

Y es que si bien el espacio público se ha ido reduciendo, aplanando y perdiendo todo rastro de identificación cultural -a manos de sujetos pretendidamente amorales y neutrales ideológicamente como el mercado, el poder y la arquitectura-, aún es una tendencia, y por tanto, no representativa del todo -afortunadamente- de la situación actual. La supresión de la calle se puede comprobar, seguramente, dando solo algunas vueltas por grandes ciudades, pero sin embargo, aún quedan sitios donde el magma social se escapa, incontrolablemente, por las grietas de lo establecido. Aún hay plazas llenas de vida, calles de diversidad e intercambio enriquecedor, amplios parques donde la vida fluye, donde las relaciones se hacen visibles.

Pero históricamente al arte se le ha asignado un carácter profético, y a los artistas se les ha considerado adelantados a su tiempo; alejándome -nuevamente- de esas concepciones modernas y mesiánicas, quiero volver a referirme a la reflexión de Alfons Hugh que mencioné en el capítulo quinto, apartado tres, acerca del artista como sismógrafo del *Zeitgeist*, del espíritu de la época. Considero bajo esta perspectiva al artista, ante todo, como un observador, como un cronista

de los caminos de la historia más que como un profeta pregonero de lo que vendrá.

Las prácticas estéticas, prefiero verlas como generadoras de otro lugar desde donde mirar; y por ende, desde donde se mira distinto, no adelantado. Siguiendo a Hugh, mientras en los centros de poder se rompen la cabeza, para ver con qué medios militares y políticos se podría combatir “el mal”, los artistas reflexionan sobre los fundamentos de estas diferencias culturales. Y es que ante la reducción de la esfera pública, de la realidad en general, y finalmente de la vida que realiza sistemáticamente el capitalismo a través del control de los medios masivos, la industria de la moda, del entretenimiento y como vimos, de la organización de la ciudad, los artistas crean un territorio paralelo, libre de dominación. Un país de silencio y quietud, de espesor sensible y mnémico (de memoria y recuerdo) en el que se detiene por un momento el delirio que nos rodea. El arte hoy, con su rescate de pequeñas historias como alternativa y resistencia a los grandes relatos, limpia la ciudad de sus excesos, eligiendo “sustraer en vez de añadir, crear vacío donde hay un exceso, hacer visibles las zonas intermedias en lugar de llenar las plazas de monumentos”⁹⁸.

Es que como señala Ticio Escobar⁹⁹, quien quiera hablar en medio de una escena altisonante tiene dos alternativas: o gritar más alto que el ruido del ambiente o bajar la voz rozando el silencio, e instalar así una pausa en el discurso caótico de un espacio descontrolado. Y el arte que utiliza la poesía como lenguaje, tiene esa capacidad de hablar callando; la poesía, esa racionalización sensible de impresiones empíricas que dice mucho más por lo que omite que por que declara, marcha siempre

⁹⁸ TIBERGHIEEN, Guilles A. *Op. cit.* pp. 149-150.

⁹⁹ ESCOBAR, Ticio. *Elogio del silencio (La resistencia en los tiempos del mercado)*. Texto no publicado, 2001.

a contramano del sentido único, generando en su cruzada un nuevo territorio desde donde aprehender lo que nos rodea.

Inevitablemente utilizo un lenguaje combativo en este texto; y es que cuando hablo de lucha, resistencia, trinchera, infantería, cruzada y desobediencia, también hablo de esa visión del arte como territorio de existencia obstinadamente opuesto a la dictadura del mercado. Al menos para mí, el arte ya no es una opción, es el único camino posible de enfrentamiento al desencanto posmoderno producido por los engañosos cantos de sirena de la sociedad de consumo. Ya no interesa buscar triunfos o éxitos porque se crea en la capacidad redentora del arte; el arte no sirve para nada, pero es necesario; la resistencia es quizá lo único que queda, creo que ya no hay otro camino, que ya no se puede hacer nada más, solo esperar que el efecto de la mariposa ponga en movimiento lo de al lado, y esto, lo siguiente, y así, y así... pues mas que creer en el arte como medio para incidir -de manera más o menos directa- sobre la realidad, creo en el arte como el medio para llegar a ella, para llegar a la auténtica vida.

Bibliografía

ACCONCI, Vitto. *Making Public*. La Haya: Stroom, 1993.

ALŸS, Francis "et al.". *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005.

ANDREOTTI, Libero. "et al.". *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

AUGÉ Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998.

BELINCHÓN, Sergio. *Ciudades Efímeras*. Valencia: Ayuntamiento de Alfafar, 2001.

BLANCO, Paloma. "et al.". *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2001.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

CARERI, Francesco. *Walkscapes : el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CORTÉS G, José Miguel. *Ciudades negadas 1 : visualizando espacios urbanos ausentes*. Lleida : Ajuntament de Lleida : Centre d'Art la Panera, 2006.

CORTÉS G, José Miguel. *Ciudades negadas 2: recuperando espacios urbanos olvidados*. Lleida: Ajuntament de Lleida: Centre d'Art la Panera, 2007.

CORTÉS G, José Miguel. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Iaac 2006.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.

DE AZÚA, Félix "et al.". *La arquitectura de la no-ciudad. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona : Paidós, 1994.

ESCOBAR, Ticio. *Elogio del silencio (La resistencia en los tiempos del mercado)*. Texto no publicado, 2001.

EXIT BOOK, Madrid, Arte Público (7). Verano 2007.

HUGH, Alfons. *Europa-América: Selección 25ª Bienal de São Paulo 2002 Iconografías Metropolitanas*. Texto no publicado, 2001.

HUSSEY, Christopher. *The Picturesque*. Handem: Archon Books, 1967.

KLÜSER, Bernd (Ed.). *Joseph Beuys: ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

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

LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela, 1994.

MADERUELO Javier (Ed.). *Arte público : actas curso Arte y Naturaleza*. 1999. Huesca : Diputación, D.L. 2000.

MADERUELO Javier, "et al.". *El paisaje: Actas Huesca*. Huesca: Diputación, 1996.

MADERUELO, Javier "et al.". *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 2001.

MADERUELO, Javier. *El paisaje, Génesis de un concepto*. Madrid : Abada, 2005.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999.

PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*. Londres: 1794.

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: Una retrospectiva 1960-1973*.
Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

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

THOREAU, Henry David. *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid :
Tecnos, 1999.

VV.AA. *Bienal de Valencia: comunicación entre las artes: la ciudad ideal*.
Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

VV.AA. *Los paisajes del Prado*. Madrid : Nerea, 1993.