

micro-utopía. Intervención pictórica en y desde el espacio público / Salvador Tortajada Ferris

micro-utopía

Intervención pictórica en y desde el espacio público

Autor: Salvador Tortajada Ferris
Director: Miguel Ángel Ríos Palomares
Valencia, noviembre de 2007



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

micro-utopía

Intervención pictórica en y desde el espacio público

Autor: Salvador Tortajada Ferris

Director: Miguel Ángel Ríos Palomares

Valencia, noviembre de 2007



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

A Miguel Ángel Ríos por haberme guiado en este proyecto.

A Sergio, a M^a Luisa y a Rosa María, que han estado a mi lado durante este Máster.

Índice:

1.- PRESENTACIÓN.	p. 6
1.1.- Título del Proyecto.	p. 6
1.2.- Destinatario/s.	p. 6
1.3.- Datos personales de quien lo realiza.	p. 7
1.4.- Breve resumen curricular en relación al desarrollo del proyecto.	p. 9
2.- MEMORIA: DESARROLLO CONCEPTUAL.	p. 11
2.1.- El proceso proyectual.	p. 11
2.2.- Antecedentes artísticos: Intervenciones de carácter mural en el ámbito del arte público en el arte contemporáneo.	p. 13
2.2.1.- SOL LEWITT. LA IDEA COMO OBRA DE ARTE.	p. 16
<u>Dibujos Murales. Trayectoria Artística. El Serialismo.</u>	p. 19
<u>Dibujo mural y fotografía.</u>	p. 22
<u>Integración en el espacio arquitectónico.</u>	p. 24
2.2.2.- ROY LICHTENSTEIN.	p. 26
<u>Inicios. Trayectoria.</u>	p. 26
<u>Arte Público.</u>	p. 32
2.2.3.- KEITH HARING.	p. 35
<u>Keith Haring.</u>	p. 35
<u>Arte público. Holzer. El metro.</u>	p. 37
<u>La energía. El signo.</u>	p. 42
<u>En la galería. El sida y la muerte.</u>	p. 43
2.2.4.- FRANZ ACKERMANN.	p. 46
<u>Antecedentes.</u>	p. 46
<u>Elaboración de la obra.</u>	p. 49
<u>Conclusiones.</u>	p. 52
2.2.5.- DIZEL&SATE – WALLDESIGN.	p. 54
<u>Graffiti.</u>	p. 55
<u>Trayectoria y Evolución.</u>	p. 58
<u>Temática. Adaptación a la Empresa y al Entorno.</u>	p. 59
2.3. El solar como espacio de intervención.	p. 63
2.3.1.- ANTECEDENTES.	p. 63
2.3.2.- TERRAIN VAGUE.	p. 64
2.3.3.- ANARCHITECTURE.	p. 69
2.3.4.- SOLARES (LA CIUDAD IDEAL O DEL OPTIMISMO).	p. 70
3.- MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL PROYECTO.	p. 76
3.1.- Micro-utopía.	p. 76

4.- MEMORIA: PROCESO DE TRABAJO.....	p. 81
4.1.- Proceso de elaboración.....	p. 81
5.- DIBUJOS CONSTRUCTIVOS.....	p. 84
6.- RENDER.....	p. 89
6.1.- Proyecto expositivo.	p. 89
6.2.- Obras.	p. 90
6.2.- Simulación del proyecto expositivo.	p. 95
7.- PRESUPUESTO.....	p. 98
7.1.- Costes del proyecto expositivo:	p. 98
8.- CONCLUSIONES	p. 100
9.- BIBLIOGRAFÍA	p. 103
9.1.- Bibliografía específica.	p. 103
9.1.1.- LIBROS.	p. 103
9.1.2.- PÁGINAS WEB.	p. 104
9.2.- Bibliografía general.....	p. 104
9.2.1.- SOL LEWITT.....	p. 104
9.2.2.- ROY LICHTENSTEIN.....	p. 105
9.2.3.- KEITH HARING.....	p. 105
9.2.4.- FRANZ ACKERMANN.	p. 105
9.2.5.- DIZEL&SATE.	p. 106
9.2.6.- CATÁLOGOS DE ARTISTAS.	p. 106
9.2.7.- GORDON MATTA-CLARK.....	p. 106
9.2.8.- LORAND HEGYI. LA CIUDAD IDEAL. 2ª BIENAL DE VALENCIA.....	p. 106
10.- ANEXOS, APÉNDICE DOCUMENTAL.	p. 108
10.1.- Textos.	p. 108
10.1.1.- DELIVER ME FROM BORING WHITE WALLS!.....	p. 108
10.1.2.- PARAGRAPHS ON CONCEPTUAL ART.....	p. 109
10.1.3.- SENTENCES ON CONCEPTUAL ART.....	p. 112
10.1.4.- WALL DRAWINGS.....	p. 114
10.1.5.- DOING WALL DRAWINGS.....	p. 115
10.2.- Imágenes en color.	p. 116

1.- PRESENTACIÓN.

1.1.- Título del Proyecto.

Micro-utopía. Intervención pictórica en y desde el espacio público.

1.2.- Destinatario/s.

La presente Tesis de Máster tiene como objetivo poner en práctica y desarrollar los conocimientos y habilidades adquiridos, a un nivel personal, durante el periodo de docencia correspondiente al Máster de Producción Artística.

Así pues, esta Tesis adquiere un carácter reflexivo respecto a los conocimientos adquiridos durante el periodo de docencia.

Teniendo en cuenta la diversidad de especialidades que configuran el Máster en Producción Artística, y aun más, la especificidad del aprendizaje dentro del ámbito artístico, la Facultad de Bellas Artes de la UPV, posibilitó la realización de dicha Tesis de Máster respondiendo en su presentación a través de diversas estrategias discursivas.

Esta diversificación de las estrategias discursivas fue habilitada con el fin de que cada estudiante del Máster convirtiese su Proyecto Final en un instrumento ajustado, tanto a las propias enseñanzas recibidas durante el Máster, como en la formulación de una respuesta de carácter personal y artística adecuada a las expectativas.

Habiendo cursado durante el periodo de docencia del Máster en Producción Artística un grupo de asignaturas que responden en su mayoría a la línea de Arte Público, y en especial relacionadas con el espacio urbano, mi proyecto se desarrolla dentro de este ámbito.

Dados los conocimientos adquiridos a través de las asignaturas cursadas durante el periodo de docencia del Máster, y sumando a estos los conocimientos adquiridos a través de un proceso de investigación de

carácter personal, he configurado mi Proyecto Final en el ámbito de la práctica artística desde y en el espacio urbano.

Si bien no, dado que mi interés por la práctica artística en y desde el entorno urbano viene en gran medida, condicionado, estimulado y motivado por la producción de una serie de artistas celebres y de reputación mundial, he desarrollado esta Tesis de Máster dentro de una de las tipologías de proyectos que la Facultad de Bellas Artes de la UPV habilitaba para este Máster en Producción Artística. Esta es; la realización de un trabajo inédito en el que se analiza el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/as, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.

Así pues, el objetivo de este trabajo se halla dirigido a suscitar la reflexión teórica sobre el propio quehacer artístico.

Cabe decir, que aunque la presente Tesis de Máster se plantea como un Proyecto Final y de conclusión de dicho Máster, los temas que en el se desarrollan forman parte de mi quehacer y mis inquietudes artísticas, y por lo tanto se seguirán desarrollando de forma ininterrumpida tanto en el campo de la práctica artística, como en su planteamiento teórico. Así pues, con gran probabilidad algunos de los puntos que aquí se tratan, se profundizarán en una futura Tesis Doctoral.

Aunque se trata de un proyecto en el que se tratan ciertos temas, autores y espacios, siempre bajo un punto de vista, y un interés personal, la presente Tesis de Máster pretende dirigirse también a cualquier persona interesada tanto en la pintura mural como en las intervenciones en y desde el espacio urbano.

1.3.- Datos personales de quien lo realiza.

Nombre y Apellidos del Autor:.....Salvador Tortajada Ferris

Fecha de nacimiento:..... 14 de Septiembre de 1981

Lugar de nacimiento: Algemés (Valencia)

D.N.I. número:.....20.836.082-Z
Dirección:..... C/ Cardenal Martí nº 23, 3º, 14ª
..... 46680 Algemesí (Valencia)
Teléfono:..... 962425603
..... 635188698
E-mail:.....salva_tortajada@hotmail.com

Salvador Tortajada Ferris nació en Algemesí (Valencia), en 1981. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2006. Como estudiante en la Facultad de Bellas Artes San Carlos enfocó sus estudios a la rama de pintura, aunque durante los últimos años mostró gran interés por los procesos gráficos y de estampación, y por el diseño gráfico asistido por software informático. La producción de los últimos años de carrera responde a una hibridación entre la pintura tradicional y procesos derivados del diseño gráfico.

Durante el presente Master en Producción Artística curso una serie de asignaturas, en su mayoría pertenecientes a la línea de intensificación en Arte Público. Estas fueron las siguientes:

- >Escultura y Arquitectura.
- >Espacios Urbanos Alternativos.
- >Gestión Y Diseño Del Entorno Urbano. Estrategias Artísticas.
- >Intervenciones Artísticas en Entornos Naturales.
- >Pintura Y Comunicación. Estrategias Discursivas Y Dimensión Pública De La Pintura Contemporánea.
- >Cartelismo. Texto E Imagen De La Obra Gráfica Al Espacio Público.

Junta a estas se decidió seleccionar un par de asignaturas pertenecientes a otras líneas de intensificación, pero que por su naturaleza, por la temática del proyecto, y por los intereses personales del

autor, se adaptaban y conjugaban totalmente con las demás asignaturas. Estas fueron:

>Nuevos Espacios Escenográficos.

>Diseño Y Comunicación. Nuevos Cauces Para El Diseño Gráfico.

Aun habiéndose especializado durante la Licenciatura en el área de pintura, en el Master en Producción Artística selecciono en mayoría asignaturas pertenecientes al área de Escultura, puesto que su oferta dentro de la línea de Arte Público era mayor, y abordaban de forma más pertinente la intervención en el espacio urbano.

1.4.- Breve resumen curricular en relación al desarrollo del proyecto.

EXPOSICIONES

>Exposición colectiva “Gráfica y Entorno” en la sala CA REVOLTA, del 3 al 28 de abril de 2007.

MURALES REALIZADOS

>Colaboración en la Intervención Mural realizada en el Colegio Mayor Galileo Galilei (Campus Universitario U.P.V.), 2005.

>Colaboración en la Intervención Mural realizada en el Colegio Público Cervantes (Guillem de Castro 153, Valencia), 2005.

>Colaboración en la Intervención Mural realizada en la ciudad de Alginet, “Música al carrer”, 2005.

BECAS

>Beca de Colaboración a desarrollar en la Facultad de Bellas Artes - Departamento de Pintura- de la Universidad Politécnica de Valencia. (Proyecto de pintura mural, en el Colegio Mayor Galileo Galilei), 2005.

2.- MEMORIA: DESARROLLO CONCEPTUAL.

2.1.- El proceso proyectual.

El desarrollo de la presente Tesis de Máster ha constituido un proceso largo de trabajo, en el que los intereses, las motivaciones, las ideas y la filosofía del proyecto han ido tomando forma y definiéndose durante su desarrollo.

Si bien, con anterioridad a los cursos del Máster, mi propuesta para este proyecto final consistía en el diseño y elaboración de una pintura mural en el entorno público. A lo largo de este curso académico, y a través de las asignaturas que cuidadosamente seleccioné (muchas de las cuales han resultado en gran acierto), mis intereses fueron tomando pequeños giros dentro de una línea general, esta es, la de la intervención pictórica en y desde el espacio público.

De la idea inicial de realizar un proyecto totalmente práctico, de gestión y producción de una obra pictórica de carácter mural, pase a considerar la posibilidad de realizar un trabajo totalmente teórico, dejándome llevar sobretodo por los conocimientos que iba adquiriendo a lo largo de las diferentes asignaturas. Finalmente, fue una vía intermedia la que empezó a tomar forma a partir de un periodo de reflexión.

Considerando que la primera opción, de gestionar y producir una pintura mural suponía un proyecto muy cerrado a priori, y por lo tanto una barrera importante a la hora de mostrar los conocimientos adquiridos a lo largo de los cursos de Máster. Y que la segunda opción, de elaborar un trabajo totalmente teórico suponía dejar de lado totalmente la producción artística, cuestión totalmente carente de sentido en nuestra área de conocimiento. Creo que la elección de una solución intermedia en la que se hicieran presentes los conocimientos aprendidos a través de una base teórica, que a su vez, reforzase una producción artística, fue la adecuada para el desarrollo de mi Tesis de Máster.

A través de las asignaturas cursadas durante el periodo de Máster se fueron desarrollando ideas que ya poseía con anterioridad, así como otras totalmente nuevas, que se fueron adaptando poco a poco con la intencionalidad de forma un proyecto personal.

En un principio, antes de realizar los cursos de master, la idea de intervenir de manera pictórica en el espacio urbano, respondía únicamente a un interés por investigar en el área de las posibilidades estéticas y plásticas, así como las posibles reacciones de los espectadores en convivencia con una pintura mural.

Pero los intereses del proyecto fueron evolucionando y depurándose a través de nuevas influencias y planteamientos obtenidos durante los cursos de Máster.

El proyecto, poco a poco fue tomando una nueva filosofía, con un espíritu transformador y cambiante. Partiendo desde el punto de vista de la propia experiencia de la ciudad, la presente Tesis de Máster se plantea como una reacción de cambio frente a la tendencia organizada y homogénea que se presenta en la sociedad contemporánea. Mediante intervenciones de carácter pictórico, en y desde el espacio urbano, pretende presentar alternativas de cambio así como mostrar la necesidad de mantener y crear ciertos espacios, que por su carácter improductivo ayuden a la formación de una identidad personal.

El proyecto que presento mediante esta Tesis de Máster además de plantear una serie de obras, trata de reivindicar el espacio 'solar' como espacio de convivencia y formación personal. Y dentro del espacio 'solar', el espacio 'medianera' como lugar de intervención pictórica en estado de cambio constante.

Los trabajos que presento a través de este proyecto adquieren realidad física a través de montajes fotográficos en los que se simulan intervenciones en el espacio público. Los fotomontajes, de 1m. x 1m. se presentan como alternativa pertinente para la realización de un proyecto

expositivo así como también para una presentación de intereses y propuesta de futuro.

2.2.- Antecedentes artísticos: Intervenciones de carácter mural en el ámbito del arte público en el arte contemporáneo.

Para la realización de este proyecto, ha sido necesaria la reflexión a partir de la obra de artistas de reconocido prestigio. Estos han supuesto una importante contribución en la realización de esta Tesis de Máster, tanto en su posicionamiento, como punto de origen de este mi proyecto, como también como apoyo o contraposición a la hora de defender las ideas y propuestas que pretendo desarrollar a través de este proyecto.

Para el desarrollo de esta Tesis de Máster he seleccionado un total de cinco artistas (o grupos), con la ayuda de los cuales pretendo definir y acotar mi proyecto así como el espíritu de este. Estos artistas son: Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Keith Haring, Franz Ackermann y por último el dúo sueco Dizel&Sate.

Aunque artista muy diferentes entre sí, todos ellos tienen puntos en común, uno de ellos es que todos han trabajado o trabajan en el campo de la pintura mural, aunque probablemente este sea de todos ellos el punto menos relevante.

Entre ellos se establecen vínculos, no solo en su obra, sino también a través de su experiencia en el mundo del arte, que me ayudan a definir mi proyecto e intenciones.

Los artistas citados aparecen en este proyecto en el mismo orden que los he mencionado anteriormente. La razón es, que este orden corresponde a un desarrollo cronológico de la actividad artística de cada uno de ellos, si bien no, aunque Sol LeWitt inició su trabajo sobre los 'Wall drawings' a principios de los 60, su obra enlaza en la actualidad, a través de su todavía activa contribución en el campo del arte, con la obra de Franz Ackermann y Dizel&Sate. De esta manera se evidencia también un

proceso de movimiento constante y cíclico en el campo del arte, que se reconfigura a si mismo.

El interés por el trabajo de Sol LeWitt corresponde sobretodo a su trabajo de 'Wall drawings'. En estos trabajos de carácter mural se evidencian muchos aspectos importantes de la obra del artista. Por una parte la conceptualización de las obras, que permiten una planificación total de la obra a priori. Por otra, el proceso de trabajo en serie, que experimenta las diferentes posibilidades dentro de un mismo lenguaje, denotando un sentido de cambio y evolución.

Los orígenes de Roy Lichtenstein son similares a los de Sol LeWitt. También este tuvo una fase en su carrera artística en la que pinto al estilo del Expresionismo Abstracto si bien no, posteriormente se lanzo a la busca de su arte comercial, de aspecto industrial. Estilo 'Pop' que le valió la fama.

En la obra de Roy también es muy importante el trabajo en series. La conceptualización de las obras a las que le lleva su énfasis por atribuirles un aspecto industrial le permite el uso de colaboradores que agilizan en proceso de producción, evitando las labores más tediosas y centrándose en los aspectos creativos.

Su proceso de trabajo se centra en la producción en series. No le interesa tanto lo que pinta sino el desarrollo de una serie.

Su trabajo en el campo del arte público se elaboro siempre como un proceso de investigación de convivencia de su obra con el entorno urbano.

La contribución de Keith Haring al mundo del arte adquiere relevancia en este proyecto, sobretodo en su producción en y desde el espacio urbano. Desde sus intervenciones en el metro de Nueva York, hasta sus últimos trabajos de carácter mural ha trabajado para el gran público. Su admiración por los artistas del graffiti le lleva a trabajar en la calle. Sus obras se exponen en el espacio urbano, no ya como lo hacia

Roy Lichtenstein, sino porque el encuentro con el público es su razón de ser.

Su trabajo en el espacio urbano pretende producir un cambio en la morfología de la ciudad.

Es también interesante la producción de carácter mural que realiza Franz Ackermann con respecto a la ciudad.

La metrópolis se ha convertido en su tema de investigación en arte, la problemática del urbanismo moderno ocupa todo su quehacer artístico. Sus obras, pinturas, murales e instalaciones son reflejo de su propia experiencia de la ciudad. Su forma de percibir la ciudad como un ente en constante movimiento, pero que cada día más tiende a asemejarse a las demás ciudades, le incita a retratar su propia visión de los flujos que alteran, organizan y rigen las ciudades de todo el mundo.

En último lugar cito al dúo Dizel&Sate. Este par de artistas Suecos, a caballo entre el mundo del graffiti y el diseño de interiores están causando una gran impresión en el mundo del arte. Sus trabajos, grandes obras de carácter mural, que decoran tiendas y oficinas de las más importantes empresas, tanto en Suecia como alrededor del mundo rompen con la monotonía del blanco al mismo tiempo que llevan el arte de la calle a los espacios de interior.

La producción de estos artistas en el área del arte público y en especial de la pintura mural ha sido un paso imprescindible para la realización de este Proyecto Tomando diferentes aspectos de unos y otros, y añadiendo diferentes influencias personales, pretende ofrecer nuevas posibilidades en el campo del arte público.

2.2.1.- SOL LEWITT. LA IDEA COMO OBRA DE ARTE.

La trayectoria de Sol LeWitt es una de las más interesantes de las que figuran en el panorama artístico actual.

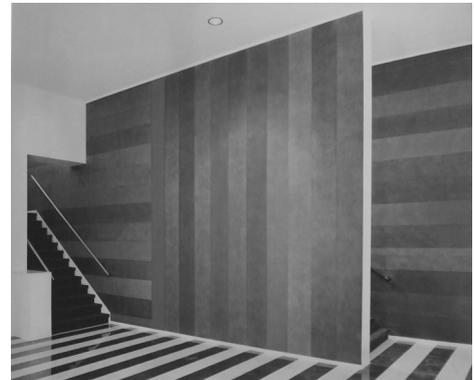
Entrando a formar parte del panorama artístico de forma relevante al inicio de los años 60, nunca ha dejado de aparecer en los eventos más importantes del arte.

Su formación se realizó a través de la influencia del Expresionismo Abstracto Americano, y se concretó en una primera fase minimalista de la que pronto evolucionó hacia una nueva línea mucho más personal.

Se convirtió en uno de los iniciadores y precursores del Arte Conceptual. Y aunque su obra dista enormemente de los radicalismos del Arte Conceptual, sí que es innegable su evolución a partir del Minimalismo hacia esta nueva corriente de expresión.

Por su parte Sol LeWitt, tal y como nos recuerda Aurora García, se considera a sí mismo como un artista Conceptual y no minimalista.¹

Sin embargo a partir del texto de Bernice Rose para la exposición del artista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, podemos encontrar una de las características que diferencia a LeWitt de la mayoría de los artistas conceptuales, cuando dice: “El arte conceptual es un arte en el que domina el lenguaje. Otros artistas conceptuales no siempre acaban dando un producto visual: LeWitt sí. Como él mismo señala, la obra tiene que tener un resultado”.²



1.

¹ GARCÍA, Aurora, *Sol LeWitt, La riqueza de una idea*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.11

² ROSE, Bernice, *Sol LeWitt y el dibujo*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.26 (Publicado en, *Sol LeWitt*, catálogo de exposición, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978)

Este texto evidencia la importancia que tiene para él plasmar plásticamente sus ideas. No es suficiente con presentar la idea, como obra, a través de un texto. Para que se convierta en objeto artístico es necesaria su representación plástica.

A través de su obra se hace presente como la obra es la propia idea original del artista.

Mediante sus obras no pretende representar ideas, sino el contenido de esas ideas.

Esto queda bien claro en la propia realización de las obras. Para Sol LeWitt, el artista es el que crea la idea, pero la obra puede realizarla cualquiera, a través de unas directrices. A lo largo de su trayectoria, la mayor parte de sus dibujos murales han sido realizados por ayudantes y colaboradores, aunque siempre con instrucciones precisas y bajo su supervisión.

Cabe decir aquí, que en estas indicaciones se encontraban a menudo referencias al azar, y a la libertad de ejecución del dibujante.

Mediante esta distribución de tareas, Sol LeWitt rompe con la tradicional fetichización del artista creador y de la habilidad del artista, como dice Andrea Miller-Keller: “Para él lo más importante es la calidad del pensamiento”.³



2.

Sus obras no tienen un propósito determinado, sino que se sumergen en el área de los procesos mentales. Aurora García escribe en su texto que “la finalidad consiste en estimular la percepción de otra

³ MILLER-KELLER, Andrea, *Sol LeWitt: Veinticinco años de dibujos murales*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.40 (Publicado en, *Sol LeWitt: 25 años de dibujos murales, 1968-1993*, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachussets, Mayor de 1993)

manera distinta a como el arte acostumbra a hacerlo, dando prioridad a los fenómenos mentales sobre los físicos”.⁴

Esta nueva manera de ver y vivir el entorno arquitectónico, y de cierta manera urbano, mediante los dibujos murales de Sol LeWitt, libera de alguna forma la mente de los individuos. A través de un proceso de descubrimiento de lo mutante y diferente, de lo constantemente cambiante. El individuo encuentra una respuesta frente a lo homogéneo y lo inmóvil.

El artista creador de la idea se distingue así del artesano que produce la obra. En su texto, *Paragraphs on Conceptual Art* dice, “Toda la planificación y las decisiones se toman de antemano y la ejecución pasa a ser una tarea mecánica.[...] Recurrir a ayudantes para hacer la obra confirmaba su noción del artista como pensador y originador de ideas más que artesano”.⁵

El hecho de dibujar sobre la pared de una galería, implicaba, por norma general, que esta iba a tener una duración limitada. Este hecho reforzaba la importancia de la idea por encima de la imagen pintada o de la factura de la misma.

Las motivaciones iniciales de Sol LeWitt por intervenir sobre el muro venían derivadas de su vertiente minimalista. Por una parte pretendía aproximarse en lo más posible a la representación en bidimensional, y la intervención sobre el muro le permitía eliminar cualquier otro soporte intermedio, fuese el que fuese. Por otra parte el soporte pared le permitía romper con la obra artística del mercado tradicional.

“Frente a este mundo en el que el juicio de la obra de arte no surge de la valoración de sus cualidades estéticas sino que se establece directamente en dólares, según las fluctuaciones del mercado, una serie de artistas, desde diferentes posiciones estilísticas e ideológicas, van a comenzar a cuestionar a finales de los años sesenta los valores y

⁴ GARCÍA, Aurora, *op. cit.*, p.13

⁵ LEWITT, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, p.80, En: MILLER-KELLER, Andrea, *op. cit.*, p.42

cometidos del arte creando unas obras que, tras renunciar a algunas de las características que tradicionalmente las hacían reconocibles como artísticas, llegan a prescindir de las cualidades objetuales para dificultar así su comercio. El arte conceptual va a ser una de esas corrientes. Retomando la antigua idea renacentista de que se pinta con la cabeza y no con las manos, los artistas conceptuales realizaron un tipo de obras desmaterializadas reivindicando el arte como pensamiento.”⁶

Como dice Bernice Rose, “la decisión de crear grandes obras bidimensionales como paralelo de sus obras tridimensionales fue premeditada: su elección del dibujo y no la pintura como disciplina bidimensional alternativa era congruente con su trabajo de entonces”.⁷ La elección del dibujo sin lugar a dudas acentuó el carácter bidimensional de la imagen.

Considerando el muro como un soporte igual de importante que cualquier otro rompe con el convencionalismo de la obra adquirible y vendible. Sus dibujos murales se convierten en obras para un lugar determinado y un momento determinado.

Dibujos Murales. Trayectoria Artística. El Serialismo.

La producción de sus Dibujos Murales tiene comienzo a mediados de los años 60.

Durante este periodo de tiempo LeWitt crea un vocabulario personal de recursos gráficos que mediante el dibujo mural no trataban de representar obra cosa que lo que en si eran.

En esta primera etapa su obra se desarrollo a través de una fase de investigación en dos direcciones diferentes, si bien, no contradictorias totalmente.

⁶ MADERUELO, Javier, *Sol LeWitt, Significativas manchas en la pared*, En: *Sol LeWitt, Wall Drawing*, Caja de Asturias, Oviedo, 1993

⁷ ROSE, Bernice, *op. cit.*, p.21

Por una parte desarrollo una línea Reductora mediante la restricción del arte a sus elementos más básicos, la línea recta, el cuadrado, el cubo, el blanco y el negro.

Como dice Aurora García, “Sol LeWitt parte de unas coordenadas mínimas para conseguir unos resultados máximos en su lenguaje siempre abierto y dotado de gran intensidad”.⁸ Trabajando a partir de un vocabulario elemental, un planteamiento humilde y de recursos mínimos es capaz de elaborar una obra que ofrece unos resultados de gran riqueza e interés.

“Con ello ha contribuido sobremanera a esa gran aspiración alimentada desde siempre por el propio Sol LeWitt de elaborar un lenguaje de remisión continua a las «intenciones originales», con el único objetivo de «hacer pensar al espectador», un lenguaje en el que se ha estrechado de forma ineludible el camino entre idea y resultado”.⁹

Por otra parte investiga en una dirección Expansiva, en la que utiliza el serialismo como “la exploración de una gama de posibilidades conforme a una secuencia lógica preestablecida.”¹⁰

La utilización de la seriación le permitía una programación y planificación bien



3.
4.

definidas de antemano evitando así las decisiones intermedias, ideal para el propósito de Sol LeWitt.

El serialismo de sus trabajos le permite también separarse de la idea de repetición constante del minimalismo. De esta manera se hace

⁸ GARCÍA, Aurora, *op. cit.*, p.12

⁹ BLANCH, Teresa, *Sol LeWitt. Redes visuales, apuntes para el espíritu*, En: *Sol LeWitt, Wall Drawing*, Caja de Asturias, Oviedo, 1993

¹⁰ MILLER-KELLER, Andrea, *op. cit.* p.40

presente uno de sus grandes intereses del artista, que es hacer presente al multiplicidad de las cosas en especial las que pueden ser generadas a partir de una idea simple.

A través de las obras de Sol LeWitt, los dibujos evolucionan en una suerte de mutación constante de combinaciones de elementos. De esta forma, a partir de unas premisas sencillas, el espacio se transforma en un entorno mutante, cambiante y no concreto.

A finales de los años 60, los dibujos se realizaban directamente sobre la pared, intentando representarlos de la forma más bidimensional posible, y utilizando materiales que se funden con el mismo.

Con el tiempo, el proceso de trabajo de Sol LeWitt ha sufrido cambios, que sin contradecirse en esencia con el planteamiento inicial del artista, dan a conocer una faceta mucho más tolerante del mismo. Aun así, a través de estos cambios su obra ha ido evolucionando en algunos aspectos.

Así pues, si en sus primeras obras, seguir el plan establecido era muy importante, ya que se debía de evitar toda subjetividad, hoy por hoy LeWitt parece mucho menos preocupado por estas cosas y retoma el tradicional quehacer del artista de hacer ajustes y retoques de última hora.

Por otra parte, mientras que en sus inicios, las obras iban siempre acompañadas de una serie de bocetos que explicaban la pieza, ahora, estos bocetos han dejado de exhibirse por considerarse distractorios y se han substituido por breves títulos explicativos.

Los primeros dibujos murales de Sol LeWitt estaban realizados a base de líneas rectas, ya fueran horizontales, verticales o diagonales a derecha o izquierda a 45°. Pronto el vocabulario se amplió para incluir arcos y líneas no rectas o discontinuas.

Las líneas, que en un principio eran finas y sutiles, se engrosaron mediante la utilización de nuevos materiales como tizas o crayón Caran d'Ache, hasta que finalmente relleno bandas con tinta china negra.

La introducción de las formas cúbicas en perspectiva isométrica al inicio de los años 80 habrían un nuevo abanico de posibilidades en la representación sobre el plano. Durante años investigo las posibilidades de la forma geométrica flotante en el espacio. Se trataba de figuras ilusionistas que se cortaban a menudo al llegar al límite de la pared.

También durante los años 80 investigo mediante bandas de aguadas de color, utilizando exclusivamente los colores de la cuatricromía de impresión (CMYK), estableciendo una aproximación a través de su obra con el campo del diseño gráfico, aunque Sol LeWitt nunca considero esta relación.

Mediante veladuras sucesivas de colores, trato de establecer todas las variantes de valoración y saturación.

Ya en los años 90 aparecieron bordes irregulares y de carácter dentado dentro de la misma línea de investigación y de evolución dentro de la serie mediante el juego de variables.

La evolución y el cambio en la obra de LeWitt a lo largo de su trayectoria viene siempre justificado por una importante concepción y conceptualización a través de la propia obra.

Pero, como dice Andrea Miller-Keller, "lo más constante en LeWitt, lo invariable e insobornable, ha sido el empeño de explorar la multiplicidad de las cosas con la intuición como guía".¹¹

Dibujo mural y fotografía.

Como ya se dejaba ver en párrafos anteriores, la obra de Sol LeWitt tiene una relación muy ligada a la fotografía.

¹¹ MILLER-KELLER, Andrea, *op. cit.* p.48

Para LeWitt, la obra de Muybridge, fotografías seriadas de hombres corriendo, suponen un punto de partida conceptual importante para su obra.

Si las fotografías de Muybridge funcionaban como unidades individuales dentro de una serie, que en conjunto captaban todas las posibilidades diferentes dentro de un mismo ámbito, los dibujos murales de Sol LeWitt toman este mismo planteamiento en su labor investigadora y en su concepción serial.

Si bien no, y como también citábamos anteriormente, esta serialidad rompe con la jerarquía dentro de la serie. Todas y cada una de las obras se encuentran en un mismo nivel jerárquico, todas son igual de relevantes.

Cabe decir todavía más. Si con la invención de la fotografía, se rompió la relación entre original y copia, y aun más, la idea de obra original y única, esta ha fracasado al ser devorada por los mecanismos de mercado del mundo del arte. Si su larga lucha por la legitimación de la fotografía como forma de arte está directamente

ligada a su capacidad de generar innumerables copias de una única imagen, esta ha sido desposeída de su principal característica



5.

mediante una regulación mercantilizada del tiraje de sus copias, siempre tratando de reconducir los nuevos medios hacia los sistemas de mercado, los cuales necesitan una obra fetiche.

Sin embargo, frente ha este fracaso de la multiplicidad de la fotografía, la obra de Sol LeWitt ha conseguido no ponerse límites en su reproducción. La obra de LeWitt no muere cuando se repinta el muro,

siempre puede representarse otra vez, en otro lugar, tantas veces como se quiera, siguiendo los bocetos e instrucciones.

Podríamos decir que la obra de Sol LeWitt mantiene un paralelismo con las obras musicales. Sus ideas originales, planos y bocetos de dibujos murales pueden reproducirse como partituras de música, que pueden representarse una y otra vez.

Así pues, como dice Andrea Miller-Keller¹², quien compra una obra de Sol LeWitt, no está comprando una obra, sino la utilización de una idea. Idea que puede representarse cuantas veces se quiera y en cuantos lugares se desee, sin disputar en ningún momento la autoría de la obra, pues serían representaciones de la misma.

Integración en el espacio arquitectónico.

Otro punto de interés en la obra de Sol LeWitt es la utilización del espacio.

Desde sus primeros dibujos murales, manifestó un gran interés en la integración de arte y arquitectura.

Cuando va a realizar una serie de dibujos murales en un lugar concreto, suele visitar el emplazamiento antes de preparar una nueva obra.

Ya en el principio de su trayectoria, a finales de los años 60, deja de realizar intervenciones en el muro para intervenir en el espacio arquitectónico en su totalidad. Se entiende la galería como un todo, que es susceptible de ser intervenido. De esta manera, el tamaño de la obra vendrá de aquí en adelante determinado por el propio espacio.

No solo esto, sino que, cada una de las intervenciones es premeditada. Cada dibujo mural es creado o ajustado a un lugar y momento concreto, y de esta manera “puede inducir a los espectadores a generar una cadena de significaciones añadidas que, inevitablemente

¹² MILLER-KELLER, Andrea, *op. cit.* p.42

hará referencia a otro tipo de condiciones, no necesariamente estéticas, asociadas al lugar en el que se ha instalado.”¹³

Como dice Andrea Miller-Keller: “Se ha ganado una reputación mundial de artista capaz de integrar su obra con la arquitectura de un emplazamiento dado. Una y otra vez ha demostrado una rara capacidad para conseguir que la obra tome posesión del lugar sin por ello dejar de respetar su contexto arquitectónico.”¹⁴

¹³ MADERUELO, Javier, *op. cit.*

¹⁴ MILLER-KELLER, Andrea, *op. cit.* p.48

2.2.2.- ROY LICHTENSTEIN.

Inicios. Trayectoria.

Su interés por el dibujo estuvo presente desde niño, y aunque este interés competía con el que experimentaba por la ciencia, cuando contaba tan solo con quince años decidió firmemente convertirse en artista en vez de en científico.

Empezó a pintar de forma autodidacta. En cuanto salio del instituto de enseñanza superior se inscribió en la “Art Students League” y ese mismo verano empezó a asistir a las clases de pintura que impartía Reginald Marsh. Roy hubiese continuado en el estudio, pero la insistencia de sus padres le llevo a matricularse en la “Ohio State University”.

Sus estudios se vieron interrumpidos por la Segunda Guerra Mundial, pero tras la guerra volvió a la universidad y se graduó ese mismo año.

El departamento de arte le ofreció un puesto de trabajo en la universidad, que acepto temporalmente.

En 1951 realizo su primera exposición individual en la ciudad de Nueva York. Su trabajo entonces era semiabstracto.

Ese mismo año, debido a la falta de estudiantes en la Universidad, a Roy no se le renueva el contrato. La que entonces era su esposa Isabel, tenia un trabajo como decoradora en Cleveland, y la pareja se mudo allí donde permaneció los siguientes seis años.

Durante ese tiempo estuvo realizando una serie de trabajos temporales, de diversa índole, interrumpidos por largos periodos en los que se dedicaba exclusivamente a pintar.

“El joven Lichtenstein, transcurrió sus primeros años profesionales intentando desarrollar un lenguaje propio. [...] No obstante, su

preocupación se fincaba en el reencuentro con una temática de carácter nacional.”¹⁵

Por aquellos años pintaba imágenes de carácter histórico nacional. A partir de imágenes de libros de texto. Rediseñaba esas imágenes dándoles un carácter artístico. Por aquel entonces no pensaba realmente en hacer pintura relacionada con la nación o con la historia, sino más bien con lo popular.

La primera vez que Roy piensa realmente en pintar imágenes en relación con la nación y la historia americana surge en 1958, cuando pinta un billete de un dólar en un estilo entre el cubismo y el expresionismo.

Es en este momento cuando decide simplificar su estilo hasta hacerlo visualmente estúpido e ingenuo. A través de dicha simplificación también trata de deshacer el concepto tradicional de arte llevando el arte a lo comercial.

Durante los años 50 sigue haciendo exposiciones individuales y aparece alguna reseña en los periódicos, aunque nada para lanzar una carrera.

El crecimiento de la familia le obliga a volver a la enseñanza, y trabaja en la “State



6.

University of New York” en Oswego. Durante esta época su pintura adopta el estilo del Expresionismo Abstracto. Sus cuadros de esta época no aportan nada nuevo, pero al mismo tiempo empieza a crear otros trabajos que investigan en torno a otra línea, desde el mundo del cómic.

¹⁵ ARTEAGA, Agustín, *Roy Lichtenstein, Imágenes reconocibles*, En: *Roy Lichtenstein*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, Milán, 1999, p. 21

En esos mismos años cincuenta, empieza a cuestionarse la abstracción, “No hay forma de arte que pueda generar emoción si no se mezcla en parte con lo real” dijo Jean Fautrier.

Willem de Kooning abre el camino hacia una nueva figuración cuando introduce en su obra “Estudio para mujer (1950) la popular imagen de una cajetilla de cigarrillos Camel, llevando así su interés por lo gráfico al campo de la pintura.

Si Jasper Johns y Robert Rauschenberg fueron los precursores del Art Pop, no fueron ellos, sino los artistas de la nueva generación, educados en artes plásticas y diseño los que se convirtieron en paradigma del Art Pop. Roy Lichtenstein, Edward Ruscha, James Rosenquist y Andy Warhol fueron capaces de encontrar una coincidencia entre estilo y tema. “[...] el verdadero artista pop, no sólo gusta del hecho de sus objetos vulgares, cotidianos, sino que más importante aún, los exalta en su vulgar, cotidiana, apariencia [...].”¹⁶

En su primera producción, Lichtenstein ya manifiesta un profundo interés por los grandes

artistas del siglo XX, de los cuales, años más tarde, hará apropiaciones y relecturas.

Los temas históricos serán



7.

recurrentes hasta finales de los años cincuenta, cuando comienza a utilizar imágenes reconocidas de uso común para establecerlas como símbolos de una cultura propiamente americana.

¹⁶ ARTEAGA, Agustín, *op. cit.*, p. 23

“Las primeras imágenes relacionadas con las tiras cómicas aparecen en 1958; no obstante distaban mucho de tener ese carácter mecánico que distinguirá su obras.”¹⁷

En 1960 recibe una oferta del departamento de arte del “Douglass Collage” en Nueva Jersey, a menos de una hora del centro de Nueva York. Muchas cosas nuevas estaban empezando a ocurrir en Nueva York.

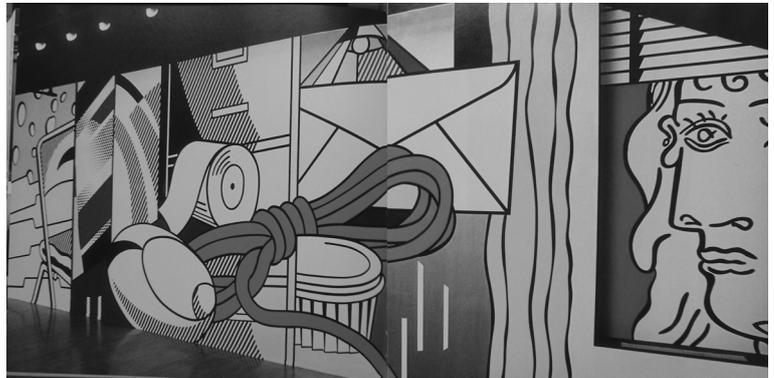
A partir de las nuevas impresiones que recibe del arte en nueva York, Roy Lichtenstein decide que quiere hacer algo nuevo, y decide que la búsqueda de algo nuevo, debía de centrarse en proporcionar a la obra un aspecto industrial.

Su propio avance se produce en 1961 cuando empieza a buscar imágenes, -en vez de objetos espacios o ideas-, para forma los cimientos del arte comercial.

Las tiras cómicas empiezan a imponerse como uno de sus referentes habituales.

A finales de los años cincuenta junto el mundo de las artes plásticas con el mundo del cómic.

Las primeras obras de Lichtenstein pretendían alcanzar ese espíritu mecánico de sus fuentes de inspiración, no obstante, estaban trabajadas de manera pictórica.



8.

Gradualmente los detalles se fueron eliminando, llevando sus imágenes al límite de la abstracción. Aunque en 1964 empezó a utilizar un proyector de opacos para delimitar las figuras y manchas, siempre proyectaba sus propios dibujos.

¹⁷ ARTEAGA, Agustin, *op. cit.*, p. 24

Cuando la mayoría de la gente criticaba la obra de Roy por copiar imágenes, Max Kozloff escribió en “The Nation”, “Un cuadro de Lichtenstein es al mismo tiempo ingenuo y malicioso, repulsivo y de moda –la última sensación”. Este es el punto de inflexión en la carrera artística de Roy.

Roy empieza a vender muy bien la obra de su etapa pop.

“En 1962, Leo Castelli exhibió por vez primera las pinturas iconoclastas de Roy Lichtenstein, marcando con esto su incorporación al incipiente movimiento que junto con él comenzaban Andy Warhol [...]”¹⁸

Su primera exposición en Castelli’s en 1962 estaba vendida antes de la inauguración.

Los precios subieron rápidamente.

Pronto dejó la enseñanza para dedicarse exclusivamente a la pintura.

La obra de Roy se alza con un carácter agresivo y desconcertante, que sin duda alguna, despertaba gran hostilidad a su alrededor. Sus cuadros se alzaban de forma amenazadora frente a la industria del arte, burlándose de cierta manera del concepto de originalidad.

Como artista pop, recrea, con ironía objetos e imágenes extraídas de lo cotidiano, de los nuevos medios de comunicación y del consumo de masas.

Pero él nunca pensó estar haciendo algo antiartístico, aunque sí rompiendo la idea tradicional de arte a través de su aspecto industrial.

Aunque algunas de sus obras tocaron temas como la guerra, colocándola bajo una luz absurda, el verdadero tema de su obra consistía en cómo construir cuadros.



¹⁸ ARTEAGA, Agustín, *idem*.

Diane Walkman nos dice:

“Su máxima aspiración era usar temas identificados como incompatibles con el arte –objetos comunes, la tira cómica– como el asunto central de su arte, y así violentar el concepto de qué es lo que constituye el arte.”

Es por esto por lo que introduce el lenguaje plástico y las imágenes de los cómics, en su obra. El uso de estas imágenes populares, no artísticas para la creación de su obra, evidencia un cambio en la visión contemporánea del arte.

Para alcanzar sus fines, el artista introdujo en su obra las tramas punteadas, produciendo así una tecnificación y mecanización del arte, eliminando toda expresión del lienzo.

La mecanización de su obra le abrió las puertas a nuevas posibilidades. La obra de Roy Lichtenstein es creada en series. Para esto resulta fundamental la conceptualización de las obras del artista, y el uso que emprende este de ayudantes y colaboradores.

El uso de colaboradores y ayudantes le permitió dedicarse más a la parte creativa, dejando un poco de lado las labores mecánicas.

La obra de Roy Lichtenstein no solo estaba relacionada con el mundo del cómic, con lo gráfico, sino también, con la música jazz.

Como dice Cassandra Lozano: “Roy sentía que su arte estaba relacionado con la música de Charlie Parker y Lester Young; ambos compartían improvisación, estructura y emoción. [...] Su estudio al igual que su forma de trabajar, era tan conciso como su arte. El estudio era como una máquina de hacer arte pero una máquina muy sofisticada.



10.

[...] Trabajaba activamente en varias pinturas y esculturas en forma simultánea. [...] El estudio en si era un retrato del artista.”¹⁹

En sus primeras obras de su etapa madura, Roy separa totalmente sus objetos de cualquier referente espacial, situándolos sobre un fondo de tramas abstractas. Tiras cómicas y objetos aislados, se convierten en los temas principales del artista.

Cuando deja de pintar tiras cómicas, para realizar sus interpretaciones de cuadros de artistas conocidos, la crítica empieza a considerarlo como algo más que un artista pop, sino como un artista formalista, para el que el tema tenía una importancia relativa.

A partir de entonces expone anualmente en Castelli's y en galerías y museos alrededor de los Estados Unidos y Europa.

Habiéndose trasladado a Long Island en 1972, vuelve a Manhattan a finales de la década donde vivirá de manera intermitente, con el fin de encontrarse más cerca de las galerías.

La obra de Roy Lichtenstein al margen de la evolución, esta exenta del concepto de innovación.

Sus últimas obras supusieron la recopilación de toda su carrera artística.

Arte Público.

El Arte Público, a gran escala es un tema que le interesa mucho, y trabaja bastante en esta área.

Completa su primera obra de arte público en 1978, Mermaid, escultura que se emplazo en Miami Beach.

Desde entonces la lista de sus obras de carácter público ha ido creciendo anualmente, comprendiendo esta, gran número de esculturas y un número importante de pinturas de carácter mural.

¹⁹ LOZANO, Cassandra, *Estate of Roy Lichtenstein*, En: *Roy Lichtenstein*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, Milán, 1999, p. 13.

En su “Mural with Blue Brushstroke” se ve el reflejo de algunos trabajos de su juventud, así como de los de gran parte de su trayectoria.

Como en su obra pictórica, en su obra de carácter mural, también son habituales las referencias a artistas del s. XX.

El tema, sin duda alguna un pretexto para pintar un mural. A Roy no le interesaba el tema de lo que estaba pintando. Ciertamente al principio de cada pintura se planteaba lo que iba a hacer y que carácter iba a tener, pero una vez se ponía manos a la obra, la pintura se convertía en un proceso mecánico, en un proceso de construcción de una obra.

Sin embargo sus referentes, ya provengan de artistas del s. XX o imágenes populares, siempre son tomadas a partir de reproducciones de las mismas, ya sean catálogos, reproducciones fotográficas, etc.; y nunca directamente del referente original.

Como dijo Calvin Tomkins en referencia al mencionado “Mural with Blue Brushstroke” : Lo que parece realmente extraordinario; y, aun así, difícil de explicar, es la manera en la que tiene éxito en un nivel mas obvio



11.

de un espectacular acontecimiento visual. Es tremendamente bello.”²⁰

La evolución de Roy en el color es arto evidente, también en su obra de carácter mural. De la cuatricromía de imprenta de sus primeros cuadros, da paso a una amplia y rica paleta de color.

²⁰ TOMKINS, Calvin, Roy Lichtenstein, Mural with Blue Brushstroke, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1987, p. 11 [Ingles: “What seems truly remarkable, though, an difficult to explain, is how well his mural succeeds on the more obvious level of a spectacular visual event. It is enormously beautiful.”]

Con el paso de los años la paleta cromática se va abriendo de los colores primarios a un repertorio de unos 25 colores.

Roy es un trabajador compulsivo, realmente contento solo cuando puede pasar seis horas al día en su estudio.

Roy demostró con el paso de los años su capacidad de renovarse y su gran inteligencia conceptual y formal.

A lo largo de su carrera se hace presente la diversidad del artista a la hora de utilizar y combinar medios, siempre bajo un punto de vista despierto y renovador.

2.2.3.- KEITH HARING.

Keith Haring.

La vida de Keith Haring fue breve, en 1990 moría a los 31 años, a causa del SIDA, dejando tras de sí una corta pero muy productiva carrera artística.

En su corta vida obtuvo fama y éxito comercial, aunque no fue aceptado por el arte académico.

Dada la brevedad de su carrera artística, es bastante complicado establecer una trayectoria clara y con fases diferenciadas dentro de la obra Keith Haring. Aun así, Elisabeth Sussman²¹ se aventura a trazar unas directrices que resumen en cierto modo esta productiva trayectoria.

“Básicamente, se suelen distinguir tres capítulos en la corta carrera de Haring. En el primero, el artista sintetizó el arte de la calle y el de los bares y plasmó su estilo pictórico en pinturas enérgicas de grandes dimensiones situadas en lugares públicos y en elementos de decoración *kitsch*. Durante su etapa central (1984-88), Haring realizó versiones en estilo Pop Art de cuadros neoexpresionistas y, al mismo tiempo, recurrió a su estilo de cómics para llevar a cabo innumerales murales mucho de ellos dedicados a niños. Finalmente, durante los últimos años de su vida, sus principales obras no sólo resumen sus ambiciones pictóricas, sino que también son activistas en el ámbito social y constituyen respuestas coléricas a su muerte inminente.”²²

Su producción artística supuso la extensión del legado del Pop Art, al unir la cultura de la calle y el arte.

Haring comenzó a dibujar de pequeño. Fue su padre quien le animó a que pintara; “Padre e hijo dibujaban juntos y, como consecuencia

²¹ Veasé, SUSSMAN, Elisabeth, *Canciones de inocencia en la hoguera nuclear*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997

²² SUSSMAN, Elisabeth, *Canciones de inocencia en la hoguera nuclear*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997, p. 10

tendían a imitar lo que miraban juntos: cómics e ilustraciones de libros infantiles”²³

“El joven Haring a los veinte años, no sólo tenía ya un profundo conocimiento de su propio estilo –le gustaba dibujar utilizando líneas gruesas para los contornos, como los dibujantes de cómics– sino que también estaba convencido de que el mejor arte era el arte directo y accesible, como el arte de los niños.”²⁴

“Tanto si se trata de proyectos formales como de decoraciones espontáneas de muros, sus dibujos nunca se basan ni en bocetos ni en estudios.”²⁵ Esto no indica que no se hubiese pensado con anterioridad lo que se pensaba hacer, o que y como se iba a contar, pero la componente espontánea es muy importante en la obra de Keith.

Su interés e intenciones respecto al arte y su conexión con la vida quedaron claramente plasmados años después, cuando introdujo una cita de Dubuffet en el anuncio de una exposición: “«Personalmente, propongo un arte en conexión inmediata con la vida cotidiana, que podría empezar desde nuestra propia vida cotidiana y ser una expresión muy directa y muy sincera de nuestra vida real y de nuestros estados de ánimo».”²⁶

Su obra es, su interpretación y respuesta al mundo que lo rodea, a los elementos de la vida cotidiana, y lo hizo a través del lenguaje de su tiempo, que le había acompañado desde siempre, los cómics y las historietas de dibujos animados.

Así pues la obra de Keith Haring se transforma en una suma de valores y sentimientos que entran en conflicto sobre el soporte. “Por



12.
13.

²³ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 10

²⁴ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 10

²⁵ KOLOSSA, Alexandra, *Haring*, Taschen GmbH y The Estate of Keith Haring, Colonia, 2004, p. 7, [Traducción del alemán: José García, Colonia].

²⁶ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 11

separado, algunas obras pueden perfectamente tener un aspecto inocente; pero en su conjunto, la obra de Haring tiene una naturaleza amenazante, una sensación de violencia reprimida y de explosión sexual.”²⁷

“Los contenidos procedían de un repertorio que trata sin rodeos el amor y la felicidad, la alegría y el sexo, pero también la violencia, el abuso y la opresión.”²⁸

A través de la felicidad, de la alegría e ingenuidad se habla de la pérdida, de la eminente destrucción de la intolerancia y de la muerte. “La vida nos reserva aún muchas alegrías superficiales, pero en lo más profundo, el espectro de la destrucción nuclear se arrastra ineludiblemente hacia nosotros. Aún tenemos tiempo para retozar como los bebés de Haring, pero cada vez se oye más como ladran los perros.”²⁹

Arte público. Holzer. El metro.

En 1978 se matriculó en la Escuela de Artes Visuales (SVA), donde entró en contacto con el arte de la performance y el video, y fue allí donde realizó sus primeros dibujos de performance; llenaba superficies enteras con dibujos y no consideraba que había terminado la obra hasta que no le quedaba más espacio que pintar.

También en la SVA estudió “Semiótica”. Fue aquí donde se gestó su lenguaje de signos abstractos, pero al mismo tiempo reconocibles.

En toda su obra, y desde sus inicios ha dado mucha importancia y protagonismo al papel del observador. Así el mismo dijo: “Quiero hacer un arte que pueda ser experimentado y explorado por mucha gente diferente, que saque ideas individualmente distintas sobre una obra determinada, sin que el significado quede fijado definitivamente. Solo el observador da

²⁷ DEITCH, Jeffrey, *Por qué ladran los perros*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997, p. 78-123 (Publicado originalmente en: *Keith Haring* [catálogo], Nueva York, Tony Shafrazi Gallery, 1982, p. 17-20.)

²⁸ KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 8

²⁹ DEITCH, Jeffrey, *op. cit.*

a la obra su realidad, su concepción e importancia. Yo solo soy el intermediario que intenta reunir las «ideas».”³⁰

Su interés por la opinión del observador le llevara poco más tarde a trabajar en el espacio público, como los artistas del *graffiti*.

“No fue hasta 1979 cuando Haring empezó a participar seriamente en la cultura del centro de la ciudad. Admiraba la obra de Holzer, sus tópicos verbales compuestos por frases oportunas que imitaban el lenguaje del discurso público, que el artista escribía en papel barato y pegaba por las paredes de toda la ciudad.”³¹

En 1980 realizo sus primeros trabajos dirigidos a un público amplio. Con ayuda de una plantilla escribió con spray el texto *Clones go Home* con intención de aterrorizar a los nuevos ricos que llegaban al barrio. Homosexuales idénticos, semejantes a clones.

Poco después, las intervenciones que realizo Keith Haring en el espacio público tomaron la forma de portada del New York Post, y al estilo de Holzer, fue pegándolas en papel sobre las bases de las farolas de la ciudad. Estas intervenciones eran jugos de palabras, titulares recortados y recompuestos que presentaban historias ficticias. Como si se tratase de verdaderos titulares invadían las calles con títulos muy provocadores que inquietaban y en algunos casos disgustaban a la gente.

Poco después se vuelve ha lanzar a las calles y con un rotulador empieza a intervenir sobre los carteles de publicidad y dejando sus propios *tags* como en el *graffiti*. “Como signo personal eligió un animal, que cada vez fue tomando más la forma de un perro, un perro de hocico cuadrado, ladrando. Además diseño una niña a cuatro patas que se convertiría en el prototipo del bebé a gatas «El bebé se ha convertido en mi logo o mi signatura porque representa la experiencia más pura y positiva en la vida humana».”³²

³⁰ KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 12

³¹ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 11

³² KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 19

Lo que le interesaba del *graffiti* era su fuerza comunicativa, como la publicidad.

Haring empezó a ir con regularidad al Club 57. Allí realizó sus primeras exposiciones, de una noche de duración, en 1980.

“Haring cruzaba en metro la ciudad para ir de su piso a los bares; un día descubrió los rectángulos negros de papel que colgaban al lado de los anuncios y que luego serían ocupados por otros anuncios. Pronto decidió pintar con tiza blanca los rectángulos negros de papel.”³³

“«Cuando vi que en todos los túneles del metro se encontraban esas superficies negras, me di cuenta del descubrimiento que acababa de hacer. De repente todo tenía sentido. Ahora había descubierto el camino para mantener el ritmo con los artistas del *graffiti*, sin hacer plagio de ellos».”³⁴

Tuvo mucha suerte, tanto tiempo aquellos papeles negros allí, perfectos en la pared y todavía ningún artista había empezado a pintar allí.

Sus imágenes “resultan de una sencillez casi infantil; más que dibujos, parecen bocetos. Haring las concibe teniendo en cuenta que debe de recrearlas rápidamente y que deben ser amenas para su audiencia.”³⁵

“Surgían de la nada series de bebés a gatas y perros acartonados que tenían, al principio, un aspecto alegre y animado, eran tan frescos y juguetones como los dibujos animados de Disney, [...] Pero esas figuras falsean el inventario visual de cualquiera, y por consiguiente, las imágenes comienzan paulatinamente a



14.
15.

³³ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 13

³⁴ KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 23

³⁵ DEITCH, Jeffrey, *op. cit.*

tomar matices subversivos y a proyectar el áurea de una explosión mental y un hado escalofriante disfrazado de dibujos animados.”³⁶

A través de sus intervenciones en el metro, Keith encuentra su lugar, en el arte urbano. Su interés por el arte de la calle y el *graffiti* encuentra su sitio en el metro. Bajo un planteamiento humilde y unos recursos precarios, mediante materiales frágiles, aprovecha el espacio que la ciudad le ofrece.

Sus intervenciones, mediante tiza le permitían trabajar con fluidez y con continuidad. Era una línea continua, constante, no se podían cometer fallos.

Algunos dibujos eran autónomos, otros iban emparejados o formaban parte de una pequeña serie como un cómic, donde también narraba historias a lo largo de varias estaciones del metro. Sus dibujos se adaptaban al formato.

Para Haring era muy importante la comunicación, que los dibujos se entendieran en el tiempo que podía dedicarle un pasajero o un transeúnte en el metro.

A través de su actividad artística, Keith Haring produce un cambio en la ciudad. Mediante la producción de nuevas e inquietantes imágenes, cada semana, Keith consigue crear un flujo de energía renovadora, que transforma constantemente la homogeneidad de la ciudad.

Haring concibió sus primeras exposiciones, en el Club 57, “como ambientes o instalaciones con el impacto gráfico de las vallas publicitarias y la publicidad de las calles.[...] En su efecto visual, esta instalación podía competir con el entorno urbano, cuyo ambiente y contenido el artista había reproducido en su obra. Y como aparecían ya en el metro, sus dibujos se convirtieron en arte de guerrilla urbana, como los *graffitis*.”³⁷

La exposición «Times Square Show» organizada por Richard Goldstein, en la que Keith Haring Participo en 1980, abrió sus puertas en

³⁶ DEITCH, Jeffrey, *op. cit.*

³⁷ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 13

una sala de masajes abandonada, acogiendo la obra de un centenar de artistas de la calle. La exposición, de carácter oficial, se desplaza a un lugar no oficial, de esta manera el arte no oficial muestra su interés en su propio entorno.

Fue a partir del «Times Square Show» cuando Keith Haring empieza a vender obra y también a exponer en la galería de Tony Shafrazi en el SoHo.

Sin embargo, “Haring nunca ha tenido que esperar a que alguien se le ofrezca para organizar una exposición. Su arte emerge directamente cuando está listo e invade las calles.”³⁸ La ciudad se ha transformado en su lugar expositivo.

“Durante la década de los ochenta, se fomentaba y financiaba el arte público, de modo que Haring tuvo la posibilidad de expandir su compromiso con los niños. [...] Bajo los auspicios del sector público Haring enseñó muchos niños a trabajar, a pintar y a crear arte a su manera.”³⁹

Jeffrey Deitch escribió: “Keith Haring –el artista– ha creado un fenómeno que no solamente ha cubierto miles de superficies, sino que, además, ha penetrado en miles de mentes. Haring ha entrado a formar parte de la cultura de Nueva York.”⁴⁰ Ahora forma parte de la cultura de Nueva York porque la transforma diariamente, da nuevos puntos de vista, remansos de paz e identidad, cuestiona lo homogéneo e inmutable.

Sus obras fueron creadas para un lugar y un momento determinados, y cuentan historias relacionadas con su propio tiempo, su hoy.

Si se observa su arte a sabiendas de la estrecha relación que guarda con su vida, se explica por qué pintó y por qué pintó como pintó.

³⁸ DEITCH, Jeffrey, *op. cit.*

³⁹ SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 10-57

⁴⁰ DEITCH, Jeffrey, *op. cit.*

La energía. El signo.

A través de su lenguaje de signos, Haring introdujo en su obra el rayo de energía. En su origen el rayo procedía de un ovni que envolvía en un aura enérgica a todo aquello que tocaba. Esta aureola era siempre un símbolo de especial fuerza y energía.

“Su marca artística de identidad es la línea, formalmente reducida a lo sustancial [...] Siempre es una línea continua, guiada por el principio del azar, que se convierte en un contorno, en una figura, y por último en un símbolo.”⁴¹

“Keith Haring creyó siempre en el poder y en la capacidad del arte para cambiar el mundo, al atribuirle una influencia positiva sobre las personas.”⁴² Él cree que el arte puede cambiar a la gente, y de esta manera se sitúa como intermediario entre la gente y el arte.

“La energía debió de ser uno de los principales valores de haring, puesto que esta palabras se repite en sus escritos y discursos como el estribillo de una canción. Cuando contaba veinte años, en octubre de 1978, Haring escribió en su diario: «Cada segundo de nuestra vida, desde que nacemos, lo pasamos experimentando; sensaciones diferentes, interjecciones diferentes, vectores de fuerza/energía que van en múltiples direcciones y que se componen y recomponen constantemente a nuestro alrededor» [...] Si la vida de Haring encarnaba energía, como demuestra el hecho de que trabajó incesantemente, su obra lo ilustra mediante los trazos que el artista sacó de los cómics y que distribuyó estratégicamente, por ejemplo, alrededor de las figuras que corren, o mediante las líneas rectas y cortas que dibujó alrededor de la boca de los perros que nos indican que están ladrando; se trata , en definitiva, de vibraciones áureas que el artista nos pone al alcance de la vista.”⁴³

⁴¹ KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 7

⁴² KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 8

⁴³ FRANKEL, David, *La belleza norteamericana de Keith Haring*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997, p. 58

La energía que Keith nos presenta se comporta como un flujo constante e inagotable.

“La fiesta y la vida en los bares era otra de las energías de los ochenta, y Haring era todo un experto en estos aspectos. Siempre que podía planeaba sus viajes al extranjero de manera que le permitieran estar en Nueva York los sábados por la noche para no perderse la noche gay en el Paradise Garage.”⁴⁴

Por supuesto que la homosexualidad de Keith era un tema importante, aunque para él no lo era tanto, Keith veía en la libido una fuerza vital superior incluso a la de sus fluidos creadores. “Esta energía, energía sexual, podría ser el único impulso fuerte que siento -¿mayor que el arte?(i)”⁴⁵

En la galería. El sida y la muerte.

Fueron sus obras en el metro y su éxito allí lo que le permitió el salto a la galería.

Cuando empezó a exponer en la galería de Tony Shafrazy, se le planteó un gran dilema a Keith. Este era el del soporte. Haring no quería trabajar sobre lienzo, sentía aversión a utilizar este soporte, porque este le unía demasiado a la obra de arte tradicional, y no quería eso para sus obras. Quería que estas se comportasen como venidas de la calle, del entorno urbano, del mundo de la publicidad.

Así pues Haring empezó a investigar sobre nuevos materiales, y realizó sus trabajos sobre encerados de vinilo, que se alejaba totalmente de lo que podía considerarse un soporte tradicional y le ofrecía la posibilidad de trabajar sobre fondos de color con tintas de secado muy rápido.

⁴⁴ FRANKEL, David, *op. cit.*, p. 60

⁴⁵ PINCUS-WITTEN, Robert, *Keith “r” us*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997, p. 253-273

Haring llevo sus dibujos del metro a la galería, en un soporte mucho más grande y en color, utilizando los colores comerciales del Pop Art de la década de los sesenta y de las señales de tráfico.

Sus exposiciones se transformaron en intervenciones en toda la galería. La galería se transformo en el espacio de intervención, al igual que la arquitectura, el espacio público, la ciudad, eran el espacio de intervención de sus obras de arte público.

“Para comercializar su producción artística Haring contaba con el modelo de Andy Warhol. [...] Keith haring no quiso ser representado exclusivamente por las galerías, sino que pretendió aparecer como su propio marchante. El dinero que obtenía de su *Pop Shop* lo invertía casi íntegramente en obras benéficas.”⁴⁶

En la obra de Haring, la liviandad despreocupada y la alegría demostrativa suelen ir unidas a una realidad bruta. Un número considerable de sus cuadros temática la violencia y la amenaza, la muerte y la opresión sexual.



16.

A través de un activismo importante, Haring defendía los derechos de libertad sexual, que a través de ejemplos negativos denuncia en su obra.

Otro punto de denuncia en su obra va dirigido hacia el consumo de drogas. Empujado por su propia y penosa experiencia luchó, en campañas, murales y pósteres contra las drogas.

El tema del sida ocupó gran parte de sus últimas obras adquiriendo así una mayor dureza y aspereza.

⁴⁶ KOLOSSA, Alexandra, *op. cit.*, p. 41

Aun estando enfermo continuo trabajando «Mi trabajo es todo lo que tengo y el arte es más importante que la vida», escribe al respecto en uno de sus diarios. Los últimos años de Keith Haring fueron más productivos que nunca. Su arte sigue vivo.

2.2.4.- FRANZ ACKERMANN.

Antecedentes.

El pintor Franz Ackermann nació en Neumarkt St. Veit, Baviera, en 1963; estudió en Munich y Hamburgo, y pasó un año de formación en Hong Kong en 1990 – 91. Desde entonces ha viajado sin cesar de ciudad en ciudad.

Ackermann viaja mucho, visita las grandes ciudades, centros de contacto e intercambio en el mundo del arte contemporáneo, pero no es en estos sino en las nuevas megaciudades que aparecen en el continente asiático donde empieza a desarrollar sus “Mental Maps” (Mapas Mentales).

La obra de Franz Ackermann se basa en la noción de la ciudad como tema ideal de investigación en arte.

“Específicamente, para Ackermann la realidad metropolitana constituye una imagen codificada que solo puede ser descifrada a través de un viaje que es al mismo tiempo físico y mental”⁴⁷

Ackermann es un gran dibujante. Un artista viajero, que acompañado por su cuaderno de dibujo visita ciudades a modo de turista.

La materia prima de su obra de arte es la propia experiencia de la ciudad.

La fase de dibujo en pequeño formato pasa posteriormente al lienzo o al muro, tratando de comunicarnos su propia experiencia del lugar.



17.

⁴⁷ BECCARIA, Marcella, *Franz Ackermann's voyages extraordinaires*, En: *The Hugo Boss Prize 2004*, Guggenheim Museum, ed. Meghan Dailey, New York, 2004, p. 24 [Inglés: Specifically, for Ackermann the metropolitan reality constitutes a coded image that can only be deciphered through a journey that is simultaneously physical and mental.]

La experiencia del lugar se mezcla con la idea de ciudad en un intento de representar la propia experiencia y así el viaje se transforma en una búsqueda de identidad.

La producción en series de la obra de Ackermann nos da la posibilidad de apreciar la ciudad como un ente cambiante, que se encuentra en constante movimiento, como un ser mutante, que a cierto ritmo, cambia sin cesar.

El estilo abstracto predomina en su obra, los pocos elementos figurativos se amontonan sobre los lienzos diluyéndose también en abstracción.

Desde su primera visita a la ciudad se centra en la búsqueda de lo real, lo histórico y lo concreto, dejando de lado lo exótico y diferente.

Es evidente que Ackermann construye sus cuadros a partir del recuerdo. Una vez que tiene una serie de datos, fruto de la experiencia de la propia ciudad, crea sus obras, al margen de todo exotismo.

Lo diferente y lo extremo de las ciudades lo traslada a un plano universal y anecdótico, ya no característico, sino casi casual. Como si todas las ciudades tendieran a ser iguales, y a perder sus diferencias.

Las obras de Ackermann se inician con un proceso de “dérive”. Esta es usada como un proceso de encuentro personal.



18.

Tal y como dice Javier Panera Cuevas: “La deriva situacionista es la práctica más efectiva para poner remedio a la escisión entre entorno urbano y ciudadano pues propone una utilización experimental, lúdica y no productiva del espacio urbano: andar sin sentido fijo por la ciudad o el territorio”.⁴⁸

⁴⁸ PANERA CUEVAS, Javier, *Franz Ackermann. Psicogeografía y rizoma*, En: *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover,

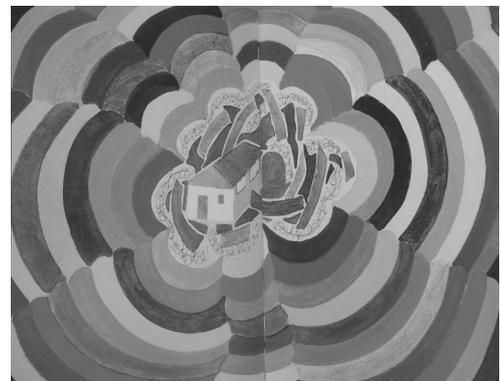
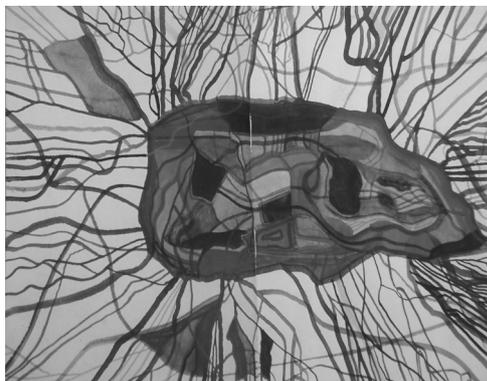
La derive que práctica F. Ackermann se opone en gran medida a la versión del flâneur de Baudelaire, no como un paseante ocioso, sino como un deambulante en busca de un sentido, de corrientes y flujos que le dirijan en su oficio.

“De cualquier manera los Mental Maps de Ackermann tienen una intencionalidad desconocida para los Situacionistas, y expresa un claro deseo por penetrar la fábrica urbana subyacente, exponiendo sus dimensiones ocultas, con precisión lógica.”⁴⁹

“No es accidental que haya decidido trabajar en la más nueva de las viejas ciudades Europeas, donde el debate sobre la articulación del espacio urbano continúa.”⁵⁰

Otro importante tema de reflexión en la obra de Franz Ackermann, es la relación que se establece entre el turista y el espacio visitado.

Según Ackermann el turista se ha transformado en un individuo agresivo, que se expande de forma radical y totalitaria y con un excesivo poder.



19.
20.

Su imagen personal, que aparece en

muchas de sus obras, se sitúa como imagen del turista, que se convierte en el centro de la obra.

Javier Panera Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006, [Traducción al español: Teresa Martín], p. 56

⁴⁹ BECCARIA, Marcella, *op. cit.*, p. 24 [Inglés: However, Ackermann's Mental Maps have an intentionally unknown to the Situationists, and express a clear desire to penetrate the underlying urban fabric, exposing its hidden dimensions with logical precision.]

⁵⁰ BECCARIA, Marcella, *op. cit.*, p. 25 [Inglés: It is no accident that he has decided to work in the newest of old Europe's cities, where a debate over the articulation of urban space is ongoing.]

Le interesa el punto de vista del observador, de él mismo como extranjero. Le interesa la idea de que hoy todos somos extranjeros, en el sentido amplio de la palabra.

El turista es un ser sin identidad, que viaja en busca de la identidad personal.

La deriva de F. Ackermann se opone de alguna manera a la movilización turística, el viaje a ninguna parte frente a la reducción de un lugar, ciudad, región o país, a un producto de masas.

A través de sus Mental Maps, inicia una tendencia en su obra que pretende contrarrestar ese sentido de extranjero, de no-pertenencia a un lugar, a ningún lugar. Y esto lo hace dibujando un Mental Map tras otro, y de esta forma construyendo un camino de formación personal de su propia identidad.

Elaboración de la obra.

Durante el proceso de trabajo de F. Ackermann se pueden distinguir tres fases muy diferenciadas:

En una primera fase realiza lo que el denomina Mental Maps, dibujos acuarelas y collages que realiza en sus viajes y en los que plasma la topografía y sus desplazamientos en el lugar.

Los Mental Maps de Franz Ackermann se comportan como una

“síntesis -no consensuada- entre el mundo físico y el mundo mental.”⁵¹



21.

Sus mapas empiezan a crearse en habitaciones de hotel, a lo largo de todo el mundo. Sobre papel o cuadernos de dibujo representa las ciudades que visita. Estos Mental Maps son muy diferentes entre si. Algunas veces aparecen representados como entes abstractos, células que se comunican una con otra como un entramado de neuronas. Otras

⁵¹ PANERA CUEVAS, Javier, *op. cit.*, p. 52 - 55

veces realiza descripciones del territorio, a vista de pájaro, o compone una serie de visiones fragmentarias de la ciudad. Todos ellos como representaciones de un forastero en relación al espacio que visita.

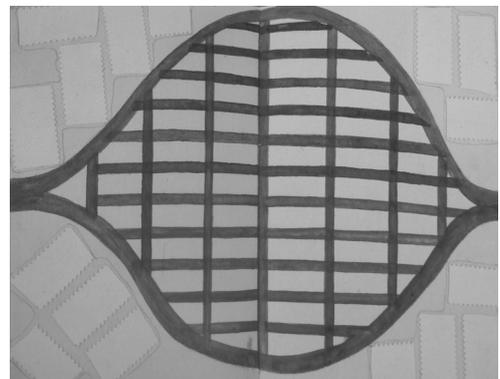
Invitado a participar en la 50 Bienal de Venecia en 2003, Ackermann tomo el papel de turista y visito la ciudad como tal.

Mientras que los Mental Maps realizados para dicho evento representaban grandes porciones cargadas de historia y turismo. El mural que se yuxtaponía a los Mental Maps era totalmente abstracto, en el que se plasmaba el ritmo lento de la ciudad.

“Cada uno de estos mapas es un esquema, una especie de borrador, una hipótesis, una forma escrita de reflexión que, más que a la cartografía contemporánea, remite paradójicamente a sus orígenes.”⁵²

En la segunda fase, los mapas mentales, acuarelas y dibujos que realiza en hoteles de todo el mundo, sirven después como bocetos y referencias para elaborar pinturas al óleo a gran escala en su estudio en Berlín.

Los trabajos realizados en pequeño formato se transforman en composiciones de gran formato y rotundidad. Los tonos acuarelados, son traducidos en el lienzo por tintas planas de colores sólidos y matices casi psicodélicos, “pintadas sobre lienzo utilizando una gama de colores chillones. El artista denomina estas obras evasiones y, por lo general están organizadas en series”.⁵³ Para Ackermann el hecho de producir su obra en una gran serie es muy importante. La obra se desarrolla a través de una evolución, el transcurso del tiempo y la duración de las cosas son muy importantes en su obra.



22.

⁵² PANERA CUEVAS, Javier, *op. cit.*, p. 55

⁵³ KÄDING, Caroline, *The known unknown*, En: *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover, Javier Panera Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006, [Traducción al español: Teresa Martín], p. 38

Mientras que los Mental Maps se representan mediante cierta centralidad, las grandes pinturas se caracterizan por la coexistencia de varios núcleos de actividad que actúan simultáneamente.

Los cuadros de Ackermann llegan más allá. La imagen de la ciudad que nos presenta, incluye la euforia de vivir en un mundo a alta velocidad como con un sentido de premonición de eminente Apocalipsis.

“Contempladas una a una, las pinturas revelan poco sobre contenidos específicos, mientras que en conjunto pueden entenderse como metáforas del cambio de las estructuras urbanas y de la expansión contemporánea. Formalmente recuerdan a las dinámicas composiciones pictóricas del Pop Art estadounidense como las de Tom Wesselmann o Roy Lichtenstein. Al igual que estos artistas, Ackermann da a sus formatos unas dimensiones superlativas y, como los collages, las composiciones se constituyen a partir de diferentes elementos visuales.”⁵⁴

Por último, se produce una tercera fase en la producción de su obra, que es la exposición de esta en forma de instalación. En sus instalaciones, Ackermann junta todos los medios, pintura mural, fotografía, objetos reales. Y con todos estos elementos configura unos espacios que funcionan como escenarios.

Las instalaciones de F. Ackermann hacen experimentar la sensación de la actividad pura. Las instalaciones se convierten en espacios mutantes, (queer), siempre en construcción y reconstrucción, en un sistema siempre cambiante. Con una atmósfera agitada a ritmo de Rock.

Sus instalaciones vienen acompañadas también por objetos reales, que se sitúan en las salas de manera diversa, aunque siempre complementando y explicando el significado de las pinturas.



23.

⁵⁴ KÄDING, Caroline, *op. cit.*, p. 41

Las instalaciones se convierten en versiones en tres dimensiones de sus cuadros, cobrando cierto carácter teatral, y escenográfico, donde el espectador se introduce en la experiencia del artista de cierta ciudad.

“Así son las instalaciones multimedia de Ackermann: heterotopías relacionales que generan su propio espacio de percepción y experiencia, lugares de deriva, acumulación, fragmentación, tensión y desorden que nos recuerdan –metafóricamente- las maneras en que la violencia estructural y la violencia subjetiva se originan mutuamente en la sociedades contemporáneas.”⁵⁵

Otro punto importante a destacar de las instalaciones de F. Ackermann es el uso que hace de las nuevas tecnologías.

Las nuevas tecnologías afectan a la visión del espacio urbano, lo transforman haciéndolo visible como un entorno digital. La ciudad se reconoce a través de fragmentos y pantallas. “[...] en las instalaciones multimedia de Ackermann no es extraño encontrar ordenadores portátiles con software especial que permite visitar virtualmente varios sitios del mundo a la vez.”⁵⁶

Así Ackermann nos presenta la posibilidad de realizar actividades o transitar a través de ciertos flujos de un lugar extranjero a través de Internet. Las ciudades globales han dejado de organizarse en lugares o espacios, y se organizan en función de los flujos que la atraviesan.



24.

Conclusiones.

Como dice Alex Danchev: “Para Ackermann, el arte y la vida comparten la misma calidad nómada. Su obra es móvil en todos los sentidos, como él mismo.”⁵⁷

⁵⁵ PANERA CUEVAS, Javier, *op. cit.*, p. 59

⁵⁶ PANERA CUEVAS, Javier, *op. cit.*, p. 62

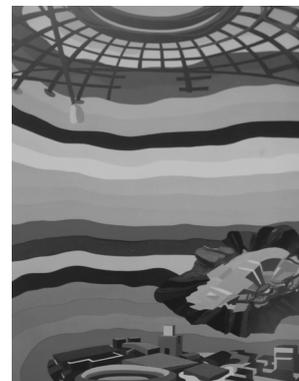
⁵⁷ DANCHEV, Alex, *King of the road. El rey de la carretera*, En: *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover, Javier Panera

La obra de F. Ackermann se encuentra en constante movimiento y en constante cambio. Es en este movimiento nómada en el que trata de formar su propia identidad. Su mundo es un mundo de velocidad y cambio, un mundo de espacios e imágenes fragmentados. Una suma constante de fragmentos.

Franz Ackermann es un artista activista, “pero también es un sofisticado teórica social”⁵⁸. En su actitud agresiva y crítica frente a las grandes metrópolis globalizadas modernas, encontramos también su carácter más social y humano, la búsqueda de la identidad y del hogar bajo un punto de vista ya no estático y domestico, sino plural, móvil y portátil.

“En ocasiones, Ackermann se siente más en casa en el extranjero que en su casa. Fundamentalmente, sin embargo, se siente igual –no en casa- en todas partes. “Ya no hay hogar”, señala con una cierta intención traviesa. Se dice que el artista es originario de un país desconocido. Muy apropiado para Ackermann.”⁵⁹

Tal y como dijo Alex Danchev: “Franz Ackermann es post-Pop, post-Punk, post-Proust, pero está trabajando en el proyecto proustiano, la mayor tarea que un artista puede acometer: ver algo distinto debajo de lo material, debajo de la experiencia, debajo de las palabras, y de las imágenes, y de los sonidos, y de la vida inconsciente.”⁶⁰



25.
26.

Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006, [Traducción al español: Teresa Martín], p. 71

⁵⁸ DANCHEV, Alex, *op. cit.*, p. 71

⁵⁹ DANCHEV, Alex, *op. cit.*, p. 77

⁶⁰ DANCHEV, Alex, *op. cit.*, p. 79

2.2.5.- DIZEL&SATE – WALLDESIGN.

“Dizel&Sate son infames por su trabajo pionero, en el cual toman frecuentemente influencias del diseño urbano de la calle [...].

Trabajando principalmente en el medio del diseño gráfico de interiores, las pinturas murales son a menudo solo el punto de inicio del proceso de trabajo.”⁶¹

“Dizel&Sate han llevado una forma de arte *underground*, anteriormente rechazada por la sociedad, a las masas.”⁶²

Ambos iniciaron con humildes comienzos como artistas del graffiti a finales de los 80. Entonces se dedicaban a poner *tags* en trenes y paredes en Suecia.

Unos años después, abrieron una escuela de graffiti y un estudio de diseño bajo el eslogan ‘Declaramos la guerra a las paredes (blancas)’. “Pasaron rápidamente unos años hasta que Eero (Koivisto, Asesor de Marca de la línea favorita de MOD, Offect) tropezó con sus nuevas oficinas en una pequeña calle trasera de Estocolmo y se habían convertido en Wall Design y estaban pintando murales en las paredes de tiendas y oficinas.”⁶³

Ivonne Seow
dedico un artículo a



27.
28.

⁶¹Dizel&Sate, *Information. About*, [en línea] [Inglés: Dizel&Sate are infamous for their pioneering work, in which they frequently take influence from urban street designs [...]. Working principally in the medium of interior graphic design, wall paintings are often only the starting point of the work process.] Disponible en web: <http://www.walldesign.se/index_works.asp> [Consulta: 3 de octubre de 2007]

⁶²Dizel&Sate, *Information. About*, [en línea] [Inglés: Dizel&Sate have effectively taken an *underground* art form once rejected by society, to the masses.] Disponible en web: <http://www.walldesign.se/index_works.asp> [Consulta: 3 de octubre de 2007]

⁶³Modern objects and design, *Urban Jungle Stockholm*, [en línea] [Inglés: Fast forward a few years, when Eero stumbled across their new offices in a small back street of Stockholm and they'd become Wall Design and were painting murals on the walls of shops and offices.] Disponible en web: <<http://www.modobjects.net/environments/urbanjungle/index.html>> [Consulta: 3 de octubre de 2007]

esta pareja de artistas en la revista SPACE, donde ya nos hablaba de los inicios de su carrera y trayectoria: “Desde entonces han logrado crecer, refinar y transformar la noción fundamental del graffiti en una innovador forma de arte de interior.”⁶⁴

Así mismo, ha sido mayoritariamente en las revistas de diseño y moda donde han aparecido mas entrevistas y artículos en relación a Wall Design (Dizel&Sate) además de en libros especializados y relacionados con el mundo del graffiti. La revista ‘note’ no pudo sino expresar su impresión a través de un breve articulo que decía: “Dos jóvenes Suecos tomaron el graffiti de las calles y lo metieron en los salones”⁶⁵

Graffiti.

En cuanto al graffiti, también habla de él Ivonne Seow en su artículo. “Hablando abiertamente, el graffiti ha sido mirado con mala cara desde quien sabe cuando. Pero aquellos de nosotros que hemos decidido tomar la iniciativa y el tiempo de prestar atención reconoceremos casi unánimemente la creatividad y el talento detrás de estas obras de arte clandestinas.

Mientras que las autoridades han luchado

constantemente para hacer frente ha estos notoriamente dotados artistas del spray,

algunos magníficos trabajos han golpeado las controvertidas probabilidades para ganar reconocimiento, aceptación e incluso aclamación de la crítica. El americano Keith Haring tuvo primero su origen en las calles y el metro de Nueva York. Jean Michael Basquiat era



29.
30.

⁶⁴ SEOW, Yvonne, Deliver me from boring white walls!, SPACE. Architecture + design + living, 2003 / n° . 2, p. 63, [Inglés: Anexo 10.1.]

⁶⁵ *The Walls Are Talking*, Note [magazine], [Inglés: Two Swedish guys took graffiti away from the streets and into the living rooms.]

conocido por el alias de Samo en las calles y su *graffiti tag* estaba fijado alrededor de la ciudad. Era su intuitivo, estilo inmediato de pintar, manifestado primeramente en sus trabajos de graffiti, lo que ayudó a Basquiat a ganar notoriedad en el mundo del arte.”⁶⁶

Así pues, mientras que en un principio, la conexión existente entre Dizel&Sate y el mundo del graffiti se trató de camuflar y esconder, pronto se eliminaron los miedos y prejuicios, e hicieron gala de sus orígenes como un elemento de carácter positivo a la hora de configurar sus obras.

“Mientras que inicialmente puede sonar bastante beligerante, su concepto cautivó a Suecia. «Al principio atenuamos nuestra conexión con la escena del graffiti debido al enfoque del gobierno hacia esos artistas», explica Petersson. «De cualquier manera, cuando paso el tiempo y tuvimos algunos clientes ‘serios’, fue natural mostrar la conexión obvia. La reacción – tanto nacional como internacional – ha sido en general muy positiva. Nuestros clientes creen que es una gran nueva manera de promocionar su compañía o de modernizar el interior para sus empleados!» Petersson exclama con entusiasmo.”⁶⁷

Aun haciendo presente la, por otra parte evidente conexión de estos artistas con el graffiti, es sin duda un



31.

error pensar que Dizel&Sate se han dedicado a pintar graffiti en tiendas y oficinas. Sus trabajos si bien han partido de las premisas, la estética y el espíritu rebelde del graffiti, distan mucho de quedarse en ello, sino que han pasado a formalizarse a través del diseño de interiores y el diseño gráfico.

⁶⁶ SEOW, Yvonne, *op. cit.*, p. 63, [Inglés: Anexo 10.1.]

⁶⁷ SEOW, Yvonne, *op. cit.*, p. 64, [Inglés: Anexo 10.1.]

“Realmente, no estamos haciendo graffiti, esta conectado porque hacemos cosas en las paredes, pero es mas diseño gráfico y soluciones para decoración a través del ordenador. Hace diez años uno hojeaba entre los papeles pintados y hacia una elección. Hoy es mucho más competitivo que eso, la gente es mucho más conciente de cómo poner personalidad en sus casas o tiendas. El buen diseño se da cuando puedes sentir una idea real detrás de todo, no solo flores bonitas, lo sabes cuando lo ves, se desarrolla como Sienna Miller en un Lamborghini”⁶⁸

Aun así, podemos decir, que no es tan fácil crear diseño actualmente. Es fácil hacer la guerra a las paredes blancas, pero es muy complicado hacer buen diseño. Hoy por hoy hay mucha competencia en el mundo del diseño, y por tanto hacen falta grandes ideas para lanzar un producto competitivo.

“Nombres como Keith Haring o Jean-Michel Basquiat comenzaron a aparecer en las listas de creadores cotizados y las plataformas artísticas oficiales acabaron por absorber una disciplina que había nacido con vocación marginal. Desde Harlem y el Bronx esta nueva forma de entender la pintura se extendió por todo el mundo junto al *Break Dance* y el *Hip Hop*. Ahora esta cultura *underground* vive una segunda edad de oro y los artistas han sabido aprovechar las nuevas oportunidades comerciales.”⁶⁹



⁶⁸ *The Walls Are Talking*, Note [magazine], [Inglés: Really, we are not doing graffiti, it's connected 'cause we do stuff on the walls, but it's more graphic design and computer décor solutions. 10 years ago you flicked through wallpapers and made your choice. Today it's more competitive than that, people are much more aware of how to put personality into their home or shop. Good design is when you can feel a real idea behind it all, not just nice flowers, you know it when you see it, it develops like Sienna Miller in a Lamborghini.]

⁶⁹ SASTRE, Leticia, *Se vende graffiti. De niños malos a nuevos gurús del diseño. El vandalismo se ha convertido en tendencia y decora los interiores de bares, tiendas y viviendas*, Citizen K ESPAÑA, verano/2005, p. 306

En el artículo de Leticia Sastre, escribe: “El graffiti ha pasado de ser un juego creativo y subversivo realizado de forma espontánea en la calle a convertirse en una propuesta decorativa. Dentro de esta nueva línea *comercia* se coloca la empresa sueca Walldesign [...]”⁷⁰

Si bien estoy en desacuerdo, en que el graffiti haya dejada en ningún momento de estar y utilizar la calle como su medio primordial, creo que esta es definitivamente la nueva línea en la que se enmarca Walldesign, una línea que ha tomado los aspectos estéticos y semánticos del graffiti para llevarlos sin duda alguna al mundo del diseño de interiores.

Trayectoria y Evolución.

“Durante décadas, nos han enseñado que las paredes lisas son buenas, no aburridas. ¿Pero quien dice que eso es una verdad divina? Quizás ahora es un tiempo tan bueno como cualquier otro para una revolución.”⁷¹

“Establecida en 1999, Walldesign ha creado numerosos murales importantes e inventado llamativos conceptos de decoración interior junto con grandes firmas Suecas [...]”⁷²

“Aunque atrajeron la atención de Suecia con pinturas murales contundentes visualmente, desde



33.

entonces han pasado a crear conceptos de interior de carácter total con una innovador mezcla de lo tradicional y lo moderno. Todo, desde las paredes hasta los suelos e incluso los perfiles corporativos se han sujeto bajo la dirección de Walldesign.”⁷³

⁷⁰ SASTRE, Leticia, *op. cit.*, p. 307

⁷¹ SEOW, YVONNE, *op. cit.*, p. 63, [Inglés: Anexo 10.1.]

⁷² SEOW, YVONNE, *op. cit.*, p. 63, [Inglés: Anexo 10.1.]

⁷³ SEOW, YVONNE, *op. cit.*, p. 63, [Inglés: Anexo 10.1.]

“En cuanto a la filosofía detrás de toda la intervención, Petersson dice, «Nuestra idea es actuar como un vínculo entre el diseño de interiores, la arquitectura y las agencias de publicidad. Nosotros basamos nuestro diseño en el perfil y el alma de la compañía antes de mezclarlo con nuestras contribuciones, desde el mundo del diseño y el arte hasta el de los clubes y la música.»”⁷⁴

Temática. Adaptación a la Empresa y al Entorno.

Las obras de Dizel&Sate responden a fuentes de inspiración variadas. Sus obras se adaptan a los productos y empresas que pretenden representar. A través de ideas e imágenes crean asociaciones con el espíritu de la empresa o particular que encarga la renovación estética de sus instalaciones.

Walldesign trata de crear diseños de interior que al mismo tiempo de darle identidad al lugar se creen paredes que coexistan con su entorno, integrándose en él.

“Las partes mas llamativas de sus proyectos son las formas estilizadas, los colores vibrantes e intensos y las tan atrevidas impresiones. Reflejando su ardor por el graffiti, diseño y arte, cada una de sus obras maestras revela su celo y dedicación que ha sido invertido devotamente. Pero más importante, refleja la diversión que están teniendo. El máximo atractivo no va para ninguna tienda en particular porque cada proyecto tiene sus «propias vicisitudes».”⁷⁵



34.

⁷⁴ SEOW, YVONNE, op. cit., p. 63, [Inglés: Anexo 10.1.]

⁷⁵ SEOW, YVONNE, op. cit., p. 64, [Inglés: Anexo 10.1.]

“[...] dibujos de contornos definidos y colores planos con una estética *teenager* e industrial. Los temas son muy variados desde las cenefas geométricas a motivos florales, pájaros o palmeras. Zivic y Petersson buscan siempre la complicidad con el cliente y realizan con sus propias manos los bocetos sobre los muros que luego rellenan de color. Lo importante es crear una atmósfera agradable y en armonía con el entorno que favorezca una actitud creativa.”⁷⁶

“Porque los espacios en los que vivimos y trabajamos, según Zivic y Petersson, revelan tanto sobre una persona, como por ejemplo, su ropa, o lo que dice. Los diseños murales permiten a la gente comunicar lo que son a un nivel diferente, y por ello, el dúo primero prepara un perfil gráfico de cada cliente, y exponen claramente cuales son sus objetivos y deseos.”⁷⁷

“Una vez el cliente esta de acuerdo con el diseño, basado en los bocetos preliminares, Zivic y Petersson, ayudados por otros artistas, empiezan a pintar las paredes. Se utilizan una amplia gama de técnicas, incluyendo el spray y el aerógrafo pero también pintura ordinaria para pared, plantillas y bolígrafos de colores. Ambos prefieren realizar el trabajo a mano, y muy a menudo eligen proyectar el diseño sobre las paredes y entonces



35.

⁷⁶ SASTRE, LETICIA, *op. cit.*, p. 307

⁷⁷ *Graffiti meets interior design*, novum, 02/05, p. 57 [Inglés: For the spaces in which we live and work, according to Zivic and Petersson, reveal just as much about a person as, for example, their clothes, or what they say. The wall designs enable people to communicate what they are on a different level, and so duo first draws up a graphic profile of every client, and sets out carefully what their goals and wishes are.]

pintarlo. En algunos casos también usan impresiones de gran formato. Las técnicas y los diseños son hechos a medida de forma individual para cada proyecto.”⁷⁸

“«Nosotros queremos crear una atmósfera tan agradable como sea posible, en armonía con el entorno», dicen. «Pero también intentamos inspirar, abrir los ojos de la gente y dejarlos pasmados»”⁷⁹

La producción el Dizel&Sate no se limita a la realización de pinturas murales y diseños de interior. Otro tipo de productos y propuestas se han lanzado a la calle de la mano de este dúo. Camisetas, posters y papeles para paredes en edición limitada han pasado a impactar el ojo de los espectadores. Ahora, sin necesidad de gran solvencia económica podemos disfrutar de obras de arte de gran calidad.

“[...] el año pasado (2006) Dizel & Sate lanzaron **Slice** (porción), una colección de minimurales para llevar. Cada *Slice* es una parte de una edición limitada de un gran mural, numerada, firmada y empaquetada en una caja de pizza. La idea es que la gente seleccione algunos *Slice* y los combine unos con

otros para crear un mural original para su pared. A nosotros nos gusta la idea mucho y parece ser una forma

rentable y fácil de conseguir una obra de arte única para completar un proyecto de diseño de interior.”⁸⁰



36.
37.
38.

⁷⁸ *Graffiti meets interior design*, novum, 02/05, p. 57 [Inglés: Once the client has agreed to a design, based on the preliminary sketches, Zivic and Petersson, supported by other artists, start to paint the walls. A wide range of techniques are used, including the spray can and airbrush but also ordinary wall paint, templates and coloured pens. Both prefer to do the work by hand, and so often they choose to project the design onto the walls and then paint it in. In some cases they also use large-format prints. Techniques and designs are tailor-made for each individual project.]

⁷⁹ *Graffiti meets interior design*, novum, 02/05, p. 57 [Inglés: «We want to create as pleasant an atmosphere as possible, in harmony with the surroundings», they say. «But we also try to inspire, to open people’s eyes and to take their breath away.»]

“Esta es, definitivamente un principio poco ortodoxo hacia una interesante y floreciente carrera. El nuevo enfoque de Petersson y Zivichave para vestir de forma elegante blancas y aburridas paredes se merece ciertamente elogios por pura brillantez e inconventionalidad.”⁸¹

⁸⁰ Lifeiscarbon, *Design As Pizza*, [en línea] [Inglés: [...]last year Dizel & Sate launched **Slice**, a collection of mini murals to go. Each Slice is a limited edition portion of a larger mural, numbered, signed and packaged in a pizza box. The idea is that people should select several slices and mix them together to create an original mural for their wall. We like the idea and it seems like a cost effective and easy way to purchase a unique artwork to complete an interior design project.] Disponible en web: <http://www.lifeiscarbon.com/weblog/2006/12/design_as_pizza.html> [Consulta: 2 de octubre de 2007]

⁸¹ SEOW, YVONNE, op. cit., p. 64, [Inglés: Now this is definitely an unorthodox start to an interesting and Blossoming career. Petersson and Zivichave's brand new approach to dressing up white boring walls certainly deserves thumbs-up for sheer brilliance and unconventionality.]

2.3. El solar como espacio de intervención.

El proyecto que presento consiste en la realización de una serie de simulaciones de intervenciones de carácter mural en las medianeras de la ciudad de Valencia.

Estas simulaciones, además de consolidarse como obras en sí mismas a través de trabajo fotográfico y de retoque digital, pretenden, ante todo, servir como objetivo para una futura posible intervención en el espacio público.

2.3.1.- ANTECEDENTES.

La ciudad de Valencia ha ido creciendo a lo largo de los siglos, así pues nos podemos encontrar con barrios de la ciudad que corresponden a proyectos urbanísticos y crecimientos arquitectónicos muy diferentes de los que se proponen en la actualidad como visión utópica única y totalitaria. Pero estos barrios se encuentran en peligro de extinción. La maya ortogonal se ha impuesto en el urbanismo no solo de nuestra ciudad, sino a nivel mundial, ordenando casas calles manzanas y barrios de forma totalmente geométrica.

Las grandes ciudades están sufriendo un proceso de cambio radical en su composición debido a la reconstrucción de grandes áreas de estas zonas, que tratan de dar cabida a edificios singulares pertenecientes a instituciones privadas o públicas. Esto, junto con el crecimiento de las grandes ciudades, y las nuevas necesidades que este crecimiento implican, obliga a la reestructuración orgánica de la ciudad que transforma sus arquitecturas en contacto con la realidad política y social.

Estas mutaciones están produciendo cambios irreversibles en el organismo de la ciudad donde se propugna siempre la ruptura con lo anterior y nunca se contempla la integración en el entorno.

La degradación de los barrios del centro histórico está provocando la aparición de un gran número de solares.

En el caso de la ciudad de Valencia, como en algunas otras, podemos hablar de un falso proceso de esponjamiento. La aparición de solares en el centro histórico de la ciudad viene ocasionado en la mayoría de los casos por la degradación y abandono de muchos de los inmuebles de la zona, que después de ser derribados dejan un vacío en la trama urbana, de forma temporal, hasta que se construye un nuevo edificio, en la mayoría de los casos sin seguir el plan urbanístico histórico del propio barrio, sino tratando de adaptar estas arquitecturas al sistema hegemónico actual. Estas adaptaciones dan lugar a una serie de pequeños solares, huecos y rincones que quedan abandonados de forma casi permanente.

“Los solares son agujeros en la estructura arquitectónica general, heridas en el cuerpo de la ciudad, [...], en parte simplemente por la decadencia en el curso de la modernización y racionalización de la estructura de la ciudad.”⁸²

Así pues, considero que la aparición de solares y medianeras en la ciudad, son fruto de una mala planificación y gestión del espacio urbano.

“Terrenos estos que quedaron mucho tiempo sin construir y fueron devastados, donde crecieron árboles y arbustos, o que se asfaltaron para convertirlos temporalmente en aparcamientos, representan una modernización incompleta, id est, una corrección violenta en las estructuras que orgánica e históricamente fueron surgiendo. Se trata de áreas vacías, surgidas de manera espontánea y ajenas a cualquier control [...]”⁸³

2.3.2.- TERRAIN VAGUE

El campo del arte empezó a interesarse por estos espacios hacia los años setenta de la mano de la fotografía. Ignasi de Solà–Morales en su obra “Terrain Vague” escribe sobre estos espacios. En este dice:

⁸² HEGYI, Lorand, *Solares (La Ciudad Ideal o del Optimismo)*, *La Ciudad Ideal*. 2ª Bienal de Valencia. Comunicación entre las artes, 8 junio-30 septiembre 2003 / Generalitat Valenciana, 2003

⁸³ HEGYI, Lorand, *op. cit.*

“[...] el fenómeno que nos interesa es el que se produce con posterioridad, ya en los años setenta, inaugurando una sensibilidad distinta que comenzaba a desplegar una mirada diversa a las grandes ciudades.

Los espacios vacíos, abandonados, en los que ya han sucedido una serie de acontecimientos parecen subyugar el ojo de los fotógrafos urbanos.

Son los lugares urbanos, que queremos denominar con la expresión francesa *terrain vague* (tierras de desecho, terrenos baldíos), los que parecen convertirse en fascinantes puntos de atención, en los indicios más solventes para poder referirse a la ciudad, para indicar con las imágenes lo que las ciudades son, la experiencia que tenemos de ellas.”⁸⁴

El texto de Ignasi de Solà-Morales comienza hablando del importante papel que tiene la fotografía, y de esta como “instrumento privilegiado” para representar y “darnos a conocer esta realidad construida que es la moderna metrópoli”.

A través de la fotografía se han retratado las grandes ciudades; París, Londres, Berlín, Tokio, Nueva York. Y a través de esta se nos han dado a conocer.

Así pues la fotografía, a través de su desarrollo, tanto técnico (con su capacidad de encuadre, recorte, capacidad descriptiva y de detalle, y con su posibilidad de retoque o manipulación de la realidad fotografiada), como de diferentes sensibilidades, ha creado en todos nosotros una serie de imágenes que en primera instancia condicionan nuestra forma de ver, conocer, recorrer e interpretar la metrópoli. Hasta el punto de que incluso frente a la propia realidad urbana arquitectónica, estas imágenes fotográficas se sitúan como filtro y mediación de la propia realidad. La experiencia o encuentro con el espacio urbano arquitectónico real se confunde con aquella imagen fotográfica presente en la memoria e

⁸⁴ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Terrain Vague*, En: *Territorios*, Gustavo Gili, Basua, 2002. p. 185–186

imaginación de todo individuo, confundiendo ambas y creando un ente inseparable.

O como dice Ignasi de Solà-Morales, “[...] la percepción que tenemos de la arquitectura es una percepción estéticamente reelaborada por el ojo y la técnica fotográfica.”⁸⁵

La imagen fotográfica, insuficiente, por fragmentaria se adueña de la realidad desbordante.

Como citaba anteriormente, a través de una sensibilidad distinta, el mundo de la fotografía empezó a interesarse por una serie de espacios con unas características determinadas, dentro del espacio urbano.

Estos espacios, *terrain vague* cautivaron el ojo del fotógrafo a través de elementos como el vacío, el abandono, o la improductividad.

Todas las cualidades que podríamos enumerar a partir del análisis de estos espacios llegarían a definir, si bien no, el opuesto al espacio utópico de poder totalitario; al espacio organizado, homogéneo y productivo que se extiende a lo largo y ancho de nuestras ciudades.

Sin embargo, por medio del arte, y de la sensibilidad de los ciudadanos, se hace presente la necesidad de conservar y proteger estos espacios.

La necesidad que encontró la fotografía de capturar los *terrain vague* frente a la densificación de la ciudad y el carácter exclusivamente productivo de la misma, se extiende al mismo tiempo al resto de la sociedad sensible, que identifican estos espacios mediante una serie de dualidades de valores en contraposición siempre a la ciudad homogénea y productiva.

Los aspectos, a priori negativos (como el vacío y la improductividad), que definen el *terrain vague* se transforma en valores positivos al servir como lugar de equilibrio para el individuo. Frente al orden productivo e imparable de la ciudad contemporánea, los *terrain vague* se presenta

⁸⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Terrain Vague*, En: *Territorios*, Gustavo Gili, Basua, 2002. p. 183

como territorios de calma y de paz. Frente a la “identidad abusiva” la “homogeneidad aplastante” y la “libertad bajo control”, los *terrain vague* se transforman en lugares para la formación de la identidad personal.

Me parece muy interesante el nombre que Ignasi de Sóla–Morales acuña para dar nombre a estos espacios. Como también explica a lo largo de su texto, el término *terrain vague* pretende dar nombre a los espacios vacíos, abandonados, en los que ya han sucedido una serie de acontecimientos.

Saskia Sassen, en el prólogo de *Territorios*⁸⁶, libro que recoge este, entre otros textos del arquitecto, advierte a los lectores, del texto de la incapacidad de expresar, mediante una traducción al castellano o al inglés, los diferentes matices y ambigüedades que contiene el término francés *terrain vague*.

En primer lugar, el término *terrain* contiene dos acepciones diferentes. Por una parte, el término *terrain* se define como solar edificables y acotado. Mientras que esta misma palabra, en una vertiente más geológica hace referencia a un terreno expectante, potencialmente aprovechable.

Si en el término *terrain* encontramos dos acepciones diferentes, el término *vague* abre el abanico todavía más, regalándonos tres significados diferentes partiendo de su origen.

En primer lugar, el término *vague*, partiendo de su raíz germánica, hace referencia al oleaje del mar, al movimiento oscilante fluctuante y continuo (wave).

En segundo lugar, partiendo de su raíz latina (vacuus, vacant, vacuum) hace referencia directa al vacío y a la ausencia de uso en el sentido de libertad. Este sentido de libertad abre las expectativas al uso espontáneo y aleatorio del espacio.

⁸⁶ SASSEN, Saskia, *Arqueologías del espacio urbano*, En: *Territorios*, Gustavo Gili, Basua, 2002. p. 7-19.

Por último, y también a partir de su raíz latina, *vague* significa indeterminado, incierto, o impreciso. Como ya comentaba anteriormente, estos aspectos se desprenden de sus connotaciones negativas al unirse en contraposición a la ciudad homogénea y totalitaria, y tratar de definir los espacios de libertad, los *terrain vague*, fuera de la arquitectura productiva de la ciudad.

Los *terrain vague* son lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma.

La arquitectura contemporánea está desarrollando un proceso de coerción social. Los nuevos edificios, tanto públicos privados o institucionales, están reeducando a los individuos a través de un proceso de represión de ciertos hábitos y de una clara incitación a otros.

Todo esto con un fin regulado solo por el poder y la productividad.

A través de este proceso el individuo se desmiembra, encontrándose frente a un entorno arquitectónico (urbano), que se preocupa solo de suplir sus necesidades básicas de forma separada y fragmentaria. Esta especialización de la arquitectura tiene como consecuencia una visión fragmentaria del propio individuo, que no es capaz de formar su identidad personal.

Ante esta situación, es importante percibir como estos solares, como dice Ignasi de Solà-Morales, se transforman en espacios de experimentación, espacios donde se escapa de la ciudad y se entra dentro de un espacio que no está sujeto a la ordenación urbana hegemónica y fragmentaria. Espacios de formación personal donde el individuo encuentra tanto su identidad individual y personal como su identidad social.

El *terrain vague* pasa a ser una *arquitectura líquida*.⁸⁷

⁸⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Arquitectura líquida*, En: *Territorios*, Gustavo Gili, Basua, 2002. p. 123-135.

El solar se convierte en un terreno arquitectónico que ya no se mide o cuantifica a través de parámetros espaciales, sino a través de parámetros temporales.

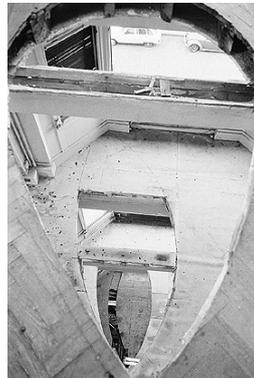
El fluir del tiempo y del cambio son los que definen y dan forma al *terrain vague*. Una forma fluida y cambiante que solo se puede percibir a partir de una experiencia vivencial y temporal en el propio espacio.

Sin embargo, la duración cuantificable, mediante cronometro, de la vivencia en el propio espacio, no importa tanto frente a la experiencia del espacio como flujo durable.

El *terrain vague* se convierte en una serie de sucesos y acontecimientos que se entremezclan simultáneamente en una trama de corrientes creativas.

2.3.3.- ANARCHITECTURE

El interés de los artistas por los solares se evidencia totalmente a través de la obra de Gordon Matta-Clark. La obra de este artista siempre ha estado relacionada con la arquitectura y el espacio arquitectónico. Pero sus obras no tratan sobre la arquitectura, sino sobre la no-arquitectura. Sus obras tratan de perturbar el sentido tradicional funcional y hegemónico de la arquitectura.



39.
40.

Bajo el lema *Anarchitecture* (Anarquitectura) realizo una exposición que, como contó a Liza Bear “no se reducía ha hacer piezas que demostraron una actitud alternativa hacia los edificios o, más bien, hacia las actitudes que determinan la contenerización de espacio útil.[...] La arquitectura es entorno también.[...] Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados. [...] Metafórico en el sentido de que su interés o valor no reside en su posible

uso...O a un nivel funcional que fuera tan absurdo que ridiculizara la idea de función [...] Cuando compré aquellas propiedades en la Subasta de la ciudad de Nueva York, la descripción de ellas que más me emocionaba siempre era “inaccesible”. Formaban un grupo de quince micro-parcelas de tierra en Queens, propiedades sobrantes del dibujo de un arquitecto. [...] Comprarlos era mi propia forma de destacar el carácter extraño de las líneas de demarcación de propiedades existentes”⁸⁸

2.3.4.- SOLARES (LA CIUDAD IDEAL O DEL OPTIMISMO)

Durante el año 2003 tuvimos la oportunidad de presenciar la 2ª Bienal de Valencia. Como el evento artístico mas importante de la ciudad de Valencia, la 2ª Bienal, bajo el lema “La Ciudad Ideal” trajo consigo un gran numero de exposiciones y artistas que intervinieron tanto en los museos como en las calles de la ciudad.

En el contexto de la 2ª Bienal de Valencia se realizo en la ciudad un proyecto-exposición de intervenciones por parte de artistas de reconocido prestigio. Agrupados bajo el titulo “SOLARES (LA CIUDAD IDEAL O DEL OPTIMISMO)” estos artistas realizaron una serie de intervenciones en los solares de la ciudad.

El catalogo de la 2ª Bienal de Valencia recoge, junto con la representación de las obras de dichos artistas, y a modo de introducción, un texto de Lorand Hegyi, comisario de la exposición.

Cuando Lorand Hegyi habla de los solares dice: “Los solares son formas de una arquitectura negativa, que se puede entenderse como el polo dramáticamente opuesto a la arquitectura positiva de las casas



41.
42.

⁸⁸ BEAR, Liza, *Conversación mantenida con Gordon Matta-Clark en The Foundation Service*, Englewood, Nueva Jersey, y más tarde en el edificio de Humphrey Street, Martes, 21 de mayo de 1974, en *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1993, p. 203.

existentes. La masa de las casas existentes se contrapone dramáticamente a la masa ausente de las casas destruidas, no existentes. La confrontación pura y desnuda del espacio lleno y vacío, [...] actúa como un monumento a la desaparición, un monumento al devenir del tiempo [...]”⁸⁹

Como se puede percibir a lo largo del texto de Lorand Hegyi, su forma de entender el solar se sitúa en un plano paralelo al de Ignasi de Solà–Morales.

De cierta manera Lorand Hegyi asume todos los enunciados que presenta Ignasi de Solà–Morales, y a ellos les suma una nueva idea, la idea de la historia del espacio, de la memoria del espacio, de la existencia y de la ausencia de arquitectura.

Y no es que esta idea no exista en la tesitura de Ignasi de Solà–Morales, pero en el discurso de Lorand Hegyi ocupa un lugar mucho más significativo, y central dentro de su proceso argumental.

Como dice Lorand Hegyi, los solares tienen una serie de características duales ambivalentes.

Se trata de espacios que son al mismo tiempo abiertos y cerrados, escondidos y expuestos a la vista, llenos y vacíos. Estos espacios se muestran a los viandantes del mismo modo que las arquitecturas habitables, al igual que los demás edificios, pero que al mismo tiempo están vacíos y descubiertos.



43.

“Los muros medianeros de las casas colindantes a los terrenos vacíos de los solares son rostros que llevan materiales y objetos que no les pertenecen propiamente, sino que forman parte del interior de una casa desaparecida que ocupaba antaño el lugar de solar. Los muros de las casas vecinas han quitado trozos de solares, objetos que en otro

⁸⁹ HEGYI, Lorand, *op. cit.*

tiempo pertenecían a la vida de un solar, prestados como fragmentos del microcosmos sociocultural de la microsociedad-solares; objetos recibidos y al mismo tiempo expuestos a la vista. Las medianeras de las casas vecinas llevan las huellas de la prehistoria de los solares, están marcadas por objetos y materiales de funciones anteriores, decorados con materiales distintos.”⁹⁰

Dice Lorand Hegyi que cuando encontramos un solar lo primero que percibimos es el espacio vacío que se extiende ante nosotros, un edificio a desaparecido, y esta ausencia reclama ser llenado. Sin embargo mas allá de ese aparente vacío encontramos una serie de elementos, restos de la antigua arquitectura, huellas que se adhieren a las medianeras.

El espacio vacío, o bien esta relacionado con la destrucción de un edificio, o bien remite a una labor urbanística inacabada. En ambos casos el vacío se califica como negativo. Si bien no la visión del espacio vacío con sus connotaciones negativas desaparece al ser substituidas por la percepción de la abundancia, por el descubrimiento de la riqueza de las referencias antropológicas. El encuentro de restos de casas que ya no existen, de restos de parte de la vida de gente que vivió allí hace tiempo y que todavía convive en contacto directo con el presente. Y al mismo tiempo la convivencia con el espacio que a través de la memoria y de la historia, se libera en nuevas expectativas de futuro.

O como decía Ignasi de Solà-Morales libertad que presupone este vacío, y las posibilidades que este ofrece.

De la ciudad de Valencia, dijo Lorand Hegyi en una entrevista con masdearte.com: “No conocía una ciudad con tantos territorios vacíos excepto Berlín. [...] Me interesó mucho desde el primer momento ver



44.
45.

⁹⁰ HEGYI, Lorand, *op. cit.*

muros con restos de los interiores. Refleja perfectamente la vida de la ciudad en la que lo interior y lo exterior, el pasado y el presente, la intimidad personal y la vida pública están muchas veces mezcladas.”⁹¹

Por estas cualidades los solares, se convierten en “lugares paradigmáticos del nacimiento espontáneo de micro-utopías (frente a la utopía de una ciudad eficazmente organizada), en los cuales las distintas actividades cambian la función de lugares vacíos –que han quedado vacíos o han sido vaciados- revitalizándolos a través de procesos diferentes de la práctica real. [...] Las micro-utopías invierten la relación entre la planificación teleológica y la realización actual: de las posibilidades de una estructura óptima surgen procesos pequeños, habituales, dentro de la actividad real en contextos reales [...] La posibilidad de lo óptimo aparece en las pequeñas actividades reales, sin ninguna validez general anárquica, que lleva a cabo la practica real de concretos y pequeños pasos, sobre la base de la constante auto-reflexión y la búsqueda de funciones posibles y adecuadas.”⁹²

Algunas obras de la exposición, muestran como a través de una sutil intervención, y bajo una mirada reposada se produce un cambio en la apreciación y valoración del propio espacio.

El interés de Lorand Hegyi por la ciudad de Valencia se remonta hasta los años 80. “Conozco esta



46.

ciudad desde hace más de veinte años y, desde la primera vez que estuve siempre me ha gustado su increíble dinamismo. Es una cualidad orgánica, una intensidad que no es neurótica ni nerviosa [...] Una

⁹¹Masdearte.com, *Lorand Hegyi; ideas para la reconstrucción a través del arte*, [en línea], MASDECOM Comunicación Digital, S.A., Dirección URL: <http://www.masdearte.com/bienaldevalencia/item_protagonistas.cfm?noticiaid=7626>. [Consulta: 10 junio 2007].

⁹²HEGYI, Lorand, *op. cit.*

intensidad que es tanto histórica como estética y que se ve en la vida diaria.”⁹³

Para esta muestra Lorand Hegyi selecciono a 40 artistas para realizar 40 proyectos (al final se realizaron 37) en los diferentes solares de la ciudad. Puesto que contaba con casi 100 solares susceptibles de ser intervenidos, fueron los propios artistas los que, acompañados por el comisario de la muestra, eligieron los espacios que mejor podían funcionar con sus propuestas.

La intervención en los solares de la ciudad buscaba una clara reacción del público. Dentro de estas reacciones, Lorand Hegyi esperaba “que la gente vea, de alguna manera, el espacio en que vive de forma diferente, como un posible lugar artístico. Quizá puedan descubrir belleza y nuevos significados de estos edificios a través de las instalaciones, y consigan tener una actitud más generosa y empática con su propia ciudad.”⁹⁴

La exposición SOLARES (LA CIUDAD IDEAL O DEL OPTIMISMO), contó también con detractores a la propuesta, que bajo un antifaz anónimo, y un gran interés en actuar desde un punto de vista político, desprestigiaron la propuesta, demostrando al mismo tiempo también, su insensibilidad estética y su desinterés por participar en una propuesta tan atractiva. Mas todavía cuando la crítica se centra en desprestigiar la propuesta aludiendo a grandes costes económicos y poca rentabilidad productiva.⁹⁵

⁹³ Masdearte.com, *Lorand Hegyi; ideas para la reconstrucción a través del arte*, [en línea], *op. cit.*

⁹⁴ Masdearte.com, *op. cit.*

⁹⁵ Vease: Cartelera Turia, *La mona vestida de seda*, [en línea], The comments are property of their posters, all the rest © 2001 by Technologies To The People, Dirección URL: <<http://www.e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=3126>>. [Consulta: 10 junio 2007].

3.- MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL PROYECTO.

3.1.- Micro-utopía.

Mi propuesta de intervención en los solares de la ciudad pretende transformar de cierta forma el vacío aparente de estos espacios.

A través de la intervención en las medianeras de los solares, mediante la pintura mural, pretendo crear un espacio escenográfico, en el que los transeúntes se transforman en actores y espectadores de este escenario.

Como decía Lorand Hegyi en entrevista con masdearte.com: “Creo que la combinación de arquitectura, arte visual y artes escenográficas, cuyo lenguaje habla más directamente a la gente es muy interesante.”⁹⁶

Con esto pretendo que el solar se transforme en un espacio de acción, en un espacio mas allá de la utopía de la ciudad eficazmente organizada, en un espacio habitable, fuera de los parámetros hegemónicos y reglados, y dar cabida a una serie de sucesos variables y mutantes que se irán sucediendo unos a otros.

El solar se transformaría convirtiéndose en un punto de referencia en la ciudad, quizás conocido por gran parte de los habitantes, quizás tan solo por unos pocos. Como dice Kevin Lynch en su libro *La imagen de la ciudad*, los ciudadanos articulan sus movimientos a través de la ciudad a través de una serie de elementos que conocen, estos pueden ser sendas, plazas, límites y mojones.

La intervención le daría un carácter al solar de reconocimiento y distinción, que lo transformaría para al menos algunos ciudadanos en un elemento organizador de la ciudad, en un elemento de referencia en el transcurso de un trayecto o ruta de un lugar a otro.

⁹⁶ Masdearte.com, *op. cit.*

Al mismo tiempo la intervención le daría identidad propia al solar, sacándolo del contexto difuso del colectivo de solares y transformándolo en un lugar reconocible y singular.

La realización de una serie de intervenciones en diferentes solares de la ciudad situados en diferentes puntos de la misma constituiría al mismo tiempo una relación entre los diferentes espacios dotándolos de valores similares, aunque dependientes siempre de su posible uso.

A través de una serie de intervenciones puntuales en el espacio público, la ciudad podría desarrollar un proceso de “metástasis urbana”, produciendo, como dice Ignasi de Solà-Morales un cambio cualitativo en la globalidad de la ciudad.⁹⁷

El conjunto de propuestas que presento hacen clara referencia al diseño gráfico.

Las propuestas que presento, pretenden sin lugar a duda, valerse de algunas características del diseño gráfico por su capacidad comunicativa y de cambio, como también por las posibilidades estéticas que ofrece. Tomando como referencia los trabajos de Dizel&Sate, de decoración y diseño de interiores, así como las pocas propuestas de intervenciones en exteriores, considero que el proyecto que presento puede suponer una interesante aportación al arte público, tanto desde un punto de vista artístico y de conjugación de medios, como desde un punto de vista estético.

Mediante el uso del fotomontaje trato de transformar, en el espectador de la obra, su experiencia del propio espacio, tanto a través de la reconstrucción de esta a partir de una serie de imágenes fragmentarias, como a partir de la inclusión de imágenes, simulaciones de intervenciones de carácter mural.

A partir de este proceso de fotomontajes se crea en el espectador un encuentro brusco con una nueva realidad, el espacio abandonado se

⁹⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Hacer la ciudad, hacer la arquitectura*, En: *Territorios*, Gustavo Gili, Basua, 2002. p. 50

reconstruye de nuevo incluyendo en él nuevos elementos que lo transforman produciendo esta nueva visión.

Esta intervención de la obra a través del fotomontaje, junto con las imágenes producidas mediante programas informáticos de diseño gráfico y retoque fotográfico, le da un carácter más que nunca publicitario.

El uso de elementos del ámbito del diseño gráfico pretendo crear también una conexión paradójica, entre la imagen publicitaria de la propia ciudad y la imagen publicitaria que presento.

Las grandes empresas se han hecho un lugar en nuestras calles a través del diseño gráfico. Grandes vallas publicitarias intentan convencernos mediante la retórica de la necesidad que tenemos de consumir gran variedad de productos. Vallas publicitarias que van cambiando sus contenidos de forma periódica en un devenir de nuevas necesidades que se le imponen al ciudadano de a pie.

Si bien no, la imagen publicitaria que lanza la ciudad alcanza todo su énfasis y protagonismo, no ha partir de las promociones publicitarias de las grandes multinacionales, sino de la propia imagen que pretenden lanzar como ciudad ideal.

La ciudad, a través de la publicidad se lanza como producto de mercado (y de consumo). Esta, publicita sus valores como los mejores que se pueden adquirir, el orden y la productividad como elemento central de su mensaje subliminal.

Frente a esta imagen publicitaria, opongo mi imagen de la ciudad. Como reflejo que contempla la realidad, o cara y reverso de una misma moneda, imposibles de separar. Frente al orden y la productividad presento la nueva visión de la ciudad como espacio de vivencia y no de producción, de fluido a través del tiempo y no de orden y trama ortogonal. Mi propuesta publicitaria defiende el *terrain vague* como espacio de identidad formación y crecimiento personal.

A través de las intervenciones, los solares tomarían algunos aspectos del espacio *queer*.⁹⁸ Un espacio que criticaría los planteamientos integracionistas a la normatividad, un espacio constantemente cuestionador y mutante. Constituyéndose como espacio de contra-arquitectura, de arquitectura perturbada, una arquitectura que se convierte en no-arquitectura a través de un proceso perenne de cambios en su forma y contenido.

⁹⁸ CORTES, José Miguel G., *Políticas del espacio. Arquitectura género y control social*, Iaac y ACTAR, cop. 2006.

4.- MEMORIA: PROCESO DE TRABAJO.

4.1.- Proceso de elaboración.

Como ya apuntaba al inicio de este texto, el proyecto que presento consiste en la realización de una serie de simulaciones de intervenciones de carácter mural en las medianeras de la ciudad de Valencia. Estas simulaciones, además de consolidarse como obras en si mismas a través de trabajo fotográfico y de retoque digital, pretenden, ante todo, servir como objetivo para una futura posible intervención en el espacio público.

Este proyecto se inicio a partir de un interés personal por intervenir en las medianeras de la ciudad a través de una serie de pinturas de carácter mural. Ya en esta primera fase el componente gráfico estaba presente, pues se trata de un recurso muy presente en mi obra.

A través de un proceso de investigación sobre la pintura mural y el espacio “medianera” como espacio de intervención, comencé a interesarme por el espacio “solar” como espacio de intervención. Este cambio en el planteamiento altero totalmente mi proyecto inicial, dándole una nueva forma más coherente y compacta.

A partir de esta primera fase de ideación y recolección de datos, se paso a una segunda fase de recolección de imágenes.

En esta segunda fase, capture imágenes de espacios susceptibles de ser intervenidos a través de mi proyecto. Puesto que el proyecto se forma a través de la aparición de solares en los centros de las ciudades, la mayor parte de los espacios fotografiados forman parte de la trama urbana de los barrios de “Velluters” y “El Carmen”.

Las imágenes fueron capturadas con una cámara fotográfica digital. Puesto que las simulaciones habían de ser realizadas a través de un programa informático, esto era muy conveniente.

Posteriormente decidí que en aras de realizar un proyecto expositivo con las simulaciones seria interesante que todos los trabajos formasen un

conjunto coherente. Con esta intención establecí un único formato para todos los trabajos de simulación, sea este 1 m. x 1 m. a una resolución de 180 ppp.

Las fotografías que tome de los diferentes espacios los capturaron de forma fragmentaria con la intención a priori de recomponer dichos espacios utilizando el ordenador. Esta reconstrucción del espacio no-arquitectónico constituye un acto de trasgresión de propio espacio. A las características del “solar” como espacio no-arquitectónico se le suman las características de un espacio deconstruido y vuelto a construir; de cierta forma, aleatorio, fragmentario y cambiante.

En una última fase, y una vez reconstruido el espacio de intervención en el formato digital, se paso a realizar el diseño de las intervenciones de carácter mural, que posteriormente se situarían en los espacios a modo de simulación.

La temática que se desarrolla en las diferentes intervenciones, en su mayoría es auto-referencial. El tema de las intervenciones, es a priori el propio espacio de intervención, las medianeras, el solar, el uso que les da como solar, los derribos y las nuevas construcciones.

El diseño de las diferentes intervenciones destaca sobretodo por su afinidad con el diseño gráfico. Pero teniendo en cuenta siempre las cuestiones anteriormente citadas, como la transformación del “solar” en un espacio escenográfico, y las características que se le debían de sumar como espacio mutable y en cambio constante.

5.- DIBUJOS CONSTRUCTIVOS.

Como representación de la fase de trabajo presento los montajes de los diferentes solares que se seleccionaron para realizar diferentes intervenciones.

Tal y como he citado anteriormente los diferentes espacios fueron fotografiados de forma fragmentaria, con la intención de recomponer los espacios mediante el uso de software informático.

Los diferentes solares aparecen reconstruidos y adaptados al formato elegido, justo antes de realizar las diferentes intervenciones.

Si bien se presentan un número de solares seleccionados superior al de intervenciones realizadas, es porque se trata de un proyecto que continúa en constante proceso. El interés personal por este proyecto va más allá de esta Tesis de Master, y por lo tanto en ningún momento se plantea como un proyecto terminado sino como uno en constante proceso de ejecución.

Solar nº 1

Localización: Plaza de Alfredo Candel
(Valencia)



Solar nº 2

Localización: Carrer de l'Escolano
(Valencia).



Solar nº 3

Localización: Calle de la Hiedra
(Valencia).



Solar nº 4

Localización: Calle de la Hiedra
(Valencia).



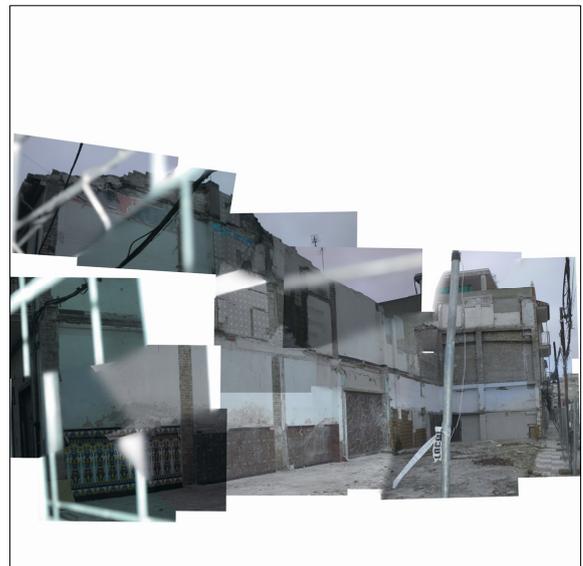
Solar nº 5

Localización: Calle de Mallorca
(Valencia).



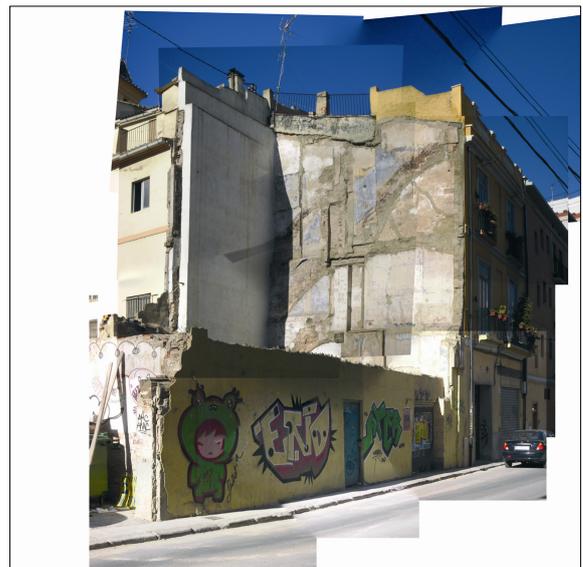
Solar nº 6

Localización: Calle del Maestro Giner
(Algemesí).



Solar nº 7

Localización: Calle de Cardá (Valencia).



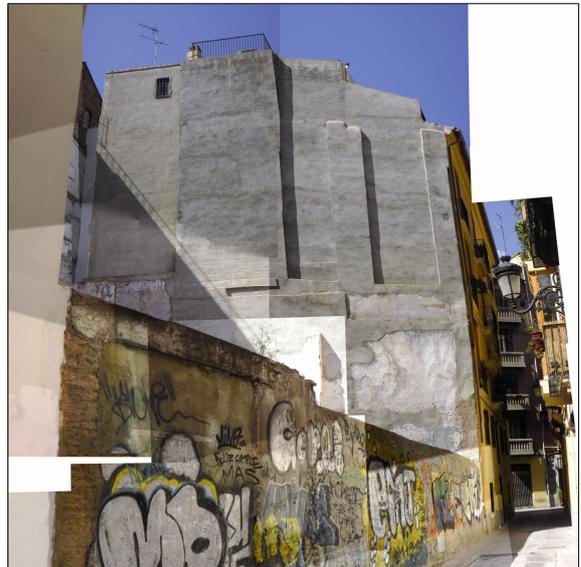
Solar nº 8

Localización: Calle de Palomino
(Valencia).



Solar nº 9

Localización: Calle de En Roda
(Valencia).



Solar nº 10

Localización: Calle de Tenerías
(Valencia).



6.- RENDER.

6.1.- Proyecto expositivo.

Ante la oportunidad de realizar una exposición del proyecto, pretendo que este se forme por no menos de 5 trabajos de propuestas de intervención. Puesto que se trata de un proyecto que se planea seguir desarrollando, en un futuro se irían sumando nuevas propuestas para nuevos proyectos expositivos.

Los trabajos, de unas dimensiones de 1m x 1m a una resolución de 180 ppp se imprimirán en una edición limitada de 10 ejemplares.

Los diferentes trabajos en formato digital se imprimirán y montarán en aluminio y se rematarán con una trasera de aluminio de 40 mm. x 20 mm. para dar vuelo.

Incluido en el proyecto expositivo se estudiara la posibilidad de intervenir en el propio espacio de exposición. A través de una pintura mural o de la intervención de la sala utilizando vinilos adhesivos, se realizara una obra que desarrollara a través de toda la sala como complemento y soporte de las diferentes simulaciones. Dicha intervención estará en íntima relación con los trabajos expuestos.

Seguidamente se presentan las primeras propuestas de intervención ya terminadas:

6.2.- Obras.



Propuesta de intervención:

Solar nº 1

Localización: Plaza de Alfredo Candel (Valencia)

Impresión digital sobre aluminio, 1m. x 1m.

Edición limitada de 10 ejemplares, numerados y firmados.



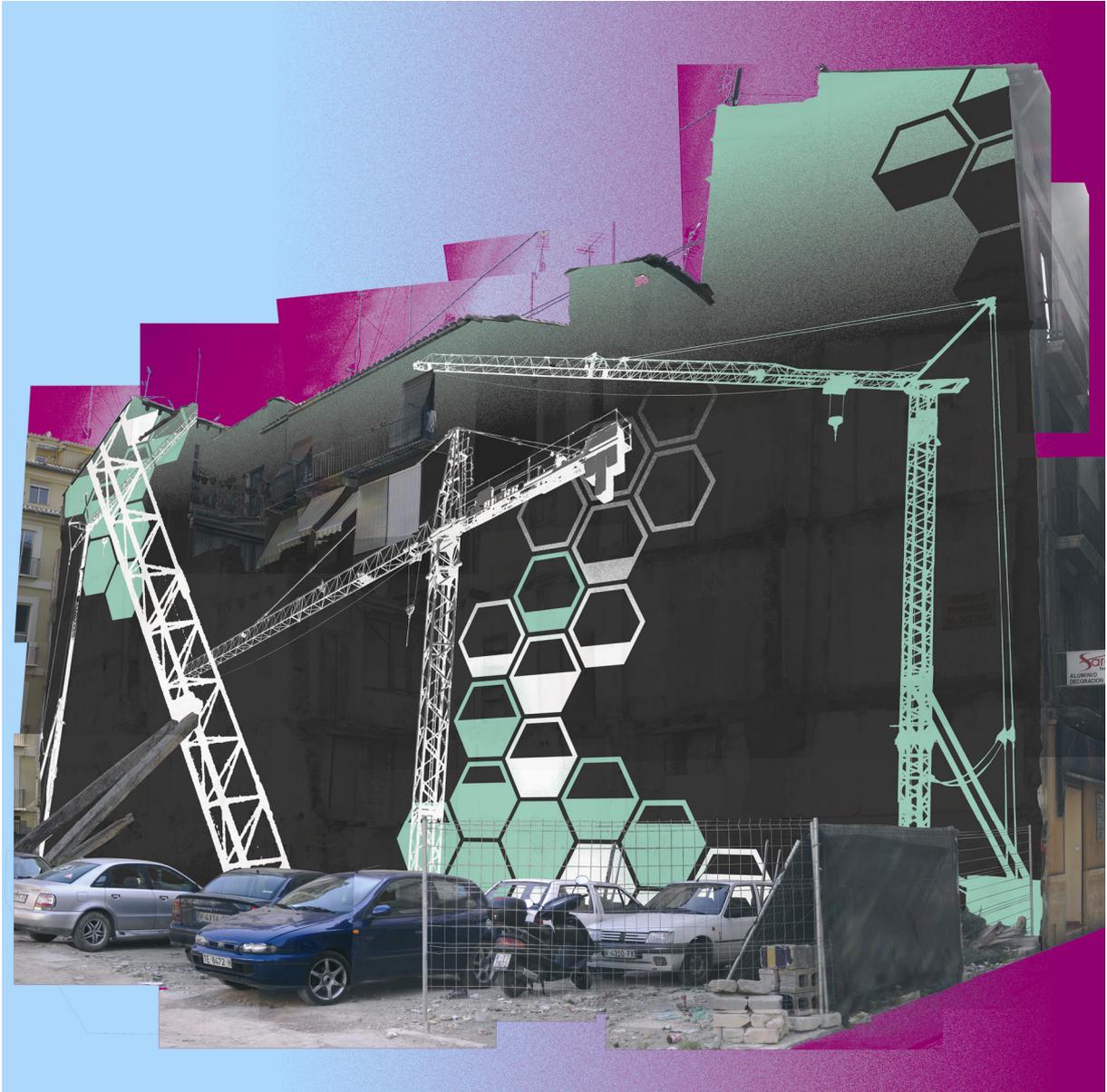
Propuesta de intervención:

Solar nº 2

Localización: Carrer de l'Escolano (Valencia).

Impresión digital sobre aluminio, 1m. x 1m.

Edición limitada de 10 ejemplares, numerados y firmados.



Propuesta de intervención:

Solar nº 3

Localización: Calle de la Hiedra (Valencia).

Impresión digital sobre aluminio, 1m. x 1m.

Edición limitada de 10 ejemplares, numerados y firmados.



Propuesta de intervención:

Solar nº 4

Localización: Calle de la Hiedra (Valencia).

Impresión digital sobre aluminio, 1m. x 1m.

Edición limitada de 10 ejemplares, numerados y firmados.



Propuesta de intervención:

Solar nº 5

Localización: Calle de Mallorquins (Valencia).

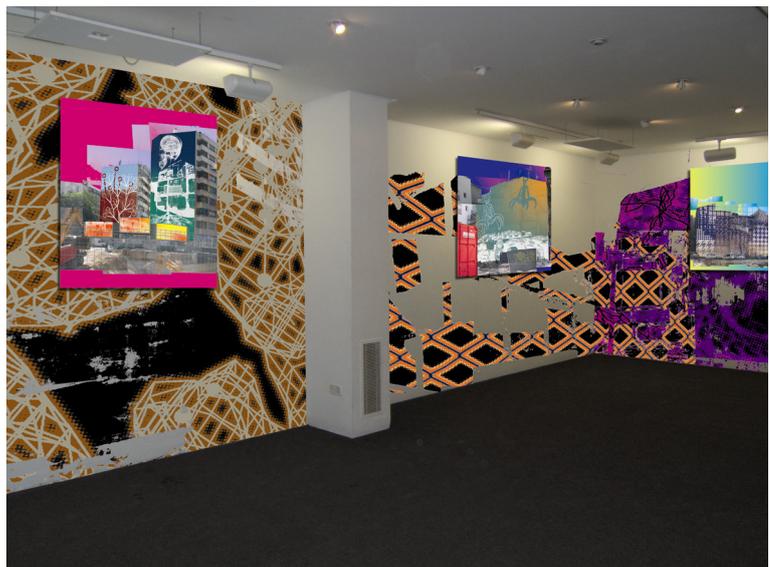
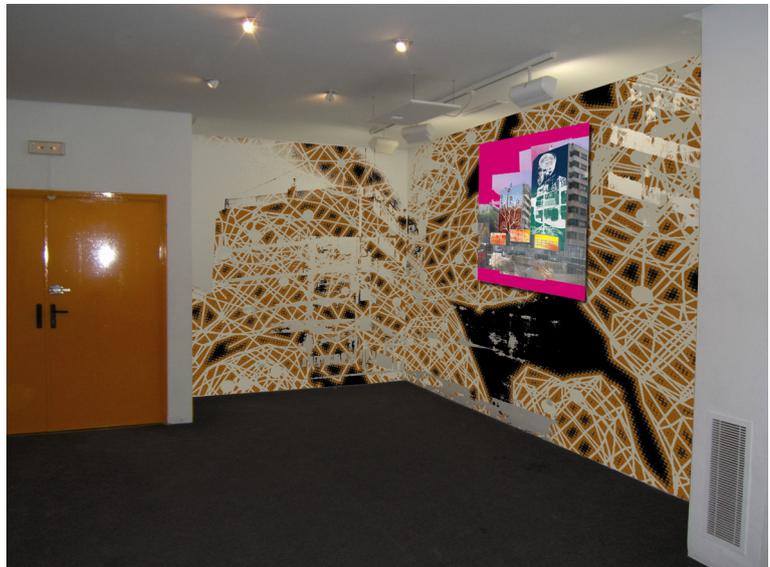
Impresión digital sobre aluminio, 1m. x 1m.

Edición limitada de 10 ejemplares, numerados y firmados.

6.2.- Simulación del proyecto expositivo.

Para la realización de la simulación del proyecto expositivo se ha utilizado la Sala Josep Renau, que se encuentra situada en la propia facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universidad Politécnica de Valencia.

La Sala, de dimensiones modestas, reunía las condiciones necesarias para la posible exposición de este proyecto.





7.- PRESUPUESTO.

7.1.- Costes del proyecto expositivo:

	Unidad	Proyecto Expositivo
Costes de Impresión <small>(Impresión digital sobre plancha de aluminio 1m. x 1m.)</small>	100€	500€
Costes de trasera	72€	360€
Intervención en espacio expositivo		
Proyector de transparencias <small>(alquiler)</small>	(20€)	100€
Consumibles	(70€)	350€
Transporte	(10€)	50€
Total	272€	1360€
Carga de autoría	90€	450€

8.- CONCLUSIONES.

La presente Tesis de Máster supone el trabajo final y conclusivo de mi periodo como estudiante en esta “la primera edición” de Master en Producción Artística.

A sido a través de las asignaturas cursadas durante el periodo lectivo del Master que se inició el desarrollo de este proyecto, y sin ellas habría sido más que improbable, imposible, el llevarlo a termino, o mejor dicho el iniciar su desarrollo.

Como ya he dicho muchas veces durante estas páginas, el proyecto que presento en esta Tesis de Máster no pretende en ningún momento presentarse como un proyecto acabado y cerrado, con unos resultados perpetuos e invariables.

El proyecto que presento queda abierto para futuras intervenciones, nuevas investigaciones al respecto y mayor desarrollo. Sin duda materia que seguiré desarrollando en una futura Tesis Doctoral.

A lo largo de las asignaturas de este Máster, he tenido la oportunidad de ahondar en el área del Arte Público. El proyecto que presento se plantea sin duda dentro de esta área.

El proceso de investigación ha sido sin duda largo y lento, y llevo bastante tiempo acotar los términos de la investigación, que debían de estar en estrecha relación con los intereses y expectativas personales.

Este proceso de investigación inicial no ha hecho más que incentivar mi interés por el arte público, y mas concretamente por las intervenciones pictóricas en relación con el espacio urbano. Sin duda alguna, seguiré investigando en esta dirección para la consecución de este, mi proyecto.

La comparación de mi proyecto personal con la producción y la trayectoria artística de artistas consagrados me ha permitido enriquecer mi obra personal en tanto que ha ayudado a definir los intereses y las

intenciones de las diferentes propuestas, así como dotarlas de un valor estético.

Era larga la lista de artistas que me interesaban, y que sin duda han aportado mucho al mundo del arte con sus intervenciones en el espacio público. Finalmente seleccione a cinco de ellos, y aunque diferentes entre si, han resultado formar una sólida cimentación para la realización de este proyecto. Cada uno de ellos ha supuesto una importante aportación en este proyecto, es sus aspectos más propios y originales.

Cabe citar sin duda como punto de apoyo en el desarrollo de este proyecto la aportación al campo del arte público que supuso la exposición SOLARES (LA CIUDAD IDEAL O DEL OPTIMISMO) de la 2ª Bienal de Valencia, comisariada por Lorand Hegyi. Fue a través de esta muestra que empezó a desarrollarse mi propuesta personal.

Así mismo los textos de Ignasi de Sola-Morales han contribuido en gran medida al desarrollo de esta Tesis.

Las propuestas que presento plasman mi preocupación personal por el devenir de la ciudad y de sus habitantes, y al mismo tiempo plantean soluciones y muestran opciones de cambio desde el campo del arte.

A través de mis proyectos de intervención le doy al arte la función de formadora de los habitantes, de reveladora de la propia identidad y de reestructuradora del espacio urbano, haciendo de la ciudad un lugar más habitable.

Los propuestas que presento, si en principio no muy numerosas, pretenden ser el inicio de un proyecto abierto y que evolucionara con el tiempo. Si bien no, estas pocas propuestas vienen ya acompañadas de una sólida base teórica que permitirá el desarrollo de futuras ideas dentro de este proceso de investigación.

9.- BIBLIOGRAFÍA

9.1.- Bibliografía específica.

9.1.1.- LIBROS.

- 1.- ARTEAGA, Agustín, *Roy Lichtenstein, Imágenes reconocibles*, En: *Roy Lichtenstein*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, Milán, 1999.
- 2.- BEAR, Liza, *Conversación mantenida con Gordon Matta-Clark en The Foundation Service*, Englewood, Nueva Jersey, y más tarde en el edificio de Humphrey Street, Martes, 21 de mayo de 1974, En: *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1993, p. 203.
- 3.- BECCARIA, Marcella, *Franz Ackermann's voyages extraordinaires*, En: *The Hugo Boss Prize 2004*, Guggenheim Museum, ed. Megham Dailey, New York, 2004.
- 4.- BLANCH, Teresa, *Sol LeWitt. Redes visuales, apuntes para el espíritu*, En: *Sol LeWitt, Wall Drawing*, Caja de Asturias, Oviedo, 1993.
- 5.- CORTES, José Miguel G., *Políticas del espacio. Arquitectura género y control social*, Barcelona, Iaac y Actar, cop.2006.
- 6.- DANCHEV, Alex, *King of the road. El rey de la carretera*, En: *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover, Javier Panera Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006, [Traducción al español: Teresa Martín].
- 7.- DEITCH, Jeffrey, *Por qué ladran los perros*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997, p. 78-123 (Publicado originalmente en: *Keith Haring* [catálogo], Nueva York, Tony Shafrazi Gallery, 1982.
- 8.- FRANKEL, David, *La belleza norteamericana de Keith Haring*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997.
- 9.- GARCÍA, Aurora, *Sol LeWitt, La riqueza de una idea*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996.
- 10.- HEGYI, Lorand, *Solares (La Ciudad Ideal o del Optimismo)*, En: La. Ciudad Ideal. 2ª Bienal de Valencia. Comunicación entre las artes, 8 junio-30 septiembre 2003 / Generalitat Valenciana, 2003
- 11.- KÄDING, Caroline, *The known unknown*, En: *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover, Javier Panera Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006, [Traducción al español: Teresa Martín].
- 12.- KOLOSSA, Alexandra, *Haring*, Taschen GmbH y The Estate of Keith Haring, Colonia, 2004, [Traducción del alemán: José García, Colonia].
- 13.- LINCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1966.
- 14.- LOZANO, Cassandra, *Estate of Roy Lichtenstein*, En: *Roy Lichtenstein*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, Milán, 1999.
- 15.- MADERUELO, Javier, *Sol LeWitt, Significativas manchas en la pared*, En: *Sol LeWitt, Wall Drawing*, Caja de Asturias, Oviedo, 1993.
- 16.- MILLER-KELLER, Andrea, *Sol LeWitt: Veinticinco años de dibujos murales*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.40 (Publicado en, *Sol LeWitt: 25 años de dibujos murales, 1968-1993*, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, Mayor de 1993).

- 17.- PANERA CUEVAS, Javier, *Franz Ackermann. Psicogeografía y rizoma*, En: *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover, Javier Panera Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006.
- 18.- PINCUS-WITTEN, Robert, *Keith "r" us*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachussets, 1997.
- 19.- ROSE, Bernice, *Sol LeWitt y el dibujo*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.26 (Publicado en, *Sol LeWitt*, catálogo de exposición, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978).
- 20.- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Terrain Vague*, En: Territorios, Ed. Gustavo Gili, Basua, 2002.
- 21.- SUSSMAN, Elisabeth, *Canciones de inocencia en la hoguera nuclear*, En: SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachussets, 1997.
- 22.- TOMKINS, Calvin, Roy Lichtenstein, *Mural with Blue Brushstroke*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1987.

9.1.2.- PÁGINAS WEB.

- 1.- <http://www.walldesign.se/index_works.asp> [Consulta: 3 de octubre de 2007], [Artículo: *Information. About*]
- 2.- <<http://www.modobjects.net/environments/urbanjungle/index.html>> [Consulta: 3 de octubre de 2007], [Artículo: *Urban Jungle Stockholm*]
- 3.- <http://www.lifeiscarbon.com/weblog/2006/12/design_as_pizza.html> [Consulta: 2 de octubre de 2007], [Artículo: *Design As Pizza*]
- 4.- <http://www.masdearte.com/bienaldevalencia/item_protagonistas.cfm?noticiaid=7626>. [Consulta: 10 junio 2007], [Artículo: *Lorand Hegyi; ideas para la reconstrucción a través del arte*]
- 5.- <<http://www.e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=3126>>. [Consulta: 10 junio 2007], [Artículo: *La mona vestida de seda*]

9.2.- Bibliografía general.

9.2.1.- SOL LEWITT.

- 1.- BLANCH, Teresa, *Sol LeWitt. Redes visuales, apuntes para el espíritu*, En: *Sol LeWitt, Wall Drawing*, Caja de Asturias, Oviedo, 1993.
- 2.- GARCÍA, Aurora, *Sol LeWitt, La riqueza de una idea*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996.
- 3.- MADERUELO, Javier, *Sol LeWitt, Significativas manchas en la pared*, En: *Sol LeWitt, Wall Drawing*, Caja de Asturias, Oviedo, 1993.
- 4.- MILLER-KELLER, Andrea, *Sol LeWitt: Veinticinco años de dibujos murales*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.40 (Publicado en, *Sol LeWitt: 25 años de dibujos murales, 1968-1993*, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachussets, May de 1993).
- 5.- ROSE, Bernice, *Sol LeWitt y el dibujo*, En: *Sol LeWitt, dibujos murales, wall drawings*, Caja de Madrid, Madrid, 1996, p.26 (Publicado en, *Sol LeWitt*, catálogo de exposición, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978).

6.- VV.AA., *Sol LeWitt: A Retrospective*, Gary Garrels, San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, New Haven and London, Germany, 2000.

7.- SINGER, Susanna, *Sol LeWitt. Dibuixos 1958 – 1992*, Edicions de l'Eixample SL, Fundació Antonio Tàpies, Barcelona, 1994.

8.- VV.AA., *Sol LeWitt*, Fundación Pedro Barrié de la Maza [catálogo], A Coruña, 2002.

9.2.2.- ROY LICHTENSTEIN

1.- ARTEAGA, Agustín, *Roy Lichtenstein, Imágenes reconocibles*, En: *Roy Lichtenstein*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, Milán, 1999.

2.- LOZANO, Cassandra, *Estate of Roy Lichtenstein*, En: *Roy Lichtenstein*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, Milán, 1999.

3.- TOMKINS, Calvin, *Roy Lichtenstein, Mural with Blue Brushstroke*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1987.

4.- WALDMAN, Diane, *Roy Lichtenstein*, Guggenheim Museum Publications, Germany, 1994.

5.- VV.AA., *Roy Lichtenstein de principio a fin*, Fundación Joan March, Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2007.

6.- HENDRICKSON, Janis, *Roy Lichtenstein*, Benedikt Taschen, Köln, 1989.

7.- CORLETT, Mary Lee, *The prints of Roy Lichtenstein. A catalogue Raisonné 1949-1997*, Hudson Hills Press, Japon, 2002.

9.2.3.- KEITH HARING.

1.- KOLOSSA, Alexandra, *Haring*, Taschen GmbH y The Estate of Keith Haring, Colonia, 2004, [Traducción del alemán: José García, Colonia].

2.- SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, Little Brown and Company Inc. Boston, Massachusetts, 1997.

3.- HARING, Keith, *Art in transit: Subway drawings / Keith Haring*, Harmony Books, New York, 1984.

4.- GRUEN, John, *Keith Haring. The authorized biography*, Thames and Hudson Ltd, USA, 1991.

9.2.4.- FRANZ ACKERMANN.

1.- BECCARIA, Marcella, *Franz Ackermann's voyages extraordinaires*, En: *The Hugo Boss Prize 2004*, Guggenheim Museum, ed. Meghan Dailey, New York, 2004.

2.- VV.AA., *Franz Ackermann. Home, home again / 23 ghosts*, Veit Görner, Caroline Käding, kestnergesellschaft, Hannover, Javier Panera Cuevas, DA2.Domus Artium 2002, Salamanca, Hannover, 2006, [Traducción al español: Teresa Martín].

3.- ACKERMANN, Franz, *Kunsthalle Basel*, Schwabe & Co. AG Verlag Basel, Basel, 2001.

4.- COELEWIJ, Leontine y JANSEN, Gregor, *Franz Ackermann: Seasons in the Sun*, Stedelijk Museum Amsterdam [cat. nr. 872], Nijmegen, 2002.

5.- FRICKE, Harald, *Franz Ackermann. Mental Maps*, Portikus Frankfurt am Main und Franz Ackermann, Offenbach, 1997.

9.2.5.- DIZEL&SATE.

- 1.- <http://www.walldesign.se/index_works.asp> [Consulta: 3 de octubre de 2007], [Artículo: *Information. About*]
- 2.- <<http://www.modobjects.net/environments/urbanjungle/index.html>> [Consulta: 3 de octubre de 2007], [Artículo: *Urban Jungle Stockholm*]
- 3.- <http://www.lifeiscarbon.com/weblog/2006/12/design_as_pizza.html> [Consulta: 2 de octubre de 2007], [Artículo: *Design As Pizza*]

9.2.6.- CATÁLOGOS DE ARTISTAS.

- 1.- VV.AA., *The Hugo Boss Prize 2004*, Guggenheim Museum, ed. Megham Dailey, New York, 2004.
- 2.- LUCIE-SMITH, *Edward*, Artoday, Phaidon Press Limited, Hong Kong, 1995.
- 3.- VV.AA., *Art Now. 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, Taschen GmbH, Köln, 2002.
- 4.- VV.AA., *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, Phaidon, China, 2002.
- 5.- GANZ, Nicholas, y MANCO, Tristan, *Graffiti: Arte Urbano de los Cinco Continentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

9.2.7.- GORDON MATTA-CLARK

- 1.- VV.AA., *Gordon Matta-Clark*, IVAM. Centro Julio Gonzalez, Valencia, 1993.
- 2.- VV.AA., *¿Construir o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.
- 3.- MATTA-CLARK, *Gordon, Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London, 2006.
- 4.- MOURE, Gloria, *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*, Polígrafa D.L., 2006.
- 5.- LEE, Pamela M., *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge: MIT Press, 2000.
- 6.- <<http://www.davidzwirner.com/artists/4/>>

9.2.8.- LORAND HEGYI. LA CIUDAD IDEAL. 2ª BIENAL DE VALENCIA.

- 1.- VV.AA., *Sarajevo 2000: Schenkungen von Künstlern für ein neues Museum in Sarajevo*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998.
- 2.- VV.AA., *La ciudad ideal. 2ª Bienal de Valencia. Comunicación entre las artes*, Generalitat Valenciana – CHARTA, Valencia, 2003.
- 3.- <http://www.masdearte.com/bienaldealencia/item_protagonistas.cfm?noticiaid=7626>. [Consulta: 10 junio 2007], [Artículo: *Lorand Hegyi; ideas para la reconstrucción a través del arte*]
- 4.- <<http://www.e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=3126>>. [Consulta: 10 junio 2007], [Artículo: *La mona vestida de seda*]

10.- ANEXOS, APÉNDICE DOCUMENTAL.

10.1.- Textos.

10.1.1.- DELIVER ME FROM BORING WHITE WALLS!

(SPACE. Architecture + design + living,
2003 / NO . 2, p. 63 – 64)

deliver me from boring white walls!

Pristine white walls are the norm, not the ideal. Not according to Swedish outfit, Walldesign whose brand of graffiti-styled murals are now taking Sweden by storm.

TEXT BY YVONNE SEOW PHOTOGRAPHY BY MANDUS RUDHOLM AND WALLDESIGN

Banish the sterile humdrum of plain white walls! For decades, we have been taught that plain walls are good, not boring. But who's to say that that is the gospel truth? Perhaps now is as good a time as any for a revolution. For the more adventurous who have ventured into the realm of coloured partitions, it's time to take your boldness one step further For the puritan at heart who still clings on to notions of pristine white walls, it's time to leave your inhibitions behind and open yourself up to a brave new world of Walldesign.

Broadly speaking, graffiti has been frowned upon since who-knows-when. But those of us who have chosen to take the initiative and time to pay attention will almost unanimously acknowledge the creativity and talent behind these clandestine works of art. While authorities have constantly struggled to cope with these notoriously gifted spray can artists, some great works have beaten the controversial odds to gain recognition, acceptance and even critical acclaim. American Keith Haring first started out on the streets and the subways of New York. Jean Michael Basquiat was known by the alias Samo on the streets and his graffiti tag was posted around the city. It was his intuitive, immediate style of painting first manifested in his graffiti work that helped Basquiat gain notoriety within the art world.

For the two budding young talents of Stockholm-based Walldesign, Thomas Petersson and Slobodan Zivic, graffiti was similarly the silent impetus behind their success today. Both started out with humble beginnings as graffiti artists in the late 80s. Since then, they have managed to expand, refine and transform the fundamental notion of graffiti into an innovative indoor artform.

First set up in 1999, Walldesign has created numerous prominent murals and invented striking interior décor concepts with big Swedish brand names such as Filippa K, Sisters and a boutique hotel – Hotel Riksgransen. Although they attracted Sweden's attention with visually stunning wall paintings, they have since moved on to creating total concept interiors with an innovative mix of the traditional and the modern. Everything from walls to floors and even corporate profiles have come under the direction of Walldesign.

The duo ropes in commissioned painters to brainstorm and bring impressively vibrant murals to life. Driven by their passion for graphic design and a motto – “We declare war against white walls!” – close to a hundred walls have since been converted. As for the philosophy behind the entire operation, Petersson explains, “Our idea is to act like a link between the interior design, architect and advertising agency. We base our design on the profile and soul of a company before mixing it with our inputs from graphic and art to clubs and music.

"We declare war against white walls!"

While it may sound rather contentious initially, their concept took Sweden by storm. "In the beginning we toned down our link to the graffiti scene because of the government's hostile approach to these artists," Petersson explains. "However, as time went by and we got some 'serious' clients, it felt natural to show the obvious link. The reaction - both national and international - has been very positive overall. Our clients think it's a great new way to either market their company or do an interior facelift for their employees!" Petersson exclaims enthusiastically.

Working with traditional clean lines, compositions, coupled with an emerging Swedish brand of colour and extravagance. Walldesign works around the interior design of identity of place "to create walls that co-exist with its surroundings."

The most striking parts of their projects are the stylised forms, deep vibrant colours and strong bold prints. Reflecting their ardour for graffiti, design and art, each and every masterpiece reveals the zeal and dedication that have been devotedly ploughed in. But most importantly, they mirror the fun they are having. Their crowning glory goes to no one store in particular because each project has its "own special ups and downs"

The one they enjoyed the most? According to Petersson, "The work for the fashion chain of stores Sisters was fun, because we brought our design from the walls to the floors (in matching patterned carpets) in almost each store in Sweden, Also the work for Alcro AD /Hotel Riksgränsen was fun because we collaborated with inredningsbyran.com (architects) an Ruth (advertising agency) to create 10 walls of Alcro's (Swedish colour manufacturer) launch of their 10 new season colours called AD in their catalogue hotel 2003."

Now this is definitely an unorthodox start to an interesting and Blossoming career. Petersson and Zivichave's brand new approach to dressing up white boring walls certainly deserves thumbs-up for sheer brilliance and unconventionality. The duo is currently working on a 26-meter long bar counter project for NK (Stockholm's oldest and most exclusive galleria), painting a graphic profile for Storakers (an established Swedish advertising agency) and increasing their collaboration with JC (the owners of Sisters) to potentially work on a chain of fashion stores targeted on teenagers.

Check out their site at www.walldesign.se.

10.1.2.- PARAGRAPHS ON CONCEPTUAL ART.

"Paragraphs on Conceptual Art"

Sol Lewitt

Artforum (June, 1967).

The editor has written me that he is in favor of avoiding "the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic". This should be good news to both artists and apes. With this assurance I hope to justify his confidence. To use a baseball metaphor (one artist wanted to hit the ball out of the park, another to stay loose at the plate and hit the ball where it was pitched), I am grateful for the opportunity to strike out for myself.

I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the

skill of the artist as a craftsman. It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. There is no reason to suppose, however, that the conceptual artist is out to bore the viewer. It is only the expectation of an emotional kick, to which one conditioned to expressionist art is accustomed, that would deter the viewer from perceiving this art.

Conceptual art is not necessarily logical. The logic of a piece or series of pieces is a device that is used at times, only to be ruined. Logic may be used to camouflage the real intent of the artist, to lull the viewer into the belief that he understands the work, or to infer a paradoxical situation (such as logic vs. illogic). Some ideas are logical in conception and illogical perceptually. The ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple. Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable. In terms of ideas the artist is free even to surprise himself. Ideas are discovered by intuition.

What the work of art looks like isn't too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned. Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of all, including the artist. (I use the word perception to mean the apprehension of the sense data, the objective understanding of the idea, and simultaneously a subjective interpretation of both). The work of art can be perceived only after it is completed.

Art that is meant for the sensation of the eye primarily would be called perceptual rather than conceptual. This would include most optical, kinetic, light, and color art.

Since the function of conception and perception are contradictory (one pre-, the other postfact) the artist would mitigate his idea by applying subjective judgment to it. If the artist wishes to explore his idea thoroughly, then arbitrary or chance decisions would be kept to a minimum, while caprice, taste and others whimsies would be eliminated from the making of the art. The work does not necessarily have to be rejected if it does not look well. Sometimes what is initially thought to be awkward will eventually be visually pleasing.

To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity. It also obviates the necessity of designing each work in turn. The plan would design the work. Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite. Other plans imply infinity. In each case, however, the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible. This is the reason for using this method.

When an artist uses a multiple modular method he usually chooses a simple and readily available form. The form itself is of very limited importance; it becomes the grammar for the total work. In fact, it is best that the basic unit be deliberately uninteresting so that it may more easily become an intrinsic part of the entire work. Using complex basic forms only disrupts the unity of the whole. Using a simple form repeatedly narrows the field of the work and concentrates the intensity to the arrangement of the form. This arrangement becomes the end while the form becomes the means.

Conceptual art doesn't really have much to do with mathematics, philosophy, or nay other mental discipline. The mathematics used by most artists is simple arithmetic or simple number systems. The philosophy of the work is implicit in the work and it is not an illustration of any system of philosophy.

It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once it is out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way.

Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around called primary structures, reductive, rejective, cool, and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines. Mini-art is best because it reminds one of miniskirts and long-legged girls. It must refer to very small works of art. This is a very good idea. Perhaps "mini-art" shows could be sent around the country in matchboxes. Or maybe the mini-artist is a very small person, say under five feet tall. If so, much good work will be found in the primary schools (primary school primary structures).

If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps –scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations– are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.

Determining what size a piece should be is difficult. If an idea requires three dimensions then it would seem any size would do. The question would be what size is best. If the thing were made gigantic then the size alone would be impressive and the idea may be lost entirely. Again, if it is too small, it may become inconsequential. The height of the viewer may have some bearing on the work and also the size of the space into which it will be placed. The artist may wish to place objects higher than the eye level of the viewer, or lower. I think the piece must be large enough to give the viewer whatever information he needs to understand the work and placed in such a way that will facilitate this understanding. (Unless the idea is of impediment and requires difficulty of vision or access).

Space can be thought of as the cubic area occupied by a three-dimensional volume. Any volume would occupy space. It is air and cannot be seen. It is the interval between things that can be measured. The intervals and measurements can be important to a work of art. If certain distances are important they will be made obvious in the piece. If space is relatively unimportant it can be regularized and made equal (things placed equal distances apart) to mitigate any interest in interval. Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse. When the interval is kept regular whatever is irregular gains more importance.

Architecture and three-dimensional art are of completely opposite natures. The former is concerned with making an area with a specific function. Architecture, whether it is a work of art or not, must be utilitarian or else fail completely. Art is not utilitarian. When three-dimensional art starts to take on some of the characteristics, such as forming utilitarian areas, it weakens its function as art. When the viewer is dwarfed by the larger size of a piece this domination emphasizes the physical and emotive power of the form at the expense of losing the idea of the piece.

New materials are one of the great afflictions of contemporary art. Some artists confuse new materials with new ideas. There is nothing worse than seeing art that wallows in gaudy baubles. By and large most artists who are attracted to these materials are the ones who lack the stringency of mind that would enable them to use the materials well. It takes a good artist to use new materials and make them into a work of art. The danger is, I think, in making the physicality of the materials so important that it becomes the idea of the work (another kind of expressionism).

Three-dimensional art of any kind is a physical fact. The physicality is its most obvious and expressive content. Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions. The physicality of a three-dimensional object then becomes a contradiction to its non-emotive intent. Color, surface, texture, and shape only emphasize the physical aspects of the work. Anything that calls attention to and interests the viewer in this physicality is a deterrent to our understanding of the idea and is used as an expressive device. The conceptual artist would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as

possible or to use it in a paradoxical way (to convert it into an idea). This kind of art, then, should be stated with the greatest economy of means. Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions. Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant.

These paragraphs are not intended as categorical imperatives, but the ideas stated are as close as possible to my thinking at this time. These ideas are the result of my work as an artist and are subject to change as my experience changes. I have tried to state them with as much clarity as possible. If the statements I make are unclear it may mean the thinking is unclear. Even while writing these ideas there seemed to be obvious inconsistencies (which I have tried to correct, but others will probably slip by). I do not advocate a conceptual form of art for all artists. I have found that it has worked well for me while other ways have not. It is one way of making art; other ways suit other artists. Nor do I think all conceptual art merits the viewer's attention. Conceptual art is good only when the idea is good.

10.1.3.- SENTENCES ON CONCEPTUAL ART.

Sentences on Conceptual Art

Sol Lewitt

First published in *O-9* (New York), 1969,
and *Art-Language* 1, no. 1 (England), May 1969, p. 11-13.

1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Illogical judgements lead to new experience.
4. Formal Art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.
8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept.
10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.

14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.
17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past.
19. The conventions of art are altered by works of art.
20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.
24. Perception is subjective.
25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.
28. Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.
29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.
30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.
32. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.
33. It is difficult to bungle a good idea.
34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.
35. These sentences comment on art, but are not art.

10.1.4.- WALL DRAWINGS.

WALL DRAWINGS

Sol LeWitt

Reprinted from *Sol LeWitt*

(New York: The Museum of Modern Art, 1978), p. 169.

I wanted to do a work of art that was as two-dimensional as possible.

It seems more natural to work directly on walls than to make a construction, to work on that, and then put the construction on the wall.

The physical properties of the wall: height, length, color, material, architectural conditions and intrusions, are a necessary part of the wall drawing.

Different kinds of walls make for different kinds of drawings.

Imperfections on the wall surface are occasionally apparent after the drawing is completed. These should be considered a part of the wall drawing.

The best surface to draw on is plaster, the worst is brick, but both have been used.

Most walls have holes, cracks, bumps, grease marks, are not level or square, and have various architectural eccentricities.

The handicap in using walls is that the artist is at the mercy of the architect.

The drawing is done rather lightly, using hard graphite so that the lines become, as much as possible, a part of the wall surface, visually.

Either the entire wall or a portion is used, but the dimensions of the wall and its surface have a considerable effect on the outcome.

When large walls are used the viewer would see the drawings in sections sequentially, and not the wall as a whole.

Different draftsmen produce lines darker or lighter and closer or farther apart. As long as they are consistent there is no preference.

Various combinations of black lines produce different tonalities; combinations of colored lines produce different colors.

The four basic kinds of straight lines used are vertical, horizontal, 45° diagonal left to right, and 45° diagonal right to left.

When color drawings are done, a flat white wall is preferable. The colors are yellow, red, blue, and black, the colors used in printing.

When a drawing is done using only black lines, the same tonality should be maintained throughout the plane in order to maintain the integrity of the wall surface.

An ink drawing on paper accompanies the wall drawing. It is rendered by the artist while the wall drawing is rendered by assistants.

The ink drawing is a plan for but not a reproduction of the wall drawing; the wall drawing is not a reproduction of the ink drawing. Each is equally important.

It is possible to think of the sides of simple three-dimensional objects as walls and draw on them.

The wall drawing is a permanent installation, until destroyed.

Once something is done, it cannot be undone.

10.1.5.- DOING WALL DRAWINGS.

DOING WALL DRAWINGS

Sol LeWitt

Reprinted from *Art Now: New York 3*,
no. 2 (June 1971): n.p.

The artist conceives and plans the wall drawing. It is realized by draftsmen, (the artist can act as his own draftsman), the plan (written, spoken or a drawing) is interpreted by the draftsman.

There are decisions which the draftsman makes, within the plan, as part of the plan. Each individual being unique, given the same instructions would carry them out differently. He would understand them differently.

The artist must allow various interpretations of his plan.

The draftsman perceives the artist's plan, then reorders it to his own experience and understanding.

The draftsman's contributions are unforeseen by the artist, even if he, the artist, is the draftsman. Even if the same draftsman followed the same plan twice, there would be two different works of art. No one can do the same thing twice.

The artist and the draftsman become collaborators in making the art.

Each person draws a line differently and each person understand words differently.

Neither lines nor works are ideas, they are the means by which ideas are conveyed.

The wall drawing is the artist's art, as long as the plan is not violated. If it is, then the draftsman becomes the artist and the drawing would be his work of art, but art that is parody of the original concept.

The draftsman may make errors in following the plan without compromising the plan. All wall drawings contain errors, they are part of the work.

The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form. Ideas of wall drawings alone are contradictions of the idea of wall drawings.

The explicit plan should accompany the finished wall drawings.

They are of equal importance.

10.2.- Imágenes en color.

1. **LeWitt, Sol**, Wall Drawing # 696, 1992.
Color ink wash. Collection of Koninklijke Schouburg, The Hague.

2. **LeWitt, Sol**, Wall Drawing # 925, 1999.
Acrylic paint. Collection of ABN Amro Bank, Amsterdam.



3. **LeWitt, Sol**, Wall Drawing.
Acrylic paint.



4. **LeWitt, Sol**, Wall Drawing # 575, 1988.
India ink. Courtesy of the artist.

5. **LeWitt, Sol**, Wall Drawing # 358, 1981.
White crayon and black pencil grid on black wall.
Collection of the Museum of Contemporary art, Chicago, Gerald S. Elliot Collection.

6. (y 11.) **Lichtenstein, Roy**, Large Interior with Three Reflections, 1993
Oil and magna on canvas.
Two sets, three panels per set, on two facing walls:
Each set: 137 inches x 367 13/16 inches
Revlon Corporation, New York.





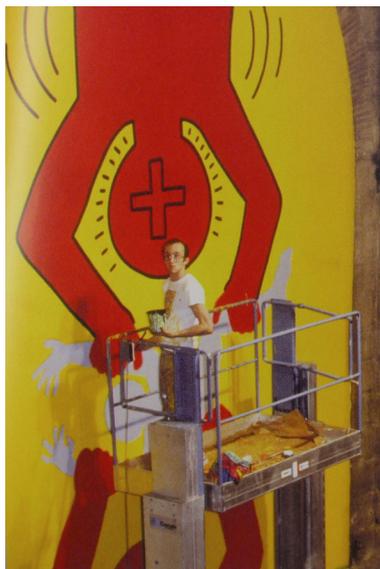
7. Lichtenstein, Roy, Brushstrokes, 1970.
Magna on plaster. Four walls total (two walls: 12 feet x 35 feet and two walls: 12 feet x 25 feet).
School of Medicine, University of Dusseldorf.

8. Lichtenstein, Roy, Greene Street Mural, 1983. Magna and silkscreen wallpaper. 18 feet x 95 feet 8 1/2 inches. Temporary installation at Leo Castelli Gallery, New York City.

9. Lichtenstein, Roy, Mural with Blue Brushstroke, 1986. Magna on canvas. 68 feet 3/4 inches x 32 feet 5 1/4 inches.
Equitable Tower. New York City

10. Lichtenstein, Roy, Bauhaus Stairway: Large Version, 1989. Oil and magna on canvas. 27 feet x 18 feet. Creative Artists Agency, Beverly Hills, California.





11.(y 6.) Lichtenstein, Roy, Large Interior with Three Reflections, 1993
 Oil and magna on canvas.
 Two sets, three panels per set, on two facing walls:
 Each set:137 inches x 367 13/16 inches
 Revlon Corporation, New York.

12. - 15. Haring, Keith, Wall paint.

16. Haring, Keith, Junto podemos detener el SIDA, 1989.

Pintura Mural,

2 x 30 m.

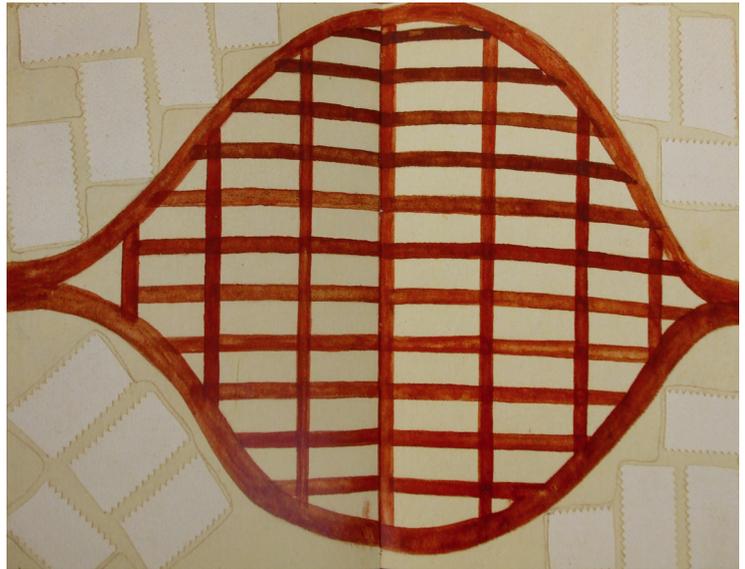
Plaça de Salvador Seguí, Barcelona.



17. y 18. Ackermann, Franz, Mental Maps.



19. - 21. Ackermann, Franz, Mental Maps.



22. y 23. Ackermann, Franz, Mental Maps.



24. Ackermann, Franz, NO ONE 'Helicopter', 2001, [cat. 3]



25. Ackermann, Franz, The Boat (Waterfall), 2002, [cat. 8]
Oleo sobre lienzo, 270 x 210 cm.



26. Ackermann, Franz, Former Recreation Center, 1999, [cat. 6]



27. Dizel&Sate, SX₂, Graphic artworks and interior, Stockholm, Sweden, 2003.



28. Dizel&Sate, Sisters, Graphic artworks and interior, Stockholm, Sweden, 1999.



29. Dizel&Sate, NK-Matsalong, NK-Kaufhaus, Graphic artworks and interior for food court in NK department store.

30. Dizel&Sate, Hardoktorn, Graphic artworks and interior, Stockholm, Sweden.

(página siguiente)

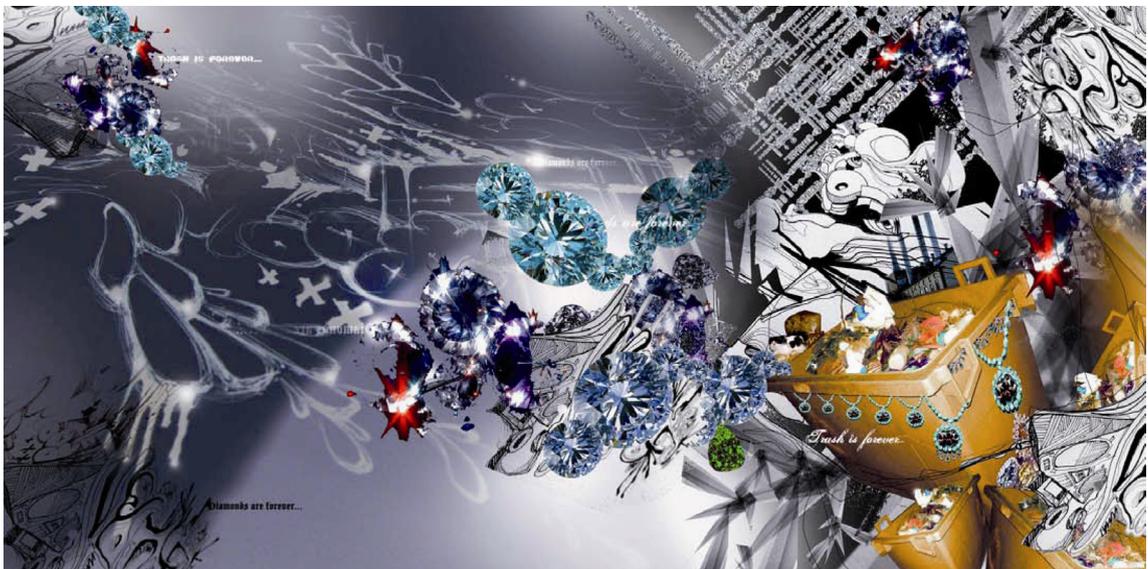
31. Dizel&Sate, Change DinoDoll, 2007.
Limited edition of 30.
Size: Custom made to mesure.
Paper-based, digitally-printed wallpaper.

32. Dizel&Sate, Klicko Alert, 2007.
Limited edition of 30.
Size: Custom made to mesure.
Paper-based, digitally-printed wallpaper.

33. Dizel&Sate, Another Crypto, 2007.
Limited edition of 30.
Size: Custom made to mesure.
Paper-based, digitally-printed wallpaper.







34. Dizel&Sate, Champ Remix, 2007.

Limited edition of 30.

Size: Custom made to measure.

Paper-based, digitally-printed wallpaper.

35. Dizel&Sate, Diamonds & Trash, 2007.

Limited edition of 30.

Size: Custom made to measure.

Paper-based, digitally-printed wallpaper.

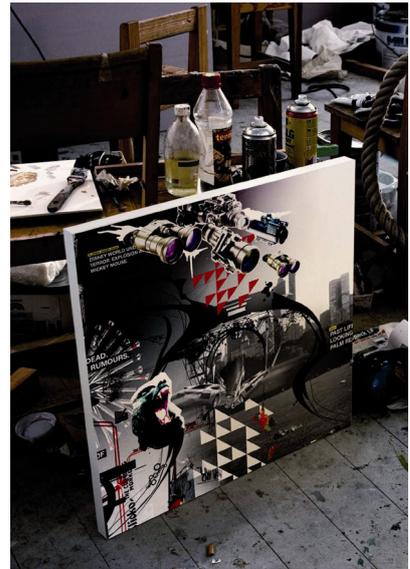
36. Dizel&Sate, Slice Collections, Fall/Winter, 2007.

Limited edition of 30. Signed and numbered.

Size: 58 x 58 x 3 cm Weight: 7 kg.

Digital print on painted mdf board. Back sockets included.





37. Dizel&Sate, Klicko Alert 2, 2007.
 Limited edition of 30. Signed and numbered.
 Size: 58 x 58 x 3 cm Weight: 7 kg.
 Digital print on painted mdf board. Back sockets included.

38. Dizel&Sate, Klicko Alert 1, 2007.
 Limited edition of 30. Signed and numbered.
 Size: 58 x 58 x 3 cm Weight: 7 kg.
 Digital print on painted mdf board. Back sockets included.

39. Matta-Clark, Gordon, Office Baroque, 1977.

40. Matta-Clark, Gordon, Documentation of Office Baroque, 1977.

41. Lavier, Bertrand, Relief-peinture n°14, Exposición Solares, Valencia, 2003.

42. Alberola, Jean-Michel, Devenir grain de sable, Valencia, 2003.





42. **Apfelbaum, Polly**, For Alice, Valencia, 2003.

43. **Cánovas, Fernando**, Movimientos ocultos, Solares, Valencia, 2003.

43. **Kulik, Oleg**, Architectural Extravagances, Exposición Solares, Valencia, 2003.

44. **Ketter, Clay**, Lux in Tenebris in Valencia, 2003.

