

EXTRA-RADIO

La práctica, el recorrido y la apropiación simbólica

Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes

Trabajo Final de Master (Tipología 4)
Presentado por: Sol Benavente Molina
Dirigido por: Dra. Josefa María Zarraga

Valencia, Septiembre 2012



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

INDICE

1.- INTRODUCCIÓN.....	5
1.1.- Motivaciones.....	7
1.2.- Objetivos.....	8
1.3.- Metodología.....	9
1.4.- Estructura del TFM.....	11
2.- REFERENTES.....	13
2.1.- Marcel Duchamp: El artista y la obra.....	16
2.1.1- Extra-radio: una aproximación conceptual.....	17
2.2.- La Internacional Situacionista: El arte y la calle.....	20
2.3.- Francis Allÿs: El espacio y el extranjero.....	24
2.4.- Referentes puntuales.....	29
2.4.1.-Francisco Sanfuentes: <i>Calle y acontecimiento</i>	29
2.4.2.- Francisco “Papas Fritas”: <i>Todo Comienza en casa</i>	34
2.4.3.- Ana Harcha: <i>Pequeñas Operaciones Domésticas</i>	38
3.- CUERPO TEÓRICO	
3.1.-Punto de partida.....	41
3.2.-La práctica al límite.....	44
3.2.1.-Aquí no hay definición que valga	47
3.3.-El espacio público como vitrina	
3.3.1.-La calle.....	49
3.3.2.-La Calle y la sorpresa.....	51
3.3.3.-Andando por la ciudad.....	53
3.4.- Benvinguts.....	54
3.4.1.- Si te digo lo uno, es porque conozco lo otro.....	55
3.4.2.- I am from Santiago city	56
3.4.3.- Mi ciudad.....	57
3.4.4.- Emigrante.....	59
3.5.-Aquellos pequeños detalles, una vinculación poética.....	60

3.6.- De los espacios, el arte y viceversa.....	63
3.6.1.- El cubo blanco.....	63
3.6.2.- Adentro y afuera	65
3.6.3.- El espectador y el artista.....	67
3.7.- El valor de las cosas.....	68
3.7.1.- Define “Cosa”.....	69
3.7.2.- Lo único sale caro.....	70
3.7.3.- “Yo no vengo a vender, vengo a regalar”.....	73
3.8.- El material y su duración	74
3.8.1.- Ediciones de bolsillo.....	75
3.8.2.- Hecho en casa.....	76
3.9.- El registro.....	77
4.- DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO PRÁCTICO <i>EXTRA-RADIO</i>...	79
4.1.- Las Piezas.....	79
4.1.1.- La Habitación.....	81
4.1.2.- La Memoria.....	84
4.1.3.- -Identidad.....	86
4.2.- La acción y el recorrido.....	91
4.2.1.- Serie 1, La Habitación.....	91
4.2.2.- Serie 2, La Memoria.....	92
4.2.3.- Serie 3, Identidad.....	92
4.3.- La respuesta del público.....	94
4.4.- El registro.....	95
5.- CONCLUSIONES.....	96
6.- BIBLIOGRAFÍA.....	98

EXTRA – RADIO

Extra

1. prep. inseparable que significa 'fuera de':
extramuros, extrajudicial
2. adj. Extraordinario, óptimo.
3. adj. y m. Añadido, plus.
4. adj. y f. [Dinero] que se cobra además del sueldo.
5. com. cin. Persona que interviene como comparsa, o que actúa ante la cámara sin papel destacado.¹

Radio

1. m. geom. Línea recta desde el centro del círculo a la circunferencia.
2. Extensión circular de terreno que viene determinada por la longitud de un determinado radio.
3. Varilla que une el centro de una rueda con la llanta.
4. anat. Hueso contiguo al cúbito con el cual forma el antebrazo.
5. zool. Pieza larga, delgada y puntiaguda que sostiene la parte membranosa de las aletas de los peces.
6. Radio de acción Máximo alcance o eficacia de un agente o instrumento.
7. Distancia máxima que puede recorrer un vehículo, regresando al lugar de partida, sin repostar²

¹ Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe [en línea] consultado el 07/08/2012
Disponible en la web: <http://www.wordreference.com/definicion/extra>

² Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe: [en línea] consultado el 07/08/2012
Disponible en la web: <http://www.wordreference.com/definicion/radio>

Extra – Radio es:

Estar fuera, mantenerse en el margen.

Hacer uso de un espacio no perteneciente a lo oficial.

No ser reconocido como parte de un algo.

Actuar por cuenta propia.

No encajar en el radio.

1.- INTRODUCCIÓN

El presente texto es el resultado del estudio que hemos realizado dentro del marco del Master de Producción Artística. Desde donde se acoge la investigación y la realización de un ejercicio práctico, del proyecto que contempla esta tesina, denominado: *Extra-Radio*.

Hemos denominado de esta forma el proyecto puesto que consideramos que con este título hace referencia directa al margen, a lo periférico, siendo esta una característica esencial este trabajo. Hemos optado por mantenernos al margen de la institución artística para proceder a actuar por nuestra propia cuenta, sin inscribirnos dentro de ningún circuito, por nuestra propia cuenta para cubrir una necesidad de expresión y apropiación del lugar

***Extra-Radio* se configura a partir de la colocación de piezas dentro del espacio público de la ciudad de Valencia,** acción que contempla tres series diferenciadas, tanto en su forma como en la ruta donde han sido dejadas. Las series son representaciones de nuestro contexto e identidad, que al ser recogido el material de desecho para realizar las piezas, intervenido y luego devueltas al espacio público, actúan como un nexo simbólico entre nosotros y el lugar. **Siendo, por tanto, el tema principal de nuestro análisis esta acción de recolocación del objeto en la calle.**

A partir de esto hacemos un repaso al panorama artístico contemporáneo, en tanto a la amplitud conceptual que desde las vanguardias y sus transgresiones se ha instalado actualmente en la producción artística, inclusive, a la incorporación de diversos espacios ajenos al mundo del arte para su ejecución, entre estos, el espacio público. Desprendemos una mirada particular sobre los *entornos específicos* ya que es a raíz de éstos, desde donde surgen las diversas formas de interactuar con dicho espacio.

Puntualmente en esta tesina, nos referimos a las ciudades de Santiago de Chile y Valencia, como consecuencia de la experiencia vivida en ambas urbes. Tomando como referencia la manera en que éstas organizan y viven sus espacios públicos, contemplando todo tipo de detalles que hacen que nos impliquemos e identifiquemos con los entornos, principalmente la comunicación que surge desde el cotidiano y cómo, con el tiempo, se van generando vínculos con los lugares.

Dado que en nuestro proyecto nos proponemos una realización externa a los espacios oficiales del arte, debemos contemplar la diferencia física y simbólica existente en el concepto *de afuera y adentro*, enmarcando lo que es una actividad al margen de lo tradicionalmente denominado Arte, y como esto afecta a la obra y la relación de esta misma con el espectador.

Por tanto, al plantear el ejercicio de resignificación del objeto-obra, en tanto a su contexto y su transformación valórica, nos cuestionamos la estructura económica en la que nos ubicamos, como sistema capitalista que prioriza el orden producto-ganancia, proponiendo una práctica que se desmarca de esta lógica,. Nuestra principal búsqueda se centra en una retribución simbólica, obtener la experiencia y la memoria del evento vivido.

Finalmente, al concebir el ejercicio en pos de la obtención de dicha vivencia (la cual es efímera), el proyecto en cuanto a la materialidad de las piezas dispuestas en el espacio público, se ha regido acorde a la temporalidad buscada. Haciéndose imprescindible para este proyecto, el registro como parte de la memoria del relato, que es, finalmente, lo único que queda al terminar nuestro recorrido.

1.1.- Motivaciones

Como hemos expresado antes, este proyecto surge de una necesidad creada a raíz de nuestra situación de vida actual. Por tanto consideramos que esta es nuestra primera motivación.

Además, buscábamos con este proyecto, lograr exhibir nuestro trabajo, ideas e imágenes dentro de un entorno que nos resultase familiar, como lo es el bar o la calle, y desde aquí generar un dialogo con este espacio.

Por tanto podemos decir que desde hace tiempo, en nuestros primeros trabajos, cuando aún nos encontrábamos en la facultad de Bellas Artes en Chile, hemos orientado nuestra producción hacia la problemática del espacio, la inscripción del artista dentro del circuito y la obra como objeto precedero.

Por ende, hemos orientado lo que ha venido siendo una línea dentro de nuestro trabajo hacia un extremo que antes no nos había sido posible probar debido a diversos factores, y que, dada nuestra particular coyuntura, nos hemos permitido explorar en este momento.

1.2.- Objetivos

- Lograr actuar al margen de la institución, y así obtener absoluta libertad de propuesta.
- Analizar los múltiples factores que nos ofrece el espacio público, con todo lo que ello implica.
- Lograr abarcar un público diverso que no se vea regido por la especificidad del lugar.
- Abrirnos a la posibilidad de lo incontrolable, de lo aleatorio que nos ofrece el espacio público.
- Generar pequeños acontecimientos que escapen a lo previsible en un espacio determinado.
- Poner énfasis en la acción, en el hecho de mostrar y de compartir lo hecho. Y de esto desprender un trabajo teórico.
- Generar nuestro propio radio de acción regido por la necesidad de visibilidad y de exteriorización de aquello que producimos.
- Apropiarnos del espacio público, aunque esto sea circunstancial o anecdótico.
- Propiciar ese instante de intercambio entre un espectador – viandante sorprendido y nuestra intervención en ese espacio.
- Salir nosotros a la búsqueda de un observador, pillarlo por sorpresa dejando abierta la posibilidad de la indiferencia por su parte o a la reacción que espontáneamente pueda manifestar.
- Valernos de la producción de trabajos como herramientas para hacernos cargo de nuestra realidad personal. Y de esta forma exteriorizar y compartir estas experiencias.
- Reflexionar sobre el espacio, ya sea el público o el consagrado para el arte, y cómo este condiciona lo que en él se encuentra.

1.3.- Metodología

La metodología aplicada para realizar este proyecto la hemos articulado a partir de las dos estrategias emprendidas, la práctica y la teórica.

Para la práctica hemos utilizado un sistema de trabajo instintivo que precede a la investigación teórica. Dado que nos planteamos el trabajar acorde a nuestras necesidades vivenciales, nos permitimos un periodo de producción libre que posteriormente articulamos de acuerdo a lo que de ese trabajo podíamos derivar. Es por esto que la primera etapa de trabajo, en el cual producimos las piezas, intentamos no coartarnos bajo ningún precepto.

Para la elaboración de las piezas seguimos el siguiente plan de trabajo:

- Identificación y recolección de material de desecho para intervenir y producir las piezas.
- Selección de imágenes a representar.
- Realización de las piezas
- Definición de los respectivos recorridos para recolocar las piezas dentro del espacio público. Esto mediante varios recorridos llevados a cabo con anterioridad a la realización de la acción para ubicar lugares que nos resultaran propicios.
- Elección de fechas para realizar el recorrido definitivo.
- Ejecución del recorrido y abandono de las piezas

Al considerar acabada la parte de producción de las piezas procedimos a englobarlas todas en un proyecto único que retratará parte de la experiencia que significó el hecho de habitar esta ciudad. De aquí proviene la idea de realizar el recorrido por el territorio ocupado y la definición de las rutas a seguir. Y en este momento es en el que comenzamos a estructurar el desarrollo teórico.

Para el desarrollo de la parte conceptual de esta investigación observamos los temas que asociamos a nuestro proyecto total y comenzamos con la recopilación

de material teórico. Acudiendo a recomendaciones de nuestra tutora y consultando tesis que trataran temas similares llegamos a diversas fuentes que nos fueron de utilidad al momento de estructurar nuestro discurso, y que son las que componen nuestra bibliografía. Entre esto cabe destacar a los autores Nicolas Bourriaud, Paul Ardenne y Humberto Giannini, además del libro *Modos de hacer, arte critico, esfera pública y acción directa*.

Otra fuente de información importante fue obtenida al asistir a diversas ponencias sobre arte público y en relación al arte y el espacio.

Entre estos destacamos el simposio *Antimonumentos*, realizado en octubre del 2011 en el EACC, en la ciudad de Castellón. También la ponencia del artista chileno Francisco Sanfuentes sobre el arte público en Chile, efectuada en la UPV en el marco de *Poliniza, festival de arte urbano* del año 2011, y por último el seminario *El sexo de la ciudad* llevado a cabo en la UPV, en febrero del 2012.

Además, cabe mencionar, que gracias a muchos de los conceptos adquiridos durante el curso del Master en producción artística, nos fue posible realizar la posterior teorización al respecto de este trabajo.

1.4.- Estructura del TFM

Iniciamos la presente investigación con el establecimiento de algunos paralelismos entre nuestra propuesta y ciertos movimientos de la vanguardia, en el capítulo que denominamos **REFERENTES**, como lo son **Marcel Duchamp dentro del Dadá** y **La Internacional Situacionista**. Tras este análisis, nos referimos al trabajo que realiza el artista **Francis Alÿs** y como configura su producción artística en torno al lugar físico donde se sitúa. Para, posteriormente, citar tres proyectos puntuales en los que se trabaja con la noción de espacio de exhibición llevados a cabo por **colectivos y artistas chilenos**, que consideramos guardan similitud con *Extra-Radio*.

En el siguiente capítulo **CUERPO TEORICO**, el cual se compone de varios apartados, analizamos los conceptos que asociamos a nuestra práctica artística, entre ellos las diferentes **Transgresiones** que se han dado en la historia del arte, que nos llevan a la amplitud conceptual contemporánea. De estas ideas desprendemos el siguiente apartado **El espacio público como vitrina**, en el cual analizamos la complejidad del espacio público como contexto para la práctica artística y sus implicancias.

Luego, procedemos a realizar, en el apartado **Benvinguts**, una reflexión sobre las ciudades que hemos habitado, comparándolas para desprender de esto lo que ha sido nuestro motor de acción para este proyecto.

En el apartado **Aquellos pequeños detalles** hacemos un recuento de los detalles del espacio que nos ayudan a generar un vínculo emocional con el.

Para, posteriormente extendernos en el tema **De los espacios, el arte y viceversa**, para analizar los espacios específicos del arte y su repercusión en la significación del objeto que en este encontramos. En **El valor de las cosas** planteamos el cómo esta significación influye en el valor monetario del objeto. Y de esto desprendemos el apartado **El material y su duración**, donde nos explicamos el

carácter efímero de nuestra propuesta en detrimento de la noción de producto-ganancia. Para terminar este capítulo con el apartado en el que hablamos de **El registro**, donde explicamos cómo ha operado este en nuestro trabajo en particular.

En el tercer y último capítulo hacemos una **Descripción del Proyecto EXTRA-RADIO**, desde la elaboración de las piezas hasta la acción del recorrido final.

2.- REFERENTES

Al plantearnos la tarea de buscar referentes artísticos para nuestro trabajo hemos decidido dividir estos en tres ítems diferenciados.

El primero es el que llamamos **Referentes Generales**, donde recogemos a los que distinguimos como movimientos artísticos de las vanguardias, con un actuar preciso e identificable que reúne a varios artistas. Dichos movimientos nos han influenciado en nuestro trabajo desde una presencia más amplia, cuyas nociones nos acompañan desde hace mucho más tiempo.

Establecemos paralelismos con las propuestas e ideas desarrolladas por los movimientos Dadá, principalmente de **M. Duchamp** y con algunas ideas de **La Internacional Situacionista**.

Estimamos estas propuestas como un punto evidente de ruptura dentro del arte y la concepción que se tenía de este en tanto a su marco institucional y a su forma de producción.

Son, tal vez, referentes demasiado obvios, pero a su vez indispensables al plantearnos hablar de producción artística hoy, ya que a partir de estos ejercicios se ha estructurado gran parte del discurso artístico que conocemos y que se encuentra en discusión en la actualidad. Los citamos como punto de partida ideológica para un posterior desarrollo de lo que han sido las propuestas artísticas contemporáneas incluyendo la nuestra.

Es esto un breve repaso que hacemos a algunas propuestas que consideramos como hitos indispensables dentro de la historia, para marcar la raíz desde donde surgen algunas conceptualizaciones que hemos adoptado para nuestra producción, la cual es “hija” evidente de un enorme número de propuestas anteriores, una hibridación de todo aquello que hemos absorbido a lo largo de nuestra vida.

En el siguiente apartado citamos la obra de **Francis Alÿs**, ya que gran parte de su producción nos ha servido de fuente de inspiración. Creemos que en su trabajo es posible observar muchos de los elementos que hemos intentado abarcar desde

nuestro proyecto, como lo es la intervención en el escenario público, la acción efímera, el registro de la obra, el lugar donde se encuentra el artista y su relación con este, además de cuestionarse continuamente el ejercicio de la producción artística y sus implicaciones.

Dado nuestro interés en estos temas establecemos un paralelismo, guardando las distancias, obviamente.

Finalmente, analizamos tres proyectos específicos dentro de la producción de determinados artistas chilenos que clasificamos como **Referentes Puntuales**, ya que no pertenecen a estilos reconocibles ni son una constante dentro de la producción de estos artistas, si no que, son mas bien, propuestas híbridas que nos han resultado interesantes y que pensamos guardan similitud en algunos de sus planteamientos con nuestro proyecto.

Así relatamos e intentamos encontrar similitudes entre nuestro trabajo y estos tres proyectos que han sido llevados a cabo en los últimos años por tres colectivos o artistas diferentes. Estos son, **“Calle y Acontecimiento”**, dirigido por **Francisco Sanfuentes**, el proyecto **“Todo comienza en casa”** dirigido por **Francisco Papas Fritas**, estos dos artistas son chilenos y sus proyectos han sido llevados a cabo en Chile. Y por último la obra teatral **“Pequeñas operaciones Domésticas”**. Obra escrita y dirigida por **Ana Harcha**, dramaturga y directora chilena quien montó esta pieza en la ciudad de Valencia el año 2007.

Hacemos mención a estos tres proyectos ya que todos ellos llevan como parte esencial de su desarrollo el actuar fuera del circuito artístico – cultural, siendo todos ejecutados en entornos ajenos al medio. Todos ellos son *Extra-Radio*, según nuestro punto de vista.

Otro factor que consideramos nos relaciona fuertemente con estos trabajos es que han sido ejecutados por artistas chilenos, con quienes compartimos nacionalidad, cosa que consideramos establece el vínculo de una historia social compartida y

por tanto, muchos de sus referentes y maneras de entender los contextos, nos son familiares.

Es por el carácter heterogéneo de nuestro trabajo que es posible erigir paralelismos con muchas más corrientes de producción que las que nosotros aquí sugerimos, pero hemos debido optar y lo hemos hecho por aquellas que nos resultan más significativas.

2.1.- Marcel Duchamp

El artista y la obra

*Crear es crearse.*³

El *ready made* aparece en el año 1913 cuando M. Duchamp lleva a cabo su obra “*Rueda de bicicleta*”⁴. Lo que nos interesa en el caso particular de aquel ejercicio, y que generó en adelante una serie de obras bajo el mismo predicado, es que abrió las puertas del arte hacia nuevos objetos que antes se consideraban ajenos a este medio. “Duchamp demuestra que cualquier objeto, una vez en el museo, puede verse registrado como obra de arte.”⁵

De esta manera se antepone en la producción ya no el objeto-obra, ni la técnica empleada para su realización, ni la autoría o su unicidad, si no que la validez de una visión o un concepto de origen artístico aplicable a algo que no fuera en principio concebido para tal fin. Citamos a A. Kaprow al respecto de este ejercicio:

Las versiones ready-made del genero Ready-made, que los artistas identifican y reclaman como propias, son imitaciones en el sentido de que la condición “arte”, aplicada a algo que no ha sido arte, crea algo nuevo que encaja casi completamente con el objeto anterior. Más exactamente, ha sido re-creado mentalmente sin tener que realizar o crear un duplicado físico.⁶

Con esta cita aclaramos el ejercicio del *ready made*, el cual sin dejar de ser un mismo objeto, sin mediar intervención alguna ha sido re-significado sólo por ser concebido desde una mirada artística.

³ Bourriaud, Nicolás, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, España 1999, Editorial CENDEAC, p.13

⁴ Bourriaud, Nicolás, Op. Cit., p. 31

⁵ *Ibíd.*

⁶ Kaprow, Allan, *La educación del des-artista*, Madrid, Ediciones Ardora, 2007, p. 40



De izquierda a derecha: M. Duchamp y *Rueda de Bicicleta* (1913), ready made *Fuente* (1917), Fotografía realizada por Man Ray del personaje creado por el artista, *Rose Sélavy* (1921)

Ya no es el artista el productor material de la obra, sino que es el productor de una manera de concebir las cosas más allá de su origen o función. A partir de esto vemos en repetidas ocasiones la aparición de objetos pertenecientes a la cultura de masas o acciones de la vida cotidiana ingresar en las “sagradas” instituciones artísticas e inscribirse como obras. Esto es **re-significar** ciertas cosas a partir de la mirada que se tenga de ellas.

De esta misma forma, **la vida pasa a formar parte imprescindible del arte**, Duchamp, como dice Bourriaud, *pasa a convertirse él mismo en su obra principal.*⁷

La definición de obra ya no parece tan evidente, de repente se abre la posibilidad de que cualquier cosa podría llegar a serlo, es una ampliación de la mirada inconmensurable.

El arte, de aquí en adelante, se aproxima a la vida cotidiana, a sus objetos, sus productos, sus actividades y con ellos construye nuevos discursos y autocríticas, transgresiones a la norma, a sus límites y sus estructuras conceptuales.

2.1.1.- Extra-radio: una aproximación conceptual

En nuestro trabajo realizamos una apropiación de un objeto de desecho, pero no es esto el mayor vínculo que establecemos, puesto que estos objetos son apropiados

⁷ Bourriaud, Nicolas, Op. Cit., p. 55

como material para elaborar nuestras piezas, por tanto no podríamos hablar de *ready mades* propiamente tal.

Consideramos que podemos establecer una lejana relación en tanto a la lógica operante de un *ready made*, por la resignificación del objeto.

El *object trouve* obedece a la lógica de recoger, re-significar mediante una mirada artística y re-contextualizar dentro de un determinado medio. Con esto el objeto se revaloriza. **En nuestro caso, la acción es inversa pero surge del mismo principio. Nosotros, recogemos un objeto, lo intervenimos y creamos una pieza única y lo dejamos en la calle a su suerte.** El objeto, de la misma manera sufre una modificación conceptual aparte de la física.

Pero, en este sentido es más relevante la diferencia entre los dos ejercicios, el *ready made* “*duchampiano*” carecía de intervención alguna, por el contrario del objeto apropiado en nuestra obra. En este caso, mediante la intervención realizada al objeto, lo hemos convertido en otro objeto único, pero que a su vez que sigue dando cuenta de su origen. Además el objeto, en el caso de nuestro proyecto, no es lo que más relevante sino que la acción del recorrido y abandono de estos objetos que es lo que realmente nos interesa.

Puede parecer, hasta ahora, que el paralelismo que establecemos es antojadizo por la forzada relación que planteamos. Podríamos apelar, quizás, a una relación más cercana con el proceder del **Arte Povera**, el cual realizaba también un rescate de materiales de desecho o pertenecientes a un universo muy distante de lo que normalmente denominaríamos “arte”, reubicándolos dentro de un espacio artístico.

Desde esta perspectiva existe tal relación con nuestra propuesta, más no desde el planteamiento de la materialidad que es rescatada desde el **Arte Povera**, donde lo orgánico de las materias tiene vital importancia en el desarrollo del trabajo. Aun así, es obvia la relación que podríamos entablar con, por ejemplo, el artista

perteneciente a esta corriente artística **Michelangelo Pistoletto**, quien también trabaja con materiales reciclados para componer algunas de sus obras.

O, en vistas de que damos tanta importancia al suceso posterior, al recorrido y devolución a la calle de las piezas, se podría pensar que la relación es mas estrecha con propuestas del tipo **Fluxus**, pero aun así creemos que nuestra insistencia en el objeto nos aleja de estas.



De izquierda a derecha: obra de M. Pistoletto, exponente del *arte povera*, *La Venus de los trapos* (1967), obra de Nam June Paik, *Integral Piano*, 1958 – 1963, artista perteneciente a Fluxus.

Lo que debemos aclarar es que, si planteamos una relación con los *Ready Mades* o con las propuestas de este artista, es más bien desde la forma conceptual de proceder. Intentamos crear una relación en tanto al concepto de la resignificación del objeto y de las acciones.

De la práctica de este artista lo que más nos interesa, y con lo que realmente nos identificamos, es con **la manera de platearse en el arte como la vida misma o viceversa.**

Principalmente planteamos este paralelismo con Duchamp apelando al origen de las prácticas contemporáneas. Antes de que estas fuesen cogiendo matices diferentes, es este uno de los primeros artistas que funde la vida cotidiana con el arte.

2.2.- LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

El arte y la calle

Lo que nos queda por definir es el paralelismo que establecemos con **La Internacional Situacionista** (en adelante IS) como referente general, con este movimiento es quizás con el que establecemos la relación mas afectiva, por así decirlo, ya que consideramos que es a partir de sus planteamientos donde se concreta como práctica en el arte la acción de la deriva, el recorrido, el *flaneur*, y a su vez la experiencia como la obra en sí.

La **IS** se configura como tal a finales de la década de los 50's teniendo como cabecilla ideológica a **Guy Debord**, este movimiento planteaba la necesidad de reconfigurar los cimientos en los que se basaba no sólo el arte si no que la vida cotidiana y la política en todos sus niveles, plantea una revolución de las normas establecidas hacia una democratización general, retomando los principios de la lucha de clases en busca de la igualdad, el redescubrimiento y transformación de las ciudades, del territorio donde habitamos. La siguiente cita de Eduardo Subirats explica como se concebía el concepto de arte dentro del marco ideológico de la **IS**:

La recreación de la teoría de la subversión moderna se abrió con un campo de experimentación, la creación de instantes vividos, de situaciones, en cuyo plano desarrolló una crítica práctica a todos los niveles de la vida social, del lenguaje, del urbanismo, de la vida cotidiana o del orden jerarquizado en el interior de los grupos llamados revolucionarios. Un terreno experimental que parte de una manera original de la muerte del arte, de una crítica del arte que no se limita a revelar su carácter mercantil y fetichista, ni a insertar la categoría histórica de "producción artística" en una alternativa de politización del arte, sino que trata de convertir los instrumentos de una producción artística fetichizada en los medios de la transformación de situaciones y de la vida cotidiana como centro axial de la revolución moderna.⁸

⁸Subirats, Eduardo, "Introducción", en AA.VV., *Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*.

Barcelona, Editorial Anagrama, p. 9-10

Puntualizando en su mirada hacia el arte, **la IS** plantea una apertura total, una fusión completa con la vida cotidiana sin límites ni deferencias, el arte como la experiencia vivida desde una mirada artística, en este punto se asemeja bastante a lo planteado por A. Kaprow en su texto *La Educación del des-artista*, donde el artista, dice, debe dirigirse hacia una fusión completa con la vida cotidiana, alejándose de la especificidad de la práctica para conseguir una conciencia artística en toda actividad llevada a cabo, derivando el ejercicio artístico a la capacidad de vivir artísticamente, sin diferenciación. “¿Qué puede hacer el des-artista cuando abandona el arte? Imitar la vida, como antes. Meterse de lleno. Enseñar a otros cómo.”⁹

Entre otras cosas **la IS** plantea la deriva como práctica para el descubrimiento del territorio y como método para experimentar la ciudad y de esta experiencia conseguir una noción del territorio desde nuestra relación afectiva con él. La deriva como ejercicio desinteresado no conducente a un producto final si no al acto propio de caminar, un errabundeo por la ciudad sin destino fijo en busca de los acontecimientos que en esta podemos encontrar, es la apertura al imprevisto, la exposición a lo súbito para constituir una relación con el espacio.

De cierta manera, esta práctica del espacio genera un vínculo desinteresado por parte de quien lo experimenta, ya que no se busca otro fin que el estar ahí, percibir el espacio y vivirlo sin buscar algo más allá, la ciudad y sus calles como principio y fin.

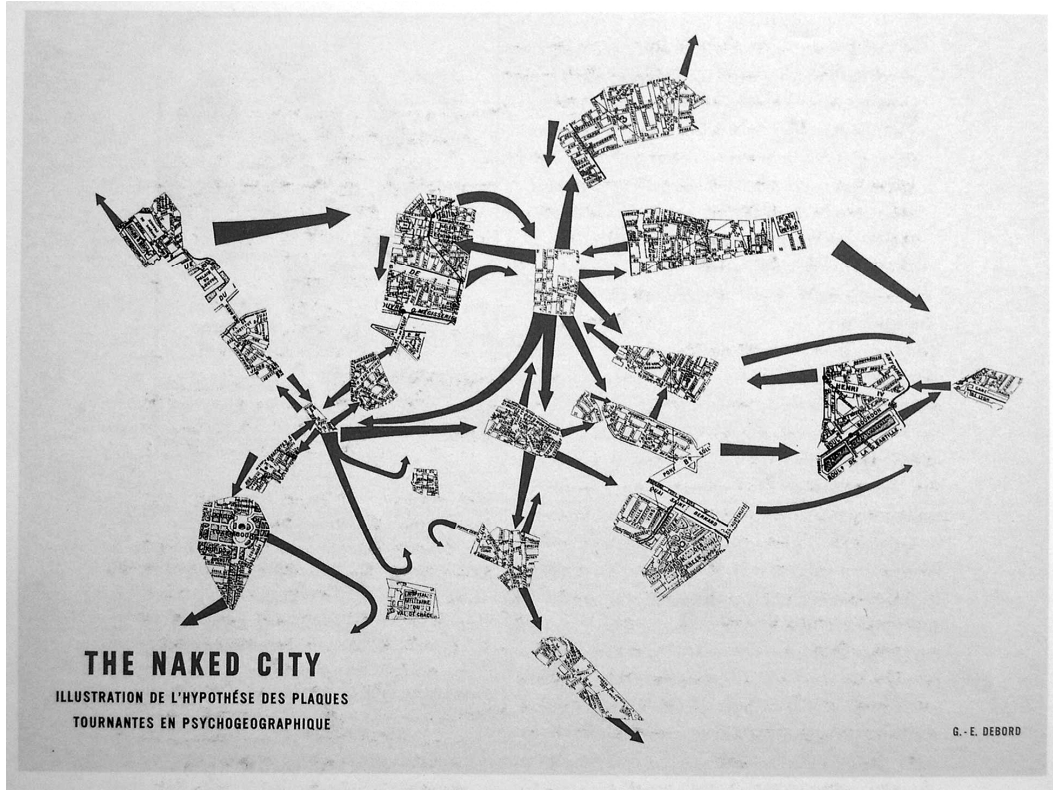
Esto nos genera conciencia del espacio y una mirada personal en tanto a la memoria y la experiencia vivida en determinado lugar, así es posible construir un plano de la ciudad desde esta perspectiva, la “psicogeografía”¹⁰

Es esto lo que hemos querido realizar con *Extra-Radio*, **identificándonos con las propuestas de la IS, hemos planteado una experimentación de la ciudad**

⁹Kaprow, Allan, Op. Cit. p. 39

¹⁰Definición de la psicogeografía: Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos. En AAVV, *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, 1996, Editores MACBA y ACTAR. (Publicación del texto conjuntamente con la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* producida por el MACBA) p. 69

como método de apropiación del espacio, una apropiación basada en la vivencia y en la memoria que podamos inscribir en ella. Es el hecho de recorrer la ciudad y de esta forma que esta se inscriba en nosotros, dando pie a una relación abierta de dar y recibir.



Guy Debord, *The Naked City*, Ilustración de la Psicogeografía de Paris.

Inevitablemente cualquier persona que habite un determinado lugar generará vínculos afectivos con el espacio, esto dado por el tiempo y las experiencias que viva en este lugar, ya sean estas más o menos intensas. El acto de relacionar determinados lugares a eventos ocurridos en ellos es ineludible. La memoria nos hace evocar aquellos sucesos, y nuestra percepción de aquel sitio será más o menos positiva o negativa dependiendo de aquello que rememoremos.

En el caso de nuestro proyecto hablamos de la experiencia particular de la autora con la ciudad de Valencia, en la cual se encuentra viviendo hace tres años. Esta ocupación ha generado diversas experiencias. Lo que planteamos con nuestro trabajo, al salir y dejar estas piezas en el espacio público, es una especie de devolución de aquello que hemos obtenido de la ciudad. Concretamente,

nosotros daremos las piezas a la calle, dejándolas como huellas de nuestro paso, a su vez como moneda de pago por aquello obtenido. Es por esto que las rutas escogidas obedecen al criterio de la relación emocional con la ciudad, son caminos frecuentes, que han significado algo, que nos son familiares.

Lo que buscamos con este proyecto es, a su vez, conseguir una nueva relación a partir de esta experiencia con la ciudad, una aprehensión de esta plasmada en nuestra memoria revivida en la narración del evento pasado. A su vez conseguir, quizás marcar, también un evento en “otro”, un eventual espectador fortuito, quien sería el transeúnte que por azar encontrase la pieza que ha sido abandonada a su suerte en algún lugar de esta ciudad.

Constituir el evento, en nosotros porque vamos a la búsqueda de él, y en otros por lo aleatorio y sorprendente del encuentro casual. De esta forma pensamos podemos re-construirnos, y a la vez quizás intervenir, una psicogeografía. Una psicogeografía que nosotros producimos a partir de la experiencia puntual que hemos vivido por el proyecto, y una posible influencia en la de otro, en aquel que ha encontrado la pieza.

2.3.- Francis Allÿs

El espacio y el extranjero

Observamos en la obra de este artista desde sus inicios como un claro referente ante la interacción con el entorno y su adaptación a este. **Francis Alÿs** (de ahora en adelante

F.A.), como es sabido, es un artista belga con formación en arquitectura, quien en el año 1989 encontrándose en Ciudad de México decide dedicarse a la producción artística.

Según sus propias palabras:

The first Works – I wouldn't call them Works – my first images or interventions were very much a reaction to Mexico City itself, a means to situate myself in this colossal urban entity.¹¹

En esta afirmación, hecha por el artista en una entrevista con Russell Ferguson, nos describe su percepción de lo que fue el inicio de su praxis artística, de la cual podemos desprender el motor de acción de sus primeros trabajos. Al encontrarse por ciertas circunstancias en una ciudad que no le es propia y en la cual no se había planteado vivir, según sus propias palabras, con tiempo libre como para dedicarse al arte, su primera reacción fue situarse en este espacio, de cierta forma, definirse como individuo extranjero en un entorno ajeno y desde este sitio comenzar sus acciones.

Las obras de este artista son por lo general acciones con una importante implicación contextual y social, muy compenetradas con la contingencia de la ciudad, su historia y a la vez la propia experiencia en el lugar. Comienza desde un periodo de observación y análisis del espacio y su idiosincrasia para situarse.

Como ejemplo de esto podemos citar sus acciones *La Malinche* (1997), que nace a partir de la historia de Hernán Cortés, conquistador español en México y su amante indígena, quien es denominada *Malinche*, esta historia es tomada por el

¹¹ AAVV, *Francis Alÿs*, Londres, Editorial Phaidon, 2007, Consultar catálogo del artista entrevista de Russell Ferguson, “Las primeras obras –yo no las llamaría obras– mis primeras imágenes o intervenciones fueron en gran medida una reacción a Ciudad de México en sí misma, quiero decir, a situarme en esta colosal entidad urbana.” (la traducción es nuestra).

artista por su significancia desde la cultura mexicana por ejemplificar lo foráneo, el miedo a lo desconocido y la mezcla racial en esta sociedad. Esta acción consistía en pasear con una niña mexicana sobre los hombros cubiertos por un impermeable. La complejidad de la acción es mínima, la relevancia radica en la conceptualización que hace al artista desde su persona como foráneo mezclándose en esa figura supuestamente fusionada con una persona autóctona y como esto es percibido.

Otra acción que nos habla de cómo se posiciona en la ciudad y encuentra su lugar es *Turista* (1994), la que consistía en ubicarse en un costado de la Catedral de Ciudad de México, donde por lo general se instalan a ofertar sus servicios algunas personas con un cartel que describe su oficio: plomeros, pintores, eléctricos, etc.

F. A. realiza esta misma acción pero en su cartel pone turista, como quien se oferta para realizar un trabajo de esto. Es un ejemplo claro de su posición en este lugar, en su condición de forastero, aun más como turista que viene a ser el extranjero menos implicado con el entorno, es aquel que va de paso, aquel que es absolutamente inútil a los ojos de la productividad dentro de una ciudad ya que solo actúa como consumidor sin aportar nada que no sea dinero al lugar. Es el observador externo, aquel que no profundiza, que no se compromete.

En nuestro trabajo, si bien planteamos un comienzo desde la idea de ubicarse dentro de la ciudad como un extraño, apuntamos a establecer una relación con este espacio, a dejar de ser foráneo, no refiriéndose ya a términos legales si no que en cuanto a experiencia, considerando que mediante las vivencias es la forma como podemos finalmente apropiarnos de los lugares y lograr reflejarnos en ellos, mediante la memoria que podemos recoger de nuestro paso por el paisaje, aprehender el entorno por lo vivido en él, desde la memoria y la huella, aunque esta sea pasajera.

Otro punto que nos interesa de la obra de este artista es que al ser, por lo general, acciones momentáneas, toma especial relevancia el registro, **la memoria que pueda rescatarse de aquel acto único e irrepetible que significó su acción.** De

hecho tiene un trabajo donde esto era su principal temática¹², *Re-Enactments* (2000) en el cual lleva a cabo la acción de comprar un arma Beretta 9 mm y salir a caminar por la calle esperando que algo ocurriese.

Toda la acción va quedando registrada por un camarógrafo que le seguía, a los 12 minutos fue detenido por la policía. Al día siguiente realiza exactamente la misma acción pero esta vez planificada con los policías y los transeúntes, el resultado son dos videos exactamente iguales, que según dice son inidentificables entre ellos.

Es la acción original y espontánea del *performer* enfrentada a la reproducción planificada, a la copia de sí misma que en este caso oficia como hilo conductor de este trabajo, pero que en general, en cuanto acciones artísticas opera como un dispositivo importante considerando que permite la posterior exhibición del trabajo, ya sea dentro del margen institucional como podría ser una exposición en una galería o museo o en cualquier otro sitio. En el fondo, permite la posible reproducción del aquel evento único y efímero.

En el caso particular de este trabajo el artista enfrenta estas dos instancias de la obra, original registrado y representación registrada, para cuestionar que el registro se convierta finalmente en algo más relevante que la acción en sí, por esto lo integra dentro de la misma acción.

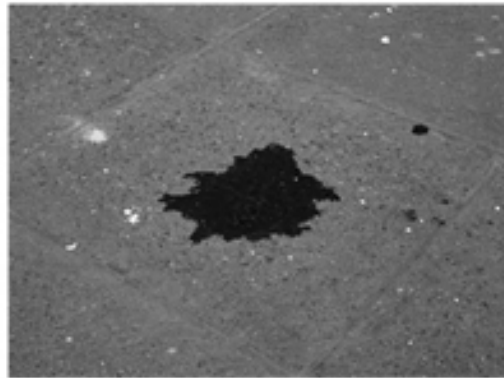
Nos parece muy interesante la manera que tiene el artista de abordar este tema que finalmente se encuentra siempre presente al momento de realizar este tipo de trabajos efímeros de los cuales solo se conserva el recuerdo de quienes lo vieron, y esto sólo si es que hubo testigos, puesto que también puede darse el caso de que la acción fuese realizada en solitario, de esto ya sólo sería el relato emitido por el

¹² Este trabajo causó particular controversia puesto que, si bien la idea original apuntaba a la temática de la relevancia del registro en la acción de arte, prevaleció su lectura hacia la violencia en Ciudad de México y el cómo es se exporta esta idea. AAVV, *Francis Alÿs*, Op. Cit., Consultar en el catálogo del artista la entrevista de Russell Ferguson, p. 42.

autor lo que podría salvarla de pasar inadvertida, o inclusive, lo que posibilitaría confirmar que en efecto eso sucedió.

En el caso de nuestro trabajo el registro es necesario por lo antes mencionado, al momento de realizar el recorrido por la calle y abandonar las piezas no habrá mas testigos que la propia autora, el registro es la prueba de la acción, el respaldo del relato que en este caso se hace necesario por el presente estudio, para agregarlo como material adicional. Pero es necesario aclarar que no tenemos un interés particular en producir un registro susceptible de ser expuesto como posterior muestra independiente. Nuestro interés está en la acción misma, y esta una vez llevada a cabo es sólo recuerdo, un suceso imposible de repetir.

Otra obra de este artista que consideramos de particular interés es *Paradox of Practice I* (1997) *Sometimes making something leads to nothing*, que consistía en arrastrar un bloque de hielo por Ciudad de México hasta que este se derritiera por completo. En este trabajo se plantea la paradoja de la eficiencia del producir algo contrastado con el absurdo de la acción que no conduce a nada, aquella que no lleva a ni un resultado palpable ni cuantificable. En este sentido la proximidad a nuestro trabajo radica en el acto de hacerlo por hacerlo, el acto no posee un sentido práctico ni funcional como normalmente se pueden entender estos conceptos, ya que no es el fin lo relevante si no que el trayecto. No se plantea cómo la tarea de obtener algo, acción y recompensa. Es la acción por la acción sin ganancias ponderables al final, temas en los cuales profundizaremos más adelante.



Francis Alÿs, *Paradox of Practice 1, Sometimes making something leads to nothing*, (1997) Ciudad de México.

2.4.- Referentes puntuales

Cabe mencionar que los tres proyectos descritos a continuación han sido realizados por artistas chilenos, dos de ellos en su país de origen y uno realizado en la ciudad de Valencia. Hemos escogido estos proyectos puntualmente porque los tres comparten el situarse fuera del medio donde normalmente se desarrollan este tipo de trabajos. Y además se configuran en torno a esta situación. Nacen de esta marginalidad.

Lo que nos resulta un punto digno de ser mencionado es que, cuando hablamos del medio artístico chileno aún nos suena a margen, esto por ser un país ubicado en el extremo sur del mundo pero de una fuerte influencia occidental.

Entonces, hablar de mantenerse al margen del circuito en Chile es como si hablásemos de una doble marginalidad, eso en el caso de los proyectos *Calle y acontecimiento* y *Todo comienza en casa*.

2.4.1.- Francisco Sanfuentes y el Proyecto *Calle y acontecimiento*

El gesto poético en el espacio público

Consideramos que existe un claro paralelismo entre nuestro trabajo y este proyecto colectivo realizado en Chile en el año 2001 coordinado por el artista Francisco Sanfuentes.

Este proyecto consistía en agrupar a diversos artistas del circuito nacional para que cada uno llevase a cabo de forma independiente intervenciones en la vía pública.

La intención de esta propuesta no era aunar a los artistas bajo ningún pie forzado más que el de generar un gesto, una acción, un “algo” fuera del espacio institucional, o sea, en la calle. Que se estructurase como un gesto, quizás mínimo, que rompiera con la rutina de lo “normal”, de lo establecido tanto para lo que entendemos como una obra de arte como para el espacio público.

De todas aquellas acciones realizadas finalmente se compone un libro bajo el mismo nombre del proyecto haciendo las veces de compilado de registro de los trabajos realizados y como un objeto independiente además.

De este libro cogemos una cita para explicar mejor sus móviles:

Así, nos propusimos intervenir el espacio público, o mejor dicho, iniciar un proceso de intervenciones cuyo final se desplaza más allá de la publicación de éste libro, diseminando gestos sin ninguna clase de convocatoria pública, sólo ante una mirada posible, de cualquiera que por ahí deambule; a ver si en su estar ahí, emboscadas, provocan el acontecimiento de..., y en la calle, quizás una fisura en el devenir, al límite de no ser nada y sin embargo como el lugar de una experiencia poética.¹³

Movidos por la necesidad de ampliar los límites de la producción nacional y de cuestionar la inscripción de la obra como tal dentro de un circuito consagrado, los trabajos propuestos muchas veces son pequeñas acciones que podrían pasar inadvertidas para quien observe con poca atención. Como ellos mismo indican, no son grandes actos espectaculares sino más bien huellas que podrían generar en quien las viera una experiencia poética, una ruptura en la rutina, una trasgresión en el cotidiano.

De esta forma poética de concebir la actividad artística es de donde nosotros nos acercamos con nuestro trabajo. Esto es porque no planteamos, y esto hablando de *Calle y Acontecimiento* (de ahora en adelante *C. y A.*) y nuestro trabajo, la necesidad de realizar grandes actos ni amplias convocatorias, la obra es un gesto, una huella hecha para desaparecer. No un gran hito que busque perdurar en el tiempo o inscribirse en algún medio, ni siquiera algún tipo de reconocimiento, sino que tan solo, y puede ser que ni siquiera consiga eso, configurarse como un pequeño guiño, una sorpresa en el camino de un viandante, además de darnos la posibilidad de devolverle a la ciudad algo a cambio de todo lo que hemos vivido en ella.

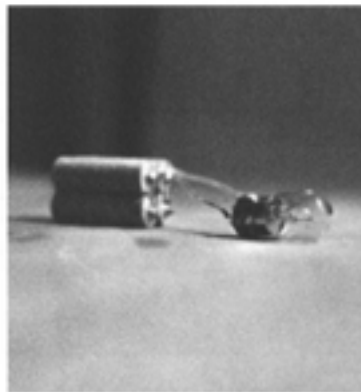
¹³ AAVV, *Calle y acontecimiento*, S.N. Santiago, Chile, 2001. Texto publicado en el marco del proyecto con el mismo nombre. 1000 ejemplares de los cuales 500 fueron entregados a instituciones y el resto repartidos por diferentes lugares a su suerte.



Intervenciones en el marco del proyecto Calle y Acontecimiento (2001), Claudia Monsalve, 40 Vasos, consistente en la instalación de cuarenta vasos de cristal por la ciudad de Santiago de Chile llenos con agua. Francisco Sanfuentes, va dejando por la misma ciudad una estampa que reproduce de un original encontrado en un mercadillo.



Ricardo Villarroel, Cuadrado azul sobre el plano de santiago – serie 1/9. La intervención consistía en que el artista realizaba como vemos en el plano, en la ciudad de Santiago de Chile nueve cuadrados de 1 mt.x 1mt. con tierra azul en las calles que marcó en el mapa.
A la derecha: Libro que reúne las propuestas del proyecto, este es uno de los mil ejemplares, de los cuales la mitad fue abandonada a su suerte por la ciudad.



Instalación para el proyecto Calle y Acontecimiento, Angelo Pierattini, s/t, Instalación, en el espacio público de la ciudad de Santiago de Chile, de dispositivos lumínicos de pequeño formato que iluminaban detalles de la calle a los que la luz de las farolas no llega de normal.

Es esa la idea de nuestro proyecto al plantear el recorrer la ciudad dejando las piezas en la calle, a la intemperie y que lo que quede de eso sea solo un recuerdo de una acción irreplicable, el registro fotográfico hecho del recorrido y de la experiencia del abandono de las piezas. La manera que adoptaron en *C. y A.* para finalizar el proyecto fue el reunir los registros y narraciones de las acciones, además de algunos textos sobre temáticas relacionadas, y compendiarlo todo en una publicación con un tiraje de 1000 ejemplares, de los cuales algunos fueron repartidos a instituciones relacionadas a la cultura y el resto fue abandonado en el espacio público como si fuese una intervención más. De esta forma el libro, producto de la experiencia anterior, se convirtió a su vez en parte también de las acciones en la ciudad.

Volviendo a las acciones realizadas en el proyecto *C. y A.* un punto interesante es que al ser cada uno de estos “acontecimientos” sin convocatoria ni anuncio más que para los enterados, muchas de estas actividades no tuvieron ni un testigo más que de ellos, el simple relato de algo ocurrido en el pasado. Es por esto que, al ser de esta manera, y en el texto también es mencionado, queda la posibilidad de que realmente la acción no se haya ejecutado y solo sea un cuento, es una duda razonable, que a su vez no posee mayor importancia.

Entonces, aparece aquí esa problemática cuestión entre la relevancia del propio acto o de lo que se cuenta que ha sucedido, porque de cierta forma y dando un pequeño giro, si el acto hubiese ocurrido pero no existiese el relato, o sea testigos que puedan relatarlo y confirmarlo es como si no hubiese acontecido, o como nos dicen en el texto de *C. y A.*, es posible que alguna de las acciones no hayan sido realmente ejecutadas pero eso no hay forma de confirmarlo.

2.4.2.- Francisco “Papas Fritas” y el proyecto *Todo Comienza en casa*

El arte como la vida misma

Este proyecto posee un origen aun más marginal que el que hemos descrito anteriormente, ya que *C. y A.* es un proyecto que si bien se plantea la intervención en el espacio público, manteniéndose al margen de los lugares de exhibición institucionalizados, fue financiado en su totalidad por los fondos concursables del estado chileno FONDART.

Hacemos mención a este hecho no con afán crítico, el proyecto *C. y A.* en ningún caso plantea oponerse a estos lugares, si no que mas bien propone el apropiarse de nuevos espacios mediante el gesto poético que nos permite el arte, por tanto no cae en ni una inconsistencia en su planteamiento. Pero si que lo mencionamos por ser un punto en el que se diferencia de este otro ejercicio, que es completamente autogestionado convirtiéndose por ello, entre otras cosas, en un excelente ejemplo de marginalidad.

El proyecto consistía en invitar a diversos artistas del ámbito nacional a intervenir la casa familiar de quien lo dirige, el artista **Francisco “Papas Fritas”**, en total fueron 20 los participantes. Algunos de ellos con una reconocida carrera dentro del medio.

Las intervenciones eran llevadas a cabo cada tres días, y a su vez se ofrecía una especie de inauguración con invitados como cierre de cada una de ellas. El requisito era intervenir el hogar sin destruir lo que ahí se encontrase y evitar producir alteraciones mayores a la vida cotidiana de sus habitantes, quienes seguían, obviamente, su rutina diaria habitual.¹⁴

En este punto, esta iniciativa, se asemeja a la emprendida en el barrio del **Cabanyal**, en Valencia, llamada *Portes Obertes* consistente en la apertura al

¹⁴ Información disponible en: <http://francisco-papas-frita.artenlinea.com/series/todo-comienza-en-casa> [en línea], (consultado el 20/06/2012)

público de varias viviendas representativas del sector, la cual en el año 2011 celebró su XIII edición. En esta ocasión, por dar un ejemplo, se presentó el libro *Benvinguts al Cabanyal*, en el cual se aúnan cuarenta historias propias del barrio ilustradas por diferentes artistas, y las imágenes originales que lo componían fueron exhibidas dentro de las casas, configurando la exposición dentro del recorrido dentro del barrio.¹⁵

Todo comienza en casa fue ejecutado el año 2005 en la comuna de San Miguel, en Santiago de Chile. He aquí otro factor relevante, dicho lugar corresponde a un barrio donde actualmente la mayor parte de su población pertenece a la clase media baja, es un sector relativamente alejado del centro de la ciudad y en el cual se encuentra, a menos de tres calles de la casa en cuestión, la Cárcel de San Miguel, la cual se alza en medio de un sector completamente residencial sin ningún tipo de aislamiento. Es esta una cárcel con capacidad para ochocientos reclusos pero en ella es posible contar más de dos mil.

Inevitablemente todos estos factores definen el lugar y operan como significantes. Este no es solo un ejercicio que cuestiona desde la periferia los límites impuestos por la institución en el arte, además nos habla de todo un contexto de marginalidad en todo sentido.

Es curioso que a su vez el registro de este evento fuera mínimo. En la web nos ha sido posible encontrar sólo un texto pésimamente escrito por su coordinador, y aparte de esto no hay mención alguna de este evento en ningún otro sitio, o por lo menos a nosotros no nos ha sido posible encontrarla. Lo único que hemos podido conseguir son un par de fotos que nos ha enviado el mismo **Francisco “Papas Fritas”** por petición nuestra.

Es este el caso que planteábamos hipotéticamente líneas atrás, si no existe registro, si no hay testigos identificables del hecho a los cuales podamos ubicar,

¹⁵ Información disponible en: <http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/portes-obertes-2011-benvinguts-al-cabanyal/?lang=es> [en línea], (consultado el 09/09/2012)

¿que nivel de relevancia tiene la acción? O mas bien, ¿Qué importancia tiene el que haya o no sido realizada efectivamente?

Podemos ser testigos de fe de que esto sucedió porque nosotros estuvimos ahí, aunque nadie más parezca recordarlo, ahí hubo mas gente también. Sobre esto nos extenderemos más adelante.

Lo que en este capítulo nos preocupa es el nexo entre las dos propuestas, y esa está dictada por el factor marginal, el actuar fuera de un radio de acción predeterminado. Este carácter nos llama mucho la atención de la exposición antes descrita, ya que pensamos es una constante dentro de la producción contemporánea.



Imágenes de una de las intervenciones realizadas en Todo comienza en casa (2005)
Patricio Vogel, *performance* para la que se disfrazó de mujer de la limpieza, realizando labores de limpieza a la vez que intervenía la casa con textos.



Arriba: Rodrigo Salinas, el artista dispone tebeos diseñados por él, edición especial para el proyecto, que fueron instalados en el refrigerador junto con botellas de *gatorade* para que el público pudiera beber mientras leía la revista, y una maquina de números como las que vemos en la tiendas.
Abajo: Colectivo Oinc, modificación del espacio, esto disponiendo los muebles, además de un audio constante y la instalación de una esfera transparente hinchable en el centro de la casa.

2.4.3.- Ana Harcha y el montaje teatral “*Pequeñas Operaciones Domésticas*”

No hay lugar como el hogar

Al igual que el proyecto anterior, la obra escrita y dirigida por **Ana Harcha**, directora de teatro y dramaturga chilena, fue realizada, no en el espacio público, si no que en una casa particular, **mezclando otra vez los conceptos de vida privada – vida pública y la pérdida de los límites entre la realidad y la representación. Y a su vez, el espacio donde se exhibe como factor contextualizador importante dentro de la pieza en cuestión.**

Este montaje teatral fue realizado en la ciudad de Valencia el año 2008, sólo se realizaron 5 funciones admitiendo a 8 espectadores en cada una, previa reserva, estos debían ir siguiendo la representación en todos sus desplazamientos dentro del espacio, eran espectadores – voyeurs, dentro de un espacio íntimo real.

De estas funciones quedó un amplio registro fotográfico y es posible encontrar el texto y dos análisis en la revista electrónica sobre teatro *Stichomythia* n° 7 de la Universidad de Valencia.¹⁶

La obra en cuestión trae la especificación de que debe ser puesto en escena en un espacio habitacional, y jamás en un teatro, sala u otro espacio habilitado para dichas actividades.

Es parte imprescindible dentro del concepto que busca la autora el que se represente en un lugar real como el que se plantea en el texto.

Este texto se estructura alrededor de la idea del habitar, los personajes como individuos desplazados, inmigrantes (en el montaje del que hablamos los actores eran realmente inmigrantes) que intentan ocupar un pequeño espacio dentro de la ciudad al cual puedan llamar hogar.

Este montaje resulta particularmente interesante por ese juego entre realidad y representación que se extiende a lo largo de toda la obra, los límites de lo verdadero y la representación son confusos todo el tiempo.

¹⁶ Información disponible en: *Stichomythia* n° 7, noviembre 2008, ISSN 1579-7368, <http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia7/indice.html> [en línea] (Consultado el 07/9/2012)

Esta manera de llevar al límite esta problemática, hasta el punto de no poder distinguir entre uno y otro, es posible de hacer gracias a que se sitúa la representación en un lugar que no contextualiza la representación como obra. **Al estar en otro entorno no se define ni delimita por la condición a priori de lo que debe ser una obra de teatro.**

Nuestro trabajo opera bajo este mismo precepto. Las piezas que hemos elaborado son llevadas al espacio público el cual no las significa bajo el aura artístico, **en la calle son simples objetos susceptibles de interpretación.**

Si bien la obra *Pequeñas Operaciones Domésticas* opera bajo la idea del límite mantiene, al igual que el proyecto *Todo comienza en casa*, una formalidad que actúa como indicio del evento, que aún delimita el papel del espectador ante el espectáculo, y es que, en ambos casos, existía un momento particular de exhibición. La gente que a estos acudía iba predispuesta, asistían a una cita previamente acordada.

En este encuentro no hay sorpresa, el público que llega es aquel que está interesado en ver aquello que se muestra, y que es conciente de su condición de espectador.

En relación a la durabilidad de la acción, con *Extra-Radio* nos hemos propuesto entregar las piezas al espacio público porque la acción anónima del abandono es la que nos interesa. El acontecimiento será el eventual encuentro espontáneo. Nos abrimos a la posibilidad en potencia, a la sorpresa, al imprevisto.

Además de agregarse el factor incontrolable de la muestra, esta no tendrá un final previamente pautado, nuestra acción de abandono marca el comienzo y lo que esta pueda durar depende de su suerte, la disponibilidad hacia el observador depende de nosotros sólo en el comienzo.



Escena de la obra *Pequeñas operaciones domésticas*, escrita y dirigida por Ana Harcha, en la ciudad de Valencia el 2008.

3.- CUERPO TEORICO

3.1.- Punto de partida

En las próximas páginas haremos un análisis de algunos de los conceptos que consideramos forman parte importante dentro de nuestra teorización alrededor de nuestro trabajo actual. Siendo a su vez temas bastante recurrentes dentro de la producción artística contemporánea.

Nuestro interés por abordar estas problemáticas en nuestro trabajo deriva de diversas experiencias vividas en relación a nuestras actividades en el área artística, de todo lo que nos ha sido posible observar y de aquello que hemos interiorizado con el paso del tiempo.

Debemos confesar que al comienzo de nuestros estudios de la Carrera de licenciatura en Bellas Artes en Chile y posteriormente del Master en Producción Artística en Valencia, hace ya más de un par de años, era muy poco lo que entendíamos realmente del tema.

Con el paso del tiempo nos fuimos dando cuenta de que la idea romántica del artista bohemio, el genio creador al cual le viene una especie de inspiración divina que le guía a crear fantásticas piezas de arte se aleja bastante de la realidad.

Como en todo, las cosas no son tan sencillas, finalmente, es necesario que converjan varios elementos para que el artista se consagre como tal, y a su vez para que una pieza se considere arte.

Comentamos esto por varias razones, entre ellas, el que los factores que operan en la significación y en la estructura constitutiva de lo que es una obra de arte distan bastante de la ingenuamente sobrevalorada figura del artista como genio. **Existe todo un entorno, un contexto que constituye parte importante del arte**, que no sólo es la obra puntual y exclusiva, si no que, dónde, cómo, cuándo y con quién; es casi o más importante del qué se muestra.

Es esto en lo que a continuación intentaremos ahondar, a partir de lo que ha sido nuestro propio ejercicio con el trabajo *Extra – Radio*. **Ya que para nuestro trabajo hemos optado por mantenernos alejados de los medios tradicionales de exhibición, y de algunas de las prácticas que se consideran convenientes dentro del ejercicio del Arte.**

Por otro lado, en nuestro caso, la producción de imágenes utilizadas en este proyecto, ha surgido de la necesidad de hacernos cargo de una situación personal, como método para sobrellevar las experiencias diarias.

Hemos escogido este método, probablemente, porque sea la única forma que sabemos utilizar para encargarnos de nuestra realidad, de **traducir y así apoderarnos de aquello que nos circunda**. Como lo explica Nicolás Bourriaud en tanto al arte contemporáneo:

En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de la realidad existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.¹⁷

Por ende, al situar nuestra producción de imágenes como una tarea inherente que nos es ineludible, nuestro mayor interés para este estudio no se ha concentrado en dicha actividad, sino que en lo que sucede con aquellas piezas producidas una vez acabada su elaboración física.

Por esto creemos que no es la fabricación del objeto lo que lo significa como arte, ni la técnica, ni la imagen representada, ni la habilidad con la que fue elaborado, o sea el objeto mismo no es lo relevante, por lo menos en este caso.

En conclusión, queremos explicar que para nosotros la acción posterior de devolver nuestras imágenes al espacio público, de restituir aquello que hemos tomado de la ciudad, objetos reales y cosas inmateriales (memoria, experiencia, tiempo, etc.) a su lugar de origen, es el gesto en el cual debemos concentrarnos.

¹⁷ Bourriaud, Nicolás. *La estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina 2004
página 12.

Cerrando el círculo del intercambio con el emplazamiento donde lo hemos llevado a cabo.

Citamos a Paul Ardenne con respecto a este tema:

Este re-posicionamiento de la creación, que compete a la excentración, es de esencia estética. Lo sustenta la idea de que otra experiencia de los espacios es posible, empezando por esta “experiencia emocional del espacio”.¹⁸

Según lo dicho, **la finalidad de nuestro trabajo ha sido la creación de un nexo entre nosotros y la ciudad, aunque este fuera simbólico y pasajero. Por tanto el punto en que consideramos concluimos nuestro trabajo es aquel en el que nos deshacemos de las piezas.** Momento en el cual se produce el desprendimiento del objeto material. Realizamos el recorrido final, como un gesto simbólico, de índole personal, con el que de cierta manera damos por acabado el periodo de reconocimiento de un lugar, ya somos parte de este.

¹⁸ Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Editado por CENDEAC, 2002. p. 53

3.2.- La práctica al límite

La transgresión de ciertas normas y límites impuestos y cómo estos posteriormente han sido aceptados.

Pequeñas rupturas y posteriores remiendos

A lo largo de la historia del arte podemos ver cómo, una y otra vez, se produce un fenómeno muy particular que ha llegado al día de hoy a constituir lo que entendemos por el concepto de Arte. Esto es las posturas transgresoras de la norma y su posterior aceptación.

¿Qué es una transgresión? En este caso denominaremos así a ciertas prácticas y actitudes que se han llevado a cabo y que se han mantenido ajenas o han ido en contra, por un tiempo, del precepto ya establecido. Por lo general nos referiremos, en el ámbito artístico, a aquellas prácticas llevadas al margen de lo institucional, que es la entidad que rige, por lo general, lo que se considera correcto y aceptable de lo que no. Y la que avala y acoge a quienes sopesa como parte de sus filas.

Siendo consideradas al principio, las transgresiones, como un potencial enemigo amenazante a las estructuras oficiales hasta ese momento, y luego percibir las como una alternativa nueva que atrae, y que inclusive se identifica más con un contexto socio – cultural de la época en la que se produce, inclusive más acorde con la que la que venía siendo promulgada como correcta. Cómo lo explica T. Crow en la siguiente cita:

La expansión de la economía cultural crea continuamente nuevas orillas, los miembros jóvenes y más extremados de las subculturas asimiladas se reagrupan, con nuevos reclutas, en posiciones aún más marginales. Y, así, el proceso empieza de nuevo.¹⁹

¹⁹ Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Ediciones Akal S. A, 2002. p. 41.

Esto lo hemos visto con mayor fuerza a lo largo del siglo XX con las vanguardias, las cuales fueron una tras otra rompiendo patrones y cuestionando cada vez más los límites instaurados por la institución. Teniendo, por tanto, mayor aceptación entre las nuevas generaciones de creadores y del público que participa de estas propuestas.

Es obvio que si la institución se hubiese negado a aceptar estos cambios, rápidamente hubiese quedado desactualizada. Congelada en antiguas formas de llevar a cabo la práctica y el enfoque de los temas que en su momento eran actuales. Como todo, para seguir teniendo vigencia es necesario adaptarse a los nuevos tiempos, y en particular, el medio artístico lo ha sabido hacer de manera muy efectiva.

Lógicamente, ante todos estos cambios, en su momento hubo oposición por parte del medio oficial, pero poco a poco este fue cediendo para dar cabida a los nuevos enfoques. Finalmente, resulta más interesante el absorber e integrar en vez de renegar de las nuevas propuestas, aunque muchas veces estas nuevas propuestas fuesen directamente un ataque a la institución y sus fundamentos.

Este tipo de prácticas transgresoras, llevadas a cabo al margen de la institución, al ser integradas muchas veces pierden su fuerza crítica inicial, como dice P. Blanco:

Estas prácticas corren el riesgo de ser reducidas en la galería/museo de un acto de subversión a una forma de exposición, convirtiéndose la obra menos en un ataque a la separación de la práctica social y cultural que en otra ejemplo de ella, y el artista menos en un agente reconstructivo de la institución que en un “experto” sobre la misma.²⁰

²⁰ AA.VV, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, ediciones Universidad Salamanca, 1ª edición, 2001, p. 48.

Aun así, gracias a estas trasgresiones es como se han ido inscribiendo los grandes cambios de las nociones e ideas de las cosas dentro del Arte, y es que estas miradas han ido evolucionando acorde con los tiempos.

Es verdad que de estos cambios conceptuales la mayoría de personas, que no están directamente involucradas con el medio, han permanecido ajenas perdiendo la pista de lo que hoy por hoy podríamos llamar Arte. Por esto mismo es muy común que la gente no se sienta implicada con las propuestas que se han ido generando por parte de los artistas y todo el medio y que el nivel de participación por su parte sea más bien pobre.

No nos debería resultar extraño escuchar decir a los espectadores que de Arte no pueden opinar, porque de eso no entienden. Como si les diera miedo errar al momento de decir algo o emitir un juicio.

Pero, por otra parte, para el reducido mundo que participa directamente de este círculo la amplitud conceptual que aquí se maneja es abrumadora. Y todo esto por una gran capacidad de versatilidad de los fundamentos y los conceptos que lo rodean.

En consideración a esto, desde el circuito artístico se realizan grandes esfuerzos por intentar disminuir la brecha que se ha generado entre la gente, el potencial público, y el Arte. Inclusive pasando a ser esta comunicación entre arte y público, o la falta de ella, un tema recurrente en las propuestas más contemporáneas.

Y es que la distancia entre la producción artística y la vida común se ha hecho cada vez más patente y por esto mismo más urgente de subsanar. De aquí vemos diversas propuestas que deciden adoptar diferentes estrategias, como lo es el *street art*, el arte público, el arte político, etc.

Y cómo estas mismas propuestas van siendo integradas dentro del margen institucional a modo de reivindicación de sus márgenes.

Que el arte público no programado haya sido, bastante pronto, objeto de recuperaciones oficiales, dice mucho del interés que suscita. Para el poder, apoyar, animar o financiar operaciones de arte público de tipo intervencionista es demostrar iniciativa y tolerancia. Es también sacar provecho de la ilusión, mantenida de manera complaciente, de una sociedad supuestamente libre, relajada, en movimiento, abierta a todas las formas de expresión, empezando por las que militan contra la alienación social.²¹

3.2.1.- Aquí no hay definición que valga

En la historia del arte, como en cualquier historia, es posible ver la evolución del pensamiento del individuo y de toda la sociedad acorde con los acontecimientos que se han ido sucediendo y los nuevos descubrimientos e inventos.

Una de las características maravillosas que tiene el Arte, el de la época que sea, es que es un vivo reflejo de aquello que a nivel social y técnico sucede o sucedía. Ha sido un medio, desde principio del siglo XX muy versátil a la hora de adoptar nuevas técnicas, y nuevos lenguajes.

Y esta disposición a la adopción de nuevos medios y lenguajes por parte del arte le ha permitido ampliar sus discursos y también sus lecturas.

Hace ya mucho tiempo que se nos hace más complicado, al hablar de arte, limitarnos simplemente a mencionar la representación de las cosas, sobre todo después de la aparición de movimientos de Vanguardia, entre esos el Dada, el Pop, la Internacional Situacionista, etc. los cuales se encargaron de hacer menos nítida la barrera entre representación y realidad.

²¹ Ardenne, Paul, *Op. Cit.* p. 56.

Con todas estas modificaciones y nuevas apropiaciones que se han dado en el Arte sumado a la evolución de la técnica, podemos ver claramente como las propuestas artísticas, a la par de ser el reflejo de aquello que en temas de descubrimientos tecnológicos se suceden, los ha ido integrando como parte de su lenguaje y lectura.

La materialidad con la que se elabora una pieza, el modo en que lo llevamos a cabo, también nos comunica. Y es de esto de lo que los artistas han sabido muy bien hacerse cargo.

En el arte hemos llegado a un momento en el que todo aquello que vemos en una pieza, el qué, cómo, dónde y quién nos dice algo, son partes constitutivas del mensaje.

¿Por qué mencionamos todo esto?, porque cada uno de estos cambios en tanto a técnicas y modos de representación o de producción fueron en su momento algo trasgresor. Y esto que en su momento fue un quebrantamiento de lo establecido luego se convirtió en observancia, y esta a su vez fue nuevamente conculcada por una nueva idea.

El concepto “Arte” es tornadizo, en constante cambio y movimiento, como lo es cualquier lenguaje, y es por esto que en la actualidad nos resulta tan difícil de definir, de delimitar con precisión. Pero a su vez, esta amplitud es lo que permite abarcar, desde la excusa de su práctica, una infinidad de propuestas que en cualquier otra época hubiese sido imposible bajo este precepto. *Allan Kaprow* (2007), hablando de este mismo tema dice: “Incluso el asesinato, rechazado en la práctica, podría ser una proposición artística admisible”²².

Esto lo comentamos sólo para clarificar la amplitud del término hoy en día.

²² Kaprow, Allan, *La educación del des-artista*, Madrid, Ediciones Ardora 2007, p.19

Por tanto como conclusión, queremos señalar que nuestra práctica artística es hija de todos estos cambios históricos, una hibridación de diferentes corrientes y modos de hacer.

Hemos ido absorbiendo un poco de todo, para llegar hasta lo que es nuestra propuesta actual.

Obviamente nuestros referentes son diversos, inclusive ajenos al Arte, y esto gracias a la amplitud que nos permite hoy la practica artística. Lo que nos ha permitido integrarlos de forma coherente.

El cómo procedemos, entendiendo esta actividad como parte íntegra de la vida, es **una estrategia personal de apropiación del lugar donde nos encontramos.** Es por eso que planteamos el recorrido como parte importante de nuestro trabajo. No apelando al gran evento, si no que al pequeño suceso cotidiano.

Esto no hubiese sido posible en otra época, y sin todo ese precedente llevado a cabo por diferentes artistas a lo largo de la historia.

3.3.- El espacio público como vitrina



Imágenes tomadas en las calles de la ciudad de Valencia de intervenciones en diversas técnicas.

3.3.1.- La calle

Los espacios de los cuales el arte se ha ido apropiando, abriéndose camino y generando con ellos nuevos diálogos, son diversos. Pero sin duda el que más ha sido intervenido es el espacio público, la ciudad, la calle.

Posiblemente, el que la calle concentre la mayor cantidad de intervenciones artísticas se deba a que, entre muchas otras razones que ya mencionaremos mas adelante, al acudir a este entorno el artista está, por una parte, renegando del espacio cerrado y específico asignado para esta actividad y a su vez apela a un público diferente y mas variado al que puede hacer llegar su obra. Por lo menos en nuestro caso es esta una razón de peso para escoger este entorno de acción.

Como diría P. Ardenne con respecto a un arte inserto en el contexto:

Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original.²³

Encontramos en este espacio un espectador al debemos salir a buscar, porque en su mayoría es un público involuntario, para poderlo interpelar y de esta manera generar un dialogo y un vínculo diferente del que se podría generar en otro espacio más controlado.

La relación entre los individuos que por la vía pública circulan podríamos decir que es horizontal, esto es, porque sin carecer de normas que obviamente existen en cualquier urbe y al ser un espacio de circulación abierta y de uso global, las personas que por aquí transitan se desproveen de las relaciones de jerarquías adoptadas según el sitio en que se encuentren.

Todos los individuos cumplen un rol social dependiendo de donde se encuentren, y esto los ubica, simbólicamente, bajo o sobre otros individuos, podríamos llamarlo relaciones de poder que organizan el comportamiento social. Según el rol que se cumpla se regirá la interacción que se establezca con otros sujetos.

En la calle, el lugar no actúa como indicio de rol, por tanto la relación se vuelve llana, nadie está por sobre nadie, todos somos ciudadanos. A excepción de quien porte otra señal de su rol, como lo son los uniformados, por ejemplo la policía.

²³ Ardenne, Paul Op. Cit, p. 22

Citamos a H. Giannini con respecto al circular por la calle:

Así, puede ocurrir que la apertura niveladora de la calle nos devuelve a la exacta dimensión de nuestra humanidad desnuda, sin trámites razonadores, sin jerarquías ni distinciones; que repentinamente nos revele nuestra condición de *humanidad imprevisible* en nuestra relación con los otros: expuesta a los otros en nuestra transitoriedad.²⁴

¿Que es hoy la calle? Es el lugar donde inevitablemente converge todo lo que en la ciudad se encuentra, tarde o temprano todos llegan a la calle. Por esto mismo es posible ver en ella todos los rostros que conforman una ciudad.

3.3.2.- La Calle y la sorpresa

Es en este lugar donde mayor predisposición al imprevisto tenemos. Estamos expuestos a lo impredecible y lo incontrolable, es por esto que aumenta nuestra posibilidad de que se de cabida al evento, aquel que se sucede sin buscarlo y que marca un hito. Este puede ser trágico o beneficioso.

En otras palabras: a este mismo límite invisible (la calle) desde el que llega la amenaza indeterminada de lo imprevisible (natural o social), allégase la seducción transgresora que busca quebrar la continuidad de un tiempo en que no pasa nada, o bien invalidar esas mismas normas por las que lo imprevisible se pone continuamente fuera de nuestro alcance.²⁵

Con esto no queremos decir que sea el único lugar donde esto pudiese ocurrir, sólo que al encontrarnos mas expuestos, por tener un nivel de protección menor y por entrar en contacto con infinitud de elementos y factores que escapan de nuestro control, el que se desate algún tipo de acontecimiento sorpresivo aumenta

²⁴ Giannini, Humberto, *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2ª edición, 1988, p. 32.

²⁵ Giannini, Humberto, Op. Cit., p. 37

considerablemente. Por el contrario, estando en casa o en lugares cerrados, y al ser estos ambientes controlados, las sorpresas pueden no ser tantas.

El hecho de que en la calle circulen infinidad de sujetos distintos, que en ella se encuentran por diferentes razones, nos permite el encuentro fortuito con cosas, eventos y personas desconocidos hasta ese entonces.

Por esta razón nuestro trabajo desemboca en la calle, porque es aquí donde se encuentra el real contacto con una ciudad, para llegar a comprenderla y aprehenderla es necesario recorrerla. Conocer sus rutas, sus puntos muertos, su ritmo, y todo lo que involucra el espacio público. Y a su vez, abrimos a la posibilidad de esos encuentros fortuitos.

Citamos nuevamente a P. Ardenne, quien habla de las realizaciones efímeras y espontáneas llevadas a cabo en la calle, para esclarecer nuestros móviles:

El arte, que no esperábamos, surge. Garante de una transformación de la plástica urbana, este surgir tiene como corolario una evolución del punto de vista del artista sobre la ciudad. Punto de vista que acredita la idea de que la ciudad gana cuando el arte se apodera de ella, con la condición de que éste sea renovado.²⁶

Nuestra particular elección para llevar a cabo nuestro recorrido final en el que hemos dejado las piezas ha sido por lugares que, después de mucho andar durante el tiempo que hemos habitado la ciudad, hemos establecido como nuestras rutas. Son trayectos que nos son familiares por asiduidad. Con los cuales hemos generado un vínculo de cotidianeidad, cuando vamos a casas de amigos, a trabajar, por el barrio en el que vivimos, etc.

²⁶Ardenne, Paul, Op. Cit., p. 68

3.3.3.- Andando por la ciudad

La ciudad nos ofrece diferentes caminos por los que circular, inevitablemente, al tiempo de habitarla tenemos tendencia a ir generando rutas a las cuales nos apegamos, esto puede deberse a motivos diferentes. Pero lo más común es escoger la eficiencia, el atajo que nos comunique rápidamente para llegar en el menor tiempo posible a nuestro destino.

La calle rara vez es nuestro fin, es más bien un hilo conductor por el cual desplazarnos para ir a otros sitios. Es lo que está entre medio de los lugares, pero no es un lugar en sí. Existen lugares de convergencia dentro del espacio público concebidos como emplazamiento recreativo y de reunión, como lo podrían ser parques y plazas. Aquí las personas aun se encuentran en el espacio público, pero este está delimitado y habilitado para hacer una parada.

“Curiosamente” en el ultimo tiempo las ciudades se han ido configurando cada vez mas hacia una idea de funcionalidad, a que no sea la calle un punto donde detenerse, si no que sirvan como vías de un constante discurrir de personas que van de un sitio a otro.

Esto se ha ido consiguiendo mediante la organización de los espacios por parte de las autoridades, las reformas, la especulación, la gentrificación, etc. Y también por un replanteamiento del tiempo libre, el ocio y del trabajo, entre otras cosas. Lo que claramente podemos aunar en la definición de la organización establecida por un sistema capitalista. Al respecto Carlos Ossa dice:

La racionalización productiva orienta las funciones de la ciudad y las hace calzar con una arquitectura *taylorista* destinada a incrementar las transacciones, minimizar la espera, garantizar la circulación y optimizar el intercambio.²⁷

²⁷AA.VV., *Estéticas de la intemperie. Lecturas y acción en el espacio público* Santiago de Chile, ediciones Departamento de Artes visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2009, p. 39

(Al decir taylorista hace referencia a Frederick Winslow Taylor, promotor de la organización científica del trabajo, 20 de marzo de 1856 - 21 de marzo de 1915) consultar en: http://es.wikipedia.org/wiki/Frederick_Winslow_Taylor (visto el 08/09/2012)

Existen muchas maneras de hacer que la gente migre de un sitio a otro dentro de la ciudad, que abandone ciertas prácticas para retomar otras, para dar un giro a la distribución y valor de los espacios. Sin ir más lejos podemos ver, en la evolución de la ciudad de Valencia en estos últimos diez años, casos puntuales como lo es el del barrio el Cabanyal, entre otros.

3.4.- Benvinguts

Existen ciudades en las cuales resulta casi imposible ir de un sitio a otro sin tener que coger el coche, o que resulta impensable salir después de las diez de la noche a la calle, cuando ya ha oscurecido.

A pesar de que esta corriente de organización de las ciudades, que apunta cada vez más a dejar vacías las calles, se ha constituido como una práctica casi a nivel global, principalmente en el mundo occidental, aun existen ciudades en las cuales esto no ha llegado a extremos.

Por ejemplo, y nos encanta poder decirlo, la ciudad de Valencia aun hoy se estructura como una vía de circulación bastante abierta, el ciudadano puede hacer uso del espacio público, y lo hace. La accesibilidad de este es una característica fundamental de esta urbe, y es así considerada por sus habitantes. Para quienes, probablemente, resulte difícil llegar a entenderlo de otra forma, puesto que es como están acostumbrados a vivir este espacio. El uso que se le da en Valencia al espacio público es algo impensado en otras ciudades. Aquí es común ver a las personas en las calles, ya sea para llegar de un sitio a otro como llevando a cabo actividades recreativas y de ocio en ella. Es un espacio habitado y activo.

Si bien la ciudad de Valencia no se mantiene al margen del fenómeno antes mencionado, y se ha visto afectada por este tipo de manipulaciones obviamente, conserva todavía el espacio público como lugar de encuentro. La vida de la ciudad se desenvuelve en su mayoría en la calle, en las terrazas de los bares, en los

parques, etc. Aún existe ese sentido de propiedad del espacio público en las personas.

Insistimos tanto en precisar esta característica particular de Valencia, ya que hemos desarrollado nuestro proyecto en esta ciudad, y es en gran medida este factor el que nos ha ayudado e incentivado a crear nuestro propio gesto de apropiación de esta urbe.

3.4.1.- Si te digo lo uno, es porque conozco lo otro...

*Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.*²⁸

Llegado a este punto queremos aclarar un par de puntos. Hemos mencionado de forma muy leve el cómo percibimos la vida en el espacio público en la ciudad de Valencia. Cada uno de nuestros comentarios surge de la experiencia de habitar en esta ciudad desde hace tres años.

La ciudad de la cual procedemos es Santiago de Chile, es ahí donde hemos vivido toda nuestra vida hasta que hemos emigrado. Por lo tanto, toda opinión que podamos manifestar al respecto es a partir de esta vivencia, el desplazamiento de un lugar a otro, y de lugares tan parecidos y a la vez tan disímiles como lo es Sudamérica con Europa. Obviamente cualquier observación que hagamos conlleva un punto de comparación, desde lo conocido a lo nuevo y viceversa.

Sin querer entrar en detalles que no vienen al caso, nos gustaría hacer un repaso de algunas características que definen el espacio público en nuestra ciudad de origen y que se diferencian de la que actualmente habitamos. Esto no lo hacemos en afán de ensalzamiento ni recriminatorio a ni uno de los dos lugares, lo consideramos oportuno ya que de alguna manera han sido motor de acción del

²⁸ Perec, George, *Especies de espacios*, España. Editorial Montesinos, 5ª edición, 2007, p. 25

trabajo emprendido, el cual surge desde la relación que hemos establecido con la ciudad y con el espacio público.

3.4.2.- I am from Santiago city

Algunos datos de interés

Santiago del Nuevo extremo, como fue denominada la ciudad por Pedro de Valdivia, quien fuera el conquistador de la región hace ya muchos años, es la capital de Chile. Este país del sur del mundo, se dice, es uno de los más estables económica y políticamente de la región.

Según estudios realizados el año 2002 la capital se extendía sobre los seiscientos cincuenta kilómetros cuadrados y tenía una población de cinco millones y medio de habitantes, lo que equivaldría a cerca del treintiseis por ciento de la población total del país.²⁹ De estas cifras podemos desprender que Santiago es la ciudad mas poblada, por grandes diferencias, de todo el territorio nacional.

Hacemos mención a su extensión para poder explicar como se organiza esta urbe. Existe en ella un centro administrativo y luego radialmente se va extendiendo hacia la periferia, organizada en comunas administrativas diferentes. Aquellas comunas que se encuentren en la periferia surponiente y norponiente son las de más bajos recursos, y aquellas que se ubican hacia el oriente del centro son las que poseen mejor situación económica.

²⁹ http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/demografia_y_vitales/demografia/demografia.php
[en línea] (Consultado 8 de agosto de 2012)



Imágenes de Santiago de Chile, de izquierda a derecha: Mapa socioeconómico de la ciudad de 1991, las zonas más oscuras son las con mayores recursos.

Vista de la ciudad desde la cima del cerro San Cristóbal, en el centro.

Autopista Vespucio Sur, por la Av. Vicuña Mackena, comuna La Florida. Esta autopista circunscribe un perímetro que delimita lo que queda más próximo del centro y la periferia.

3.4.3.- Mi ciudad

Santiago es una ciudad grande, mal comunicada y mal distribuida. Concentra toda la actividad productiva y de cualquier índole en el centro, dejando toda la periferia como ciudad dormitorio. Existen lugares a los cuales no va nadie que no viva en ese lugar.

Nosotros hemos habitado en esta ciudad gran parte de nuestra vida y aun así hay sitios que no hemos conocido ni llegaremos a hacerlo jamás. Esto es porque carecen de interés para nosotros, ya que sólo hay viviendas en ellos o por que resultan muy peligrosos para quien no es de ahí.

Esta ciudad se extiende horizontalmente, es muy poca la construcción en altura, a excepción de los barrios más solicitados, el resto son casas de una planta con jardín.

Dado esto, la necesidad de espacios verdes públicos es menor. O por lo menos sirve de explicación para justificar la falta de estos dentro de la ciudad, característica extrañamente más común en los barrios marginales.

La vida social en la ciudad se organiza en su mayoría dentro de las casas, las reuniones, el ocio, etc. O en centros comerciales, los cuales abundan en la ciudad,

y que integran en un solo espacio cine, patios de comida, tiendas, parques de diversiones, recreativos e incluso galerías de Arte en su interior.

El hecho de llevar un vida mas activa dentro de casa puede deberse a varias razones, entre las cuales que las distancias de un punto a otro pueden ser muy prolongadas, que el transporte público no cubre horarios nocturnos en muchas rutas a excepción de los taxis, o que en muchos sectores el circular por la noche no es seguro, etc.

Todos estos motivos van configurando la forma de comportamiento de los habitantes de un lugar.

También podríamos decir que después de diecisiete años de dictadura nos ha quedado en herencia el temor al descubierto. No olvidemos que en este tiempo se instauraron los toques de queda y la prohibición de reunión masiva en lugares públicos³⁰. Finalmente la casa se convierte en el único espacio resguardado, ya sea para protegernos de la represión o de la delincuencia.

Sobre esto último, a pesar de que se afirme que Santiago es una ciudad segura y que el nivel de delincuencia no es tan elevado, el temor sobrepasa considerablemente la real amenaza y es en parte acentuado por la prensa y los medios de comunicación en general.³¹

Sea por la razón que sea, el espacio público se vive de una manera muy tímida, y aquí si que es mas común encontrar el modelo capitalista de la calle como conducto para llegar a otros lugares, sin ser esta uno de ellos. Donde se nos hace imprescindible tener un coche para movernos de forma eficiente y cómoda.

³⁰La Doctrina del Shock, [en línea] dirigido por Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2009, (1:38 min aprox.), son., col. (público el 07/03/2011, consultado el 09/09/2012) <http://www.youtube.com/watch?v=gP591bZNc0I>

³¹ Fundación Paz ciudadana, *Balance de la delincuencia 2010*, PDF, [en línea], Chile, (publicado en mayo del 2011), (Consultado el 09/08/2012), http://www.pazciudadana.cl/docs/pub_20110607103119.pdf



Imágenes de Santiago de Chile, de izquierda a derecha: Vista de la Plaza de Armas, con los pintores que se instalan ahí a vender sus producciones.
 Imagen de un puesto típico de La Vega Central (mercado) de Santiago.
 Mural realizado por la Brigada Ramona Parra, colectivo muralista de la década de los sesentas de carácter político y social.

3.4.4.- Emigrante

Claramente existen formas diferentes de vivir cada ciudad, mas allá de nuestra percepción personal estas obedecen a estructuras sociales y se organizan de manera propia según las necesidades. Ya nos lo contaba Italo Calvino en *Las Ciudades invisibles*³², desde el punto de vista de la ficción, pero no por ello menos cierta.

De las dos descripciones que hemos hecho, entre Santiago de Chile y Valencia, lo que nos importa rescatar es que, del traslado de una hacia otra, hemos aprendido a vivir y a percibir el espacio público de una manera diferente. Y gracias a esto hemos podido llevar a cabo nuestro proyecto de la manera en que lo hemos hecho y que, de cierta forma, es lo que “gatilló” la necesidad de hacerlo así.

De pronto la calle se nos planteo como un espacio abierto al encuentro, al cual acceder sin temores.

Es bastante común ver en Valencia pintadas en la calle, o intervenciones de *street art*, u otras iniciativas, y en muchos de estos casos han sido lícitas. En Santiago vemos este tipo de actividad creativa, pero su origen es de diferente índole, quizás menos de disfrute del espacio y más de reivindicación, ya sea social o política. Por tanto su modus operandi se construye principalmente desde la ilegalidad.

³² Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Editorial Minotauro, 2ª edición, 1998.

En nuestro trabajo lo que hicimos fue aprovechar un medio que se nos presentaba sin mayores restricciones, pudiendo establecer un dialogo íntimo con este espacio mediante las experiencias que nos ofrecía. Nos pudimos permitir el recorrerlo y conocerlo hasta apropiarnos de manera simbólica de él, mediante las vivencias y la memoria. Construimos rutinas en este lugar.

Hemos conseguido el intercambio, hemos dejado huellas en el camino y este en nosotros.

Para dar paso al siguiente apartado citamos a F. Sanfuentes, al respecto de aquellas relaciones simbólicas que podemos ir descubriendo en la ciudad:

Se puede decir que hay tantas ciudades como lecturas existan de ellas, tantas ciudades como individuos la experimenten, acaso en la fugacidad de una mirada desde la ventana, en el pequeño extravío de una coincidencia, presa la conciencia de una leve agitación que de pronto ha reordenado las jerarquías del paisaje de una forma desconocida, como campo abierto a una experiencia para muchos o para casi todos sin valor aparente, insignificancia que sin embargo es todo el deseo y realidad posibles de quien pareciera ser nadie, un sujeto anónimo pero que ahora es el centro de toda la realidad.³³

3.5.- Aquellos pequeños detalles

Una vinculación poética

No queremos hacer mal uso del termino poético, en esta ocasión lo usamos para denominar no palabras sino gestos o detalles que encontramos en los lugares y que por alguna razón a nuestros ojos son leídos como un guiño poético a la espera de ser rescatado o percibido por alguien.

³³ AA.VV., *Estéticas de la intemperie, Lecturas y acción en el espacio público*, Op. cit., p. 251

En todo recorrido que realicemos por diferentes lugares vamos encontrándonos con huellas en el paisaje, es posible que sean sólo marcas dejadas por el tiempo o por la dejadez, voluntarias o casuales.

Puntualmente hablamos de grietas, cosas que nos encontramos por la calle y llaman nuestra atención, plantas que surgen de los tejados, pegatinas en lugares poco visibles, o inclusive vistas de una ciudad desde determinado punto, por dar algunos ejemplos.

Nos referimos a cosas dentro del entorno, que cuando las descubrimos sentimos que estaban ahí a la espera por ser avistadas por alguien que les diera una significación más compleja que su simple estar. Cómo dice F. Sanfuentes:

Así la calle acontece como quiebre en los intersticios de la ciudad, es la posibilidad de habitar unos instantes en el acontecimiento prodigioso de un encuentro que sospechábamos estaba ahí para nosotros...³⁴

Quizás es este un ejercicio que no todas las personas se permiten, pero que mas de alguna llevará a cabo y es esa gente la que más nos interesa al plantear nuestro proyecto *Extra-Radio*. Cada uno de los elementos que hemos dejado en la calle, pensamos, podrían llegar a significar o generar en alguien ese encuentro fortuito con el espacio.

Al realizar una lectura de estas pequeñas marcas, en ese minuto en el que las hemos visto, se nos reservan sólo a nosotros. En un instante de complicidad aquel guiño ha sido recibido, y ese secreto que la ciudad guardaba ya es nuestro.

Para nosotros, son estas cosas las que ayudan a generar un vínculo con los espacios, y es por esto que las llamamos poéticas, porque de una casualidad, de un encuentro fortuito se nos ha abierto un diminuto mundo de lecturas con respecto al espacio.

³⁴ AA.VV., *Estéticas de la intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*, Op. Cit., p. 254

Por ejemplificar esto citamos dos películas argentinas en las que hemos visto un guiño sobre este tipo de detalles en las ciudades, primero un fragmento muy bonito de la película *Medianeras* de Gustavo Taretto, donde se presenta una cadena de imágenes de plantas que se erigen desde los tejados y las cornisas.

Donde una voz en off nos habla de estas figuras que aparecen como contradiciendo cualquier adversidad impuesta por la ciudad y se alzan orgullosas y tenaces desde donde nadie se lo espera.³⁵

Y segundo, la película *Martín (Hache)*³⁶, donde el personaje principal, Martín, al final de la película, explica lo que más echaba de menos de Buenos Aires y lo que impulsa su repentino regreso desde Madrid. Esto es los cables eléctricos que atraviesan el cielo de la ciudad.

Este último ejemplo lo comentamos porque nos sentimos particularmente reflejados en él, lo resumimos en una simple anécdota personal, un día al encontrarnos en un campo a las afueras de la ciudad de Valencia nos surgió un repentino sentimiento de nostalgia de nuestro lugar de origen, mirando el paisaje nos dimos cuenta de que era por lo mismo, en ese lugar los cables iban por el cielo, al momento y por esa simple característica se nos produjo un sentimiento de familiaridad con el espacio.

Estas lecturas quizás carezcan de relevancia más allá de lo anecdótico y que su importancia sea percibida sólo por quien la ha vivido, permaneciendo el resto de las personas indiferentes ante esto.

Pero ese lazo de complicidad generado a partir de un detalle percibido nos hace pensar por un momento que nuestra percepción del espacio va más allá de la del resto. Hemos descubierto algo que sólo unos pocos hemos sido capaces de reconocer e interpretar.

³⁵ *Medianeras*, [en línea], Dirigida por Gustavo Taretto. Coproducción Argentina-España, Rizoma Films, 2011, (95 min.): son. col.

Disponible en: <http://www.medianeras.com/inicio.php>, (consultado el 11/08/2012)

³⁶ *Martín (Hache)*, [DVD], Dirigida por Adolfo Aristarain, Barcelona: Cameo Media [2008] 1 DVD, (115 min.): son., col

Dejando nuestras piezas en la vía pública a la espera de ser recogidos por alguien, el evento es mínimo, y quizás nunca sabremos si se consumó o no, pero nos queda la posibilidad de creer que así ha sido. De que alguien por casualidad lo encontró y le dio un significado.

Ante esta suposición que nos permitimos, citamos a T. Crow, hablando de las exposiciones que se extienden más de lo planeado, como una prolongación de algo que no tendrá final: “La significación del acto original se disipa si uno no necesita imaginar su conclusión.”³⁷

3.6.- De los espacios, el arte y viceversa

3.6.1.- El cubo blanco

Hasta ahora hemos hablado de lo que es el espacio público, la ciudad, como lugar de intercambio y como vitrina ideal si lo que se busca es la amplitud que ofrece lo imprevisto, y la cercanía con la vida cotidiana.

En tanto al montaje de una obra en un espacio, o para llevarla a cabo en el caso de las acciones, la calle y las salas de exposición presentan ventajas y desventajas que les son propias. La diferencia es que dentro de una sala los imprevistos son menos.

En la calle tenemos esta dificultad, sumado a un sinfín de posibles inconvenientes, por tanto, hay que estar más preparado para la improvisación. Aquí todo son factores variables.

En una sala blanca estipulada para exponer, las piezas exhibidas se nos presentan como un total exclusivo, aquí empieza la obra y en ellas mismas termina. Ese muro neutro, ese espacio diáfano ofrece un entorno silencioso. Carente de distracciones, la obra no compite con nada, no existe ningún tipo de estímulo ajeno que robe nuestra atención.

³⁷ Crow, Thomas, Op. Cit., p. 146

El cubo blanco es un paréntesis dentro del movimiento externo de la ciudad. Como si fuese un tiempo detenido, un reducto protegido que quedó inalterado ante la rapidez de la ciudad y sus múltiples devenires.

Quedando afuera de esta realidad, las obras quedan ahí, como en un templo que las protege de lo mundano.

La calle vendría a ser el antónimo de la sala de exposición, por así decirlo. Esto, porque en ella nada es sagrado, nada es intocable. El espacio se constituye de múltiples cosas y estímulos que convergen y compiten en ella por la atención del que circula. Este espacio posee una infinidad de significados simbólicos, sitúa contextualmente a la obra otorgándole, dependiendo de donde se encuentre, incalculables lecturas con respecto a su relación con el emplazamiento. Como dice N. Bourriaud:

La “intención de artista” (el proyecto) que pretende “materializarse” (la obra de arte), está entonces dedicada al mundo de “fuera” sin lazo obligado con los espacios de arte tradicionales, de tipo galería o museo, mundo de fuera que presentimos ilimitado, mundo tal cual, a la vez político, económico mediático.³⁸

La calle no es muda, la calle habla y a veces grita. Y todo lo que en ella encontramos actúa en relación al resto de cosas que en ella se encuentran. Nada se puede mantener ajeno al resto, aislado, porque la ciudad no te lo permite, no da tregua en esto, y las cosas se acoplan, se mezclan, se funden y se comunican con otras.

El entorno tiene un peso tan considerable que una misma cosa u acción puede cambiar radicalmente su significado dependiendo de donde se haga, de donde se emplace.

La calle es tan compleja como gentes y actividades conviven en ella, su complejidad deviene de su característica de acoger a todos, de ser el espacio por excelencia de intercambio y de confluencia.

³⁸ Ardenne, Paul, Op. Cit., p. 29

3.6.2.- Adentro y afuera

Cuando nos planteamos como tema el hablar de la calle y el recorrido como parte de la práctica artística, en contraposición con los espacio especialmente definidos para esto, nos resulta inevitable no comentar la dualidad entre el adentro (espacios de arte definidos) y el afuera.

En la actualidad estos márgenes ya no son tan rígidos, muchas veces es la misma institución la que organiza eventos y muestras fuera de su espacio.

Pero, nuestra diferenciación es a partir de un adentro y de un afuera que no sólo apunta hacia el lugar físico, si no que también al simbólico, desde la praxis y su forma de distribución.

Nos referimos al acto de **mantenerse al margen de la institución** y del medio en general. De actuar de forma independiente y marginal.

No sólo de realizar obras en el espacio público si no de que no haya **mediador entre** el trabajo y el espectador.

Como claro ejemplo de esto podemos citar al *graffiti*, práctica que, si bien hoy ha sido recogida por el circuito artístico clasificándola dentro de sus líneas, en su origen no se planteó ser *Arte*, sino mas bien una acción con su propio lenguaje e inquietudes. Comentamos esto porque encontramos un vínculo entre esta técnica y nuestro trabajo *Extra-Radio*. Según Ardenne sobre el *graffiti*:

La firma, en este caso, se expresa de manera directa, frontal, mientras que la distancia entre el cuerpo y la obra se acorta. La firma es la obra y viceversa. No aparece para designar al autor de la obra, en tanto que elemento de autenticación por excelencia, como la firma clásica. Al contrario, se hace ver tal y como es, adopte la forma de un nombre que se aplica directamente en las superficies urbanas más expuestas a la visión colectiva o, más directamente todavía, la del cuerpo del artista cuando éste se expone.³⁹

³⁹ Ardenne, Paul, Op. Cit., p. 49

De acuerdo a esto, planteamos la similitud de postular la obra como firma, como indicio de una presencia. Guardando las distancias pertinentes, ya que este tipo de pintadas apelan al impacto por sus colores y tamaño, buscan la máxima visibilidad, y nosotros nos quedamos en el detalle.

Esta práctica, al igual que otras que son llevadas a cabo en el espacio público sin mediación por parte de la institución, podríamos afirmar que basan su móvil en la producción como recompensa en sí. Si actúan, es en muchos casos, porque esto ya es un fin.

Eluden, al mantenerse en la periferia, el sistema de intercambio económico que podría surgir en otra instancia. Lo producido no puede ser un producto comerciable, no existe recompensa monetaria por ello, y privilegian las relaciones con el entorno y la gente. Cómo dice Bourriaud en su texto *La estética relacional*:

(...) la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos.⁴⁰



Imágenes tomadas en Valencia. LUCE, graffiti que ha ido evolucionando dentro de su lenguaje, el cual sin abandonar su principio de firma ha ido integrando nuevas formas de realización. En la última imagen vemos como ha integrado como material maderas recicladas,

Con respecto a este tema podemos citar un ejemplo clarísimo de estas prácticas, como lo es *Desayuno con Viandantes* que se lleva a cabo en la ciudad de Valencia. Grupo que convoca a reunirse una vez al mes para desayunar en algún espacio público de la ciudad.⁴¹

⁴⁰ Bourriaud, Nicolás, Op. Cit., p. 8

⁴¹ <http://www.facebook.com/desayuno.conviandantes/info>, [en línea], (consultado el 04/09/2012)

3.6.3.- El espectador y el artista

Es esta una relación que nos es bastante conocida. El artista como productor de obras, de un lenguaje que transmite un mensaje y el espectador como quien lo recibe, lo interpreta, le da una lectura.

Varias veces hemos oído decir que las obras están hechas para ser observadas, si no llegan a esta instancia no están completas. Es el ojo ajeno, el que valida ese mensaje que es la obra, que al recibirlo genera una respuesta, una relación con lo que ve.

Pero esta relación, entre quien mira y el objeto o el espectáculo observado, se inscribe dentro de un marco para definirse. Es el contexto espacial donde se suscita el encuentro el que le otorga la condición de Arte.

Muchas actividades se definen en tanto al lugar donde son llevadas a cabo. Esto lo afirmamos sobre la instancia de exhibición de una pieza, una acción, etc. La cual, y comprendiendo la amplitud de acción que existe hoy en día en la práctica artística, debe inscribirse dentro de un perímetro dado, institucional o no, pero que la califique como tal. Si el espacio es comprendido como lugar de arte, lo que esté dentro de este lo será. Por tanto, la relación de quien acuda a este sitio con lo que ahí encuentre será según los parámetros establecidos para este tipo de encuentro.

La manera que tenemos de enfrentarnos ante una obra dentro de un espacio definido es diferente que la que tenemos de acercarnos a cualquier otro objeto. La obra posee un rango superior, intocable. La relación no es horizontal.

El espectador participa si así se le indica, pero por lo general, y este es un tema complicado, cuesta que este se relaje en estos ambientes y logre actuar con naturalidad.

Lo difícil es que, a pesar de pedírselo, es complejo que el público rompa con su rol y actúe como siempre se le ha dicho que no se debe hacer.

La distancia marcada entre el arte y la gente llega hasta este aspecto, la idea de objeto sagrado sigue siendo difícil de modificar para abrir paso a nuevas relaciones. Y esto sobre todo si el emplazamiento donde nos encontramos nos dice todo lo contrario aunque sea por costumbre, como lo hace un museo por ejemplo.

Es por esta razón que en nuestro trabajo *Extra-Radio* hemos optado por mantenernos al margen, buscando introducirnos en la ciudad y de esta forma que nuestras piezas pasen a ser parte de un contexto que no las defina. **Son simples objetos a merced de la interpretación que cada quien haga de ellos.** A pesar de que, por esta decisión, no llegue a ser considerado arte y no llegue a consagrarse como tal.

3.7.- El valor de las cosas

En la actualidad resulta imposible no relacionar los objetos, las cosas, con un valor, un precio de intercambio en el mercado. El dinero abarca casi todos los espectros de la vida. Llegando a decir en estos tiempos que hasta el tiempo es dinero.

Lo provechoso de un producto, el beneficio que nos pueda aportar, se mide en tanto a su valor de cambio. Inclusive podemos observar esta relación en la palabra utilidad, que tiene un doble significado, indicando algo que es provechoso y a su vez para denominar la ganancia adquirida.

Aquellas actividades que no nos reporten beneficio alguno son raras. La gratuidad no es hoy un concepto muy popular. Y de no existir la ganancia en el intercambio se considera como un mal negocio, o sea una pérdida.

Vivimos en tiempos donde la funcionalidad de las cosas se mide por su ganancia.

Todo se rentabiliza. Cómo dice N. Bourriaud:

El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer.⁴²

⁴² Bourriaud, Nicolás, Op. Cit., p. 7

Es por esto que la acción llevada a cabo por el artista Francis Alÿs tiene tanto sentido, “*Sometimes making something leads to nothing*”, la actividad que al modo de entender de hoy no nos beneficia en ningún sentido carece de lógica. Y con esto, el artista pone en cuestionamiento este punto. De cierta forma, con *Extra-Radio*, planteamos la misma lógica, o falta de ella, al proponernos **dar algo sin recibir nada a cambio.**

Nuestra ganancia aquí es simbólica, cedemos un bien material que conlleva en su manufactura una inversión de tiempo y materiales y por la cual sólo recibimos a cambio la **vivencia.**

3.7.1.- Define “Cosa”

En esta valorización utilitaria de los objetos el lugar físico donde los encontramos también es un factor que influye a favor o en contra. Esto porque el lugar significa al objeto, y dependiendo de este significado su valor aumenta o disminuye.

El más claro ejemplo de esto es con los objetos de Arte. El hecho de ver algo en un sitio reservado para el arte, nos induce a pensar inevitablemente en que aquello que ahí encontramos es efectivamente Arte. Ante esta consideración esa cosa que vemos pasa a un estrato diferente de significación y de valor. El mejor ejemplo de esto son los *ready mades* de Duchamp, los cuales son unos de los primeros pasos en la concepción del todo vale dentro del arte.

Con el Arte sucede un fenómeno bastante “curioso” en tanto a su valorización monetaria, ya que, al contrario de muchas otras cosas, su tasación no está relacionada con su utilidad, ni con su materialidad, ni con el tiempo invertido en su elaboración. Su precio escapa a estos factores y se rige, al igual que algunos productos llamados exclusivos, por una serie de factores ajenos al producto en sí y a su proceso de manufactura.

Pensamos que la clave de esto se encuentra en lo antes dicho, el artículo “exclusivo”, el ser un objeto que no pueden poseer más que algunos pocos convierte a un producto en una cosa altamente deseable, por ser un elemento de distinción del resto.

El deseo que despierte en nosotros un determinado objeto ya no se rige por la necesidad que tengamos de él, ni por su utilidad. Muchas veces el consumo que practicamos tiene un motor, podríamos decir, más pueril que el satisfacer una necesidad. O, dicho de otra forma, nuestras necesidades ya no obedecen a un orden básico de supervivencia o de corte funcional para resolver problemas.

Nuestra estructura social, organizada en torno al consumo y al dinero, nos va generando necesidades inútiles. Y esto para poder mantener un sistema de consumo y producción constante, aquello que conocemos bajo el nombre de sistema capitalista. Es este sistema el que ha implantado el pensamiento de que la gratuidad es inútil, de que todo debe mediar alguna recompensa, si no, no tiene sentido. Y es lógico que sea así, cuando todo el sistema económico se sostiene sobre la relación producción- consumo.

Mencionamos todo esto porque, a pesar de no querer introducirnos en profundidad en el tema del capitalismo ni emitir juicios de valor al respecto, nos resulta necesario hacer una evaluación total del sistema para comprender y explicar de donde vienen muchas de las prácticas que llevamos a cabo y muchas maneras que tenemos de entender las cosas, inclusive cuando hablamos de Arte.

3.7.2.- Lo único sale caro

El arte ha sido siempre un producto exclusivo reservado a la élites con poder adquisitivo, esto porque pueden adquirirlo comprándolo pero también es porque el arte pertenece al ítem de cultura y ocio, cosas que sólo aquellos que poseen una acomodada situación económica pueden permitirse. No porque se requiera dinero para pagarlo sino principalmente porque poseen el tiempo libre para disfrutarlo

sin mayores preocupaciones. Por tanto son estas elites las mayores consumidoras de las propuestas culturales, quienes constituyen en su mayoría el público.

El valor de una pieza de arte se establece sobre varios factores que lo rigen. El hecho de que algo sea señalado por una institución o alguna persona reconocida del medio artístico como una obra de arte es parte importante en esto. Esta es una de las grandes contradicciones en este tema, porque, por una parte tenemos la idea de que cualquier cosa podría llegar a ser arte si es concebido desde una mirada estética, pero al momento de considerar su valor en el mercado hará falta un reconocimiento institucional que lo eleve a la categoría de Arte y esto aumenta su precio considerablemente.

Esta dualidad de posturas podemos verla claramente en la teoría de Arthut C. Danto (2002), la cual se rige por un “criterio Institucionalista”. Donde, siendo el factor que constituye a un objeto como arte el punto del tema a definir, este teórico sostiene que es la institución y la inscripción de la pieza dentro de ella la que la constituye como tal. Esto podría oponerse a la mirada expresada por Allan Kaprow en su texto *La Educación del Des-Artista* (2007) donde afirma que esta mediación institucional no es necesaria y que sólo basta una mirada artística sobre las cosas, para que estas sean Arte.

Pero claro lo que dice Kaprow es en tanto a la concepción del Arte, sin miramientos a su valorización como producto perteneciente a un mercado, ni como mercancía de intercambio. Y por otro lado, la opinión de *Danto* deja fuera muchas prácticas que se llevan a cabo, como dice Ardenne:

Pero el “criterio institucional” de Danto me parece también algo reduccionista: en esta lucha incesante por definir el dominio del arte, muchos otros actores parecen entrar en juego, desde las prácticas “salvajes” de los artistas hasta las ideologías reinantes.⁴³

⁴³ Ardenne, Paul, Op.Cit., p. 76

Este reconocimiento por parte de la institución, muchas veces no es realizado a una pieza en particular, si no que al artista. De esta forma lo que se valoriza es la firma del autor más allá de la obra.

Es este un fenómeno particular, que nos resulta muy curioso, ya que opera con el Arte de forma muy parecida a cómo lo hace con otros productos, aquellos que se comercializan en el mercado siendo tildados como de diseño, o exclusivos.

Lo que aumenta su valor es la firma, la marca, por así decirlo, el objeto puede ser igual o peor que cualquier otro, e inclusive servir para lo mismo de manera menos eficiente, pero la marca le da un determinado estatus que le otorga a quien lo posee una distinción entre las otra personas.

Muchas veces esta distinción tiene directa relación con evidenciar el poder adquisitivo del que se dispone.

Todas estas ideas, al respecto del valor económico del arte como producto comerciable, quedan algo descontextualizadas y obsoletas al momento de plantear una acción efímera como obra. Puesto que, por mucho que la institución consagre al artista dentro de sus filas no existe objeto que podamos comprar o vender, carecemos de producto. De aquí surge la idea del registro como obra, tema que trataremos mas adelante.

En este plano, podríamos decir que cualquier trabajo, de índole artístico, que consista en una acción pasajera e irrepetible actúa como oposición al sistema mercantil del arte.

3.7.3.- “Yo no vengo a vender, vengo a regalar”⁴⁴

Cómo ya hemos mencionado antes, el valor de las cosas se mide por la ganancia que reportan, o por el beneficio que recabemos de ellos. La gratuidad nos resulta insólita.

Obviamente nada es gratuito, esto lo decimos porque inevitablemente al dar recibiremos algo de vuelta. Y esto, quizás, no será lo que entendemos como ganancia, si no que, para ser mas precisos, el efecto de acción-reacción. Obviamente, según la manera en que se comprenden las cosas hoy, esto no refiere a lo mismo que cuando hablamos utilidades. Pero no por ello, en nuestro caso, lo consideramos menos válido.

Nuestra acción en el proyecto *Extra-Radio*, no es en balde, obviamente estamos consiguiendo algo a cambio al dejar las piezas por la calle, pero, aquello que conseguimos no es lo que el común de las personas consideraría una ganancia.

Para nosotros, más allá del dinero, valoramos la experiencia que podemos atesorar al terminar nuestra actividad.

Con respecto a este tema, estábamos un día comentándolo con un amigo quien dice no poseer mucha relación con el arte, sobre la finalidad de este trabajo y la relevancia del proceso, del recorrido y posterior abandono de las piezas como acto simbólico para la apropiación del espacio. Este amigo nos comenta que todo esto le resultaba inaudito, además de inútil al momento de intentar recaudar algo a cambio de todo el trabajo realizado. ¿Para qué -nos pregunta- dedicar tanto tiempo, cabeza, material y no ganar nada? Es esa la estructura del pensamiento. Claramente, nos vimos en la necesidad de aclarar que esto a nosotros, nos aporta algo invaluable, que es el apoderarse del sitio, el entablar ese dialogo íntimo con

⁴⁴ Esta frase, posiblemente, no haga ningún sentido a alguien que no haya estado en Chile. En ese país se puede oír, habitualmente, dicha por los vendedores ambulantes que se suben al transporte público con productos muy baratos, ofreciéndolos en un desplante de estrategias de persuasión para lograr ganarse la vida. Es economía sumergida. En este caso hacemos uso de esta frase por hacer referencia al personaje del “charlatán” del imaginario popular chileno y a su vez tomando la literalidad de la frase.

la ciudad, basado en una relación de complicidad, y poder, de esta manera, pasar a formar parte de ella como un elemento más. Dejar de ser visita y pasar a ser local.

Obviamente, luego de una explicación basada en un argumento emocional no hay mucho que rebatir por parte de este amigo, pero lo que nos sorprendió mayormente fue su último comentario al respecto de esto.

Este fue, al oír todo esto, relacionar nuestro trabajo con las Fallas de Valencia, que según él se basaban en la misma lógica. Prepararse todo un año, invertir dinero y tiempo en la construcción de la Falla, para luego prenderle fuego a todo, y al día siguiente volver a quedar sin nada. Es la alegoría de la inutilidad, según algunos.

Es la frase que tantas veces hemos oído, hacer las cosas por amor al arte.

3.8.- El material y su duración

Al hablar de las diferentes significaciones que podemos percibir en una propuesta artística, donde todo elemento influye, la materialidad y forma de producción también forman parte de esto.

Si bien, anteriormente hemos dicho que los objetos son, para nosotros y en tanto a este proyecto, la parte menos relevante, debemos explicar algunas decisiones que hemos tomado en cuanto a ellos y su fabricación, y que sirven de antecedente para la posterior forma en la que hemos procedido. Cómo dice Bourriaud:

La técnica no representa más que el primer momento de un procedimiento que consiste en inscribir gestos fundadores de existencia en formas legibles.⁴⁵

El proyecto *Extra-Radio* ha sido una concatenación de factores que componen un total. Si bien, nosotros hemos puesto en relevancia el proceder posterior con

⁴⁵ Bourriaud, Nicolás, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia ,Editorial CENDEAC, 1999, p. 97

respecto al espacio y los objetos, las elecciones realizadas en una instancia previa, en el momento en que se gesta la idea, nos ayudaran a cerrar el círculo.

En nuestra práctica hemos renunciado a la grandeza. Lo que queremos decir con esto es que hemos optado por pequeños formatos al momento de elaborar las piezas, a su vez que el material escogido como soporte es, en las tres series que componen esta propuesta, material reciclado.

3.8.1.- Ediciones de bolsillo

Algunas obras, ahora mudas, van a apropiarse de la ciudad en secreto –espectros artísticos paradójicos: tantas realizaciones presentes, pero ausentes a la vez, voluntariamente ilegibles, y mal destacadas de su soporte, que se funden en la materia urbana, más que enfrentarse a ella de manera abierta.⁴⁶

El formato reducido tiene una lógica táctica, esta es, que al pensar en un objeto fácilmente transportable para ser llevado a la calle el haberlo realizado en gran tamaño nos hubiese complicado la movilidad.

Hemos apostado por una escala manejable y humana, el objeto fácilmente asible. Ya sea para nosotros que lo llevamos para dejarlo, y a su vez, para quien posiblemente pudiese encontrarlo.

Además que la intención no apela a la espectacularidad del objeto sino que, mas bien, al detalle, aquel que sólo algunos llegan a notar.

Al momento de situarse en el espacio público, la competencia de las imágenes por la atención del viandante es brutal. En este emplazamiento todo son estímulos, todas las imágenes reclaman atención. La publicidad está en cada esquina. Por tanto las opciones, para entrar en competencia son, ser más, ser igual o ser menos.

⁴⁶ Ardenne, Paul, Op. Cit., p. 76

Hemos optado en este caso por ser menos, y cuando decimos esto no lo hacemos en tono despectivo, es un menos en tanto a la cantidad. No recurrimos al lenguaje publicitario. Nos quedamos con la distinción de algo que se mantiene al margen por no interpelar de manera imperativa. Nuestra manera de llamar la atención no surge del impacto de la primera vista.

Hemos hecho un objeto que dentro del espacio abierto puede llegar a pasar desapercibido, perderse entre tanta información. La mirada que buscamos es la que busca los detalles. Y es aquella la que será capaz de captar lo que hemos dejado ahí.

Las piezas se pierden en la ciudad, como se pierde la gente en ella. En la gran masa de personas que por ella circulan, los individuos pasan a ser parte de este total. Para llegar a captar sujetos particulares se requiere poner atención, de esta misma forma, para percibir una imagen, dentro de ese total de figuras, es necesario prestar atención a lo pequeño, a lo particular.

3.8.2.- Hecho en casa

Por otra parte, la elección que hemos realizado de material reciclado es por el coste de elaboración del objeto. Hablamos anteriormente del valor del objeto. Bien sabido es que, en el arte más que en cualquier otra práctica, el valor del material inicial no es sinónimo de valor final de la pieza.

Pero, en nuestro caso el optar por este material tiene su razón en la posibilidad de realización del proyecto. Dada nuestra situación, antes aclarada, de estudiante emigrante sin trabajo fijo, el gasto de producción debe ser el mínimo. Hablamos de precariedad y de lograr producir a partir de esto. No renegar de esta situación, sino que, de sacarle el mayor provecho.

Y esta explicación tiene una relación, también, con el espacio en el cual hemos trabajado este proyecto, en Valencia.

Quizás, no lo sabemos con certeza, las personas que habitan desde siempre en esta ciudad no se sorprendan o no les produzca extrañeza la cantidad de elementos que es posible encontrar en el espacio público. Objetos desechados por ser viejos, estar rotos, etc.

Esto no es algo común en todas partes, y volvemos a la comparación, en Santiago de Chile esto no es para nada algo habitual.

En este sentido, esta ciudad ofrece, y de manera muy asequible, gran cantidad de materiales posibles, desechados, prestos para ser rescatados y reutilizados.

Y es esto lo que hemos hecho, recoger diferentes materiales que nos sirvieran para la elaboración de las piezas.

3.9.- El registro

Como te lo digo, te lo cuento

Se narra lo que pasa, y justamente por pasar, no queda; salvo en la palabra que lo narra, salvo en la palabra del narrador que lo restituye a la realidad tal vez para iluminar ésta en su ser pasajero; tal vez por pura diversión⁴⁷.

Cada vez más, en concordancia con la abundancia de trabajos de tipo gestual y efímero, el tema del registro de la acción ha ido tomando mayor relevancia.

Esto se debe a que, al ser la obra algo destinado a desaparecer en el instante para ser luego apreciada, se hace necesario realizar algún tipo de memoria al respecto, y claro está, un simple relato no basta en la mayoría de los casos, en la era de la imagen esta puede más que mil palabras.

También es evidente que una pieza artística efímera no conlleva un producto final que sea susceptible a ser comercializado. Y en algunos casos se hace necesario este punto final de la cadena de producción.

⁴⁷ Giannini, Humberto, Op. Cit., p. 78

En nuestro caso, nos inclinamos por la primera opción. El relato, la acción de narrar algo sucedido. El registro en nuestra obra se hace imprescindible porque es este el que encierra el acto total. De cierta manera, es esto lo que lo diferenciaría de un acto sin más, aquel que se realiza y que no merece ser contado.

Al organizar una actividad concebida artísticamente, y cuando esta se acerca tanto a la actividad cotidiana o es susceptible de perderse entre el ajetreo de la calle, nos resulta imprescindible el capturarla y resaltarla dentro del resto. Aunque así nos pasáramos la vida haciendo registro de todo, es este acto de rescatar en la memoria el que indica que ha sido un evento que merece ser contado.

4.- DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO PRÁCTICO

EXTRA.RADIO

Nuestro proyecto, en su parte práctica, se organiza en varias etapas de producción. Primero, **hemos elaborado unas piezas que consisten en objetos de desecho que hemos reciclado de la basura para ser intervenidos con pintura acrílica con diversas imágenes que hemos escogido de nuestro entorno más próximo**, ya sea del espacio físico como es la habitación en la que vivimos, de nuestro archivo fotográfico de índole personal, o de nosotros mismos. Estas imágenes las hemos intervenido y adaptado para elaborar con ellas 3 series diferenciadas que componen el total de objetos que utilizamos para llevar a cabo la segunda etapa. Esta consiste en **la recolocación de estas piezas en el espacio público**, más puntualmente en las calles de la ciudad de Valencia. Siendo esta parte del proceso en la que nos hemos concentrado para realizar nuestro estudio, por representar para nosotros un reto dentro de lo que era nuestra práctica habitual en la producción artística.

La elaboración de las piezas, si bien es una parte imprescindible dentro del proyecto, no representaban para nosotros, en el plano experimental, nada nuevo, por lo que lo hemos relegado a un segundo plano conceptual. Dando prioridad a aquello que nos significó una ampliación de nuestros conceptos de la actividad artística, el **recorrido como práctica estética, la acción en un contexto real, alejado de las instituciones del arte, al margen de las nociones tradicionales de arte, del lugar de exposición y del sistema de intercambio.**

4.1.- Las Piezas

El proceso de elaboración de las piezas comienza desde los primeros recorridos por la ciudad y de la constatación de que existía una gran disponibilidad de materiales y objetos desechados, susceptibles de ser rescatados para ser posteriormente intervenidos.

Escogimos estos materiales por la escasez de recursos de los que disponíamos, y porque, por lo general, es una constante en nuestra producción la utilización de materiales pobres que aseguren que el coste de producción sea sólo el necesario para la elaboración de una propuesta coherente.

Nos inclinamos al momento de la recolección en aquellos que llamaron nuestra atención en primera instancia por la cantidad y disponibilidad.

Al proponernos hacer una serie uniforme necesitábamos un soporte para pintar que nos resultara fácil de encontrar. Por esto mismo escogimos para la primera serie las **cajas que se utilizan para transportar fresas**, que durante la temporada en que se cosecha esta fruta, abundan por la ciudad en los contenedores, sobre todo en los cercanos a fruterías. Por esto mismo nos fue posible recolectar un gran número.

Para la siguiente serie escogimos **Tetra Bricks** como soporte, ya que buscábamos un soporte que fuera una caja cerrada y que resultara fácil de cortar. Y en vistas de que estas cajas Bricks abundan en la basura nos decantamos por ellas.

Por último, la serie final la hicimos sobre **chapa de DM** que también encontramos en contenedores. Este material es fácil de conseguir ya que es habitualmente utilizado en la confección de muebles de gama baja los cuales son constantemente desechados en esta ciudad.

Las piezas se estructuran en tres series distintas por temática y materialidad. Cada una de ellas describe lo que consideramos un momento puntual dentro de nuestro proceso de habitar. Comenzando con la llegada a un nuevo lugar y la consiguiente apropiación de este mediante un proceso paulatino, desde el primer lugar mas próximo a nosotros como lo es la habitación, a la apropiación conceptual de la urbe mediante la memoria hasta el reconocimiento de la diferencia, de nosotros con respecto al entorno, y por ende la respectiva reafirmación de la propia identidad dentro de este espacio.

4.1.1.- La Habitación

El punto de partida

Esta serie consiste en quince cajas de fresas pintadas en su base exterior con pintura acrílica, en los que se representa algunos detalles de nuestra habitación a tamaño real. Estos detalles fueron primero capturados mediante fotografías que retocamos en el ordenador contrastando sus colores, para luego pintarlas sobre las cajas. Las imágenes capturadas obedecen a un recorrido visual hecho por el cuarto para ir captando aquellos objetos que por su valor simbólico nos resultaban más relevantes.

Este grupo de cajas marcan el comienzo, tanto del proyecto como del habitar un lugar nuevo. Es por esto que, el espacio representado, obedece a aquel que ha sido el primero en ser apropiado, nuestra habitación. El entorno más cercano y aquel que consagramos como el espacio seguro, centro de operaciones para ir ampliando el radio de acción hacia todo un entorno que nos era desconocido.

Este espacio se va construyendo como un reflejo de quien lo ocupa, con sus objetos personales se estructura como una segunda piel. Donde llevamos a cabo nuestra vida privada, alejada del resto.



En estas imágenes podemos ver algunas de las cajas de fresas intervenidas con pintura.



Aquí y en la siguiente página vemos algunas de las cajas de fresas al momento de ser abandonadas en la calle



4.1.2.- La memoria

Las imágenes que construyen nuestra historia

Esta serie se compone de 20 cajas *Tetra briks* recicladas, de las cuales ha sido recortada una de sus caras frontales, poniendo en vez de esta una imagen fotográfica, previamente modificada en el ordenador para eliminar los colores y aumentar el contraste, todas pertenecientes a nuestro archivo fotográfico personal e íntimo, traspasadas con látex a papel de acuarela y a su vez intervenidas con diferentes pinturas y técnicas.

En el interior de las cajas *bricks* va instalado un dispositivo lumínico consistente en una bombilla pequeña de linterna de 2.5 vatios, alimentada por dos pilas. Consiguiendo, una vez conectado el sistema, iluminación independiente con una duración continua de aproximadamente dos horas.

Esta serie de cajas la denominamos Memoria ya que las imágenes son en muchos casos registro de momentos que hemos vivido, o de nuestra familia y seres queridos, nuestros paisajes, etc.

Al intervenirlas con pintura realizamos una doble apropiación de estas, una especie de alteración a la memoria objetiva que estas significan, para reinterpretarlas, ya sea aplicándoles color, borrando ciertas partes o agregando texto.

Si bien estas fotografías son de índole personal, inevitablemente al observar el carácter de las imágenes evocan un tiempo pasado.

Al montarlas con el dispositivo lumínico quisimos acentuar la idea de los recuerdos, y de cómo estos brillan un tiempo para luego pasar a fundirse con un total, que es la suma de todas las experiencias.



Imágenes de algunas de las cajas *brick*, de la serie la Memoria, sin el dispositivo lumínico activado aún.



Serie de imágenes que muestra el recorrido realizado por el barrio de Benimaclet dejando las cajas *bricks* con luz.

4.1.3.- Identidad

Caras vemos, corazones no sabemos

Esta serie consiste en ocho figuras pintadas con pintura acrílica sobre chapa de DM, de 50 centímetros de altura, aproximadamente. Recortadas por el borde y con un pie para que se mantuvieran erguidas independientemente.

En ellas se muestra el cuerpo de la autora y en vez de su cara, en cada una de ellas, la cabeza de un animal diferente.

Estas figuras han sido realizadas en colores llamativos, apelando a la gama que normalmente podríamos encontrar en nuestro país de origen, dentro de lo que es la publicidad en un circuito popular, donde abundan las imágenes realizadas a mano para este propósito.

Cada uno de los animales escogidos va relacionado con un refrán popular, ya sea de uso habitual en Valencia o en Chile. El cual va pintado por el reverso de la imagen con letras blancas en manuscrita sobre fondo negro.

Estas figuras, al ser emplazadas en el espacio público son las únicas que implicaban una alteración física en el lugar, ya que el refrán asociado fue también escrito sobre el muro con tiza blanca, abarcando mas o menos un metro cuadrado de pared.

Los refranes utilizados, de acuerdo a la careta de la figura, fueron:

- Cara de gato: Que no le pasen gato por liebre
- Cara de pez: Como pez en el agua (jurel tipo salmón)⁴⁸
- Cara de mono: La mona, aunque se viste de seda, mona se queda.
- Cara de caballo: A caballo regalado no se le miran los dientes
- Cara de ave: Más vale pájaro en mano que cien volando
- Cara de camaleón: Como el camaleón, que cambia de colores según la estación
- Cara de rata: Peor es mascar lauchas⁴⁹

⁴⁸ *Jurel tipo salmón* es un pescado en lata de conserva de bajo precio y por tanto muy popular, originalmente de marca San José, que se comercializa en Chile.

- Cara de perro: Ni padre, ni madre, ni perro que me ladre.

La elección de estos refranes en particular se debe a que muchos de ellos nos hacían sentido en tanto a nuestra situación personal, ya sea por lo que significan o por su procedencia.

Este grupo, el último de todo el conjunto, lo relacionamos a la identidad. Esto por un evento personal que nos ha tocado vivir como residente extranjero en Valencia, ya que, por nuestra apariencia, no se nos reconoce como persona foránea y el único rasgo que inevitablemente nos delata es el acento al hablar. Es por esto que hemos elegido la figura con la “careta”, representándonos como quien oculta su verdadera identidad y a su vez apuntando hacia el carácter mestizo que caracteriza a la población de nuestro continente.

Y es por esa experiencia del acento que hemos incluido, en esta serie, texto ya que es este rasgo el que nos diferencia de un sitio a otro, más de lo que muchos podrían pensar y a pesar de hablar la misma lengua.⁵⁰

Rescatamos así, algunos referentes visuales y lingüísticos de nuestra idiosincrasia latinoamericana, todos del ámbito popular, los cuales ya tenemos asimilados y conforman parte importante de nuestra identidad cultural.

La elección de la tiza se sustenta en el carácter efímero que buscábamos darle a nuestro proyecto, y consideramos que la mejor manera de que esto se cumpliera era usando este material que es fácilmente removible.

⁴⁹ Este refrán es típico en Chile, hace referencia a que ante lo poco que hay, peor sería no tener nada. Este dicho posee una historia particular dentro de su evolución lingüística, y es que *lauchas* es una forma de decir, en Sudamérica, rata pequeña pero, originalmente, en este refrán, lo que se decía era *mascar la hucha*. Consultar en: <http://www.datosfreak.org/datos/slug/Origen-dicho-peor-es-mascar-lauchas/>

⁵⁰ Consideramos pertinente, a raíz de lo planteado con esta serie de piezas, comentar que es posible que más de alguna vez el lector de este texto se haya encontrado con palabras, términos o maneras de redactar que le pueden resultar extraños, esto se debe a que, a pesar de que nosotros hablamos el castellano como lengua materna, este es muy diferente de una zona a otra, dando pie a confusiones de interpretación al intentar comunicarnos con personas de otros lugares.

Si bien, las tres series de piezas incluyen material reciclado intervenido con pintura, hemos intentado mantener siempre un formato que los diferenciara de lo tradicionalmente comprendido como cuadro, para acentuar la distancia con las formas tradicionalmente reconocidas como artísticas y reforzar su carácter objetual.



Imágenes de registro del recorrido realizado por el barrio El Carmen. En la primera imagen vemos el refrán escrito en su parte trasera. Las dos imágenes inferiores muestran las figuras pintadas con el respectivo refrán escrito con tiza sobre el muro.



Aquí las figuras en la calle con el refrán ya escrito sobre el muro

4.2.- La acción y el recorrido

Una vez acabado el proceso de producción de las piezas hemos procedido a definir los recorridos que realizaríamos al momento de dejarlas en el espacio público.

Estos, dado el tono sensible desde donde hemos gestado este proyecto, fueron escogidos de acuerdo a la relación emocional, que mediante nuestras experiencias en la ciudad de Valencia, hemos generado con el espacio. Por tanto, y de acuerdo al orden antes establecido de las series, los tres recorridos fueron los siguientes:

4.2.1.- Serie 1, *La Habitación*

Cajas de fresas

El recorrido fue llevado a cabo los días 30 y 31 de julio de 2012.

Marcando los quince puntos correspondientes para dejar cada caja, el espacio abarcado es el más amplio de los tres. Este incluye varios sectores de la ciudad (Barrio de Benimaclet, Av. Aragón, Av. Del Puerto, La Malva-Rosa, Cabanyal, parque del río Turia, Monte Olivete, Russafa, Barrio El Carmen, Parque de la Cultura (Múvim), Velluters, Av. Fernando el Católico, Torres de Quart, Paseo de la Pechina) y fue trazado en relación a las viviendas de nuestros amigos, de aquellos que aún siguen viviendo ahí y de otros que ya se han marchado.

Esta particular elección se debe a que a lo largo del tiempo hemos visitado frecuentemente estas zonas, por lo que ha surgido una familiaridad y una relación afectiva con ellas.

Este recorrido lo realizamos en bicicleta, dividiendo el trayecto en dos partes para realizar una cada día, el primer día abarcamos la zona de Av. de Aragón hacia la costa y al siguiente de esta misma avenida hacia el interior.

En cada una de las paradas efectuadas, para proceder con el abandono de cada una las piezas, permanecemos un tiempo aproximado de una hora, a la espera de ver alguna reacción por parte de las personas que por ahí pasaban. Por esto fue necesario dedicar el día completo a esta tarea.

4.2.2.- Serie 2, La Memoria

Tetra bricks

El recorrido fue llevado a cabo la noche del 1 y la madrugada del 2 agosto del 2012.

Estos veinte puntos fueron escogidos dentro del barrio de Benimaclet.

Esta elección se debe a que es este barrio el que hemos habitado desde nuestro primer día de llegada a la ciudad hasta el día de hoy. Era, en la práctica, realizar un recorrido alrededor de nuestro hogar, por las calles que tantas veces hemos andado para hacer nuestro día a día.

Del barrio escogimos el perímetro establecido alrededor de la plaza central. Manteniéndonos dentro de los límites que nos impusimos de las calles Emilio Baró, Arquitecto Arnau, Primado Reig y Av. Valladolid. Esto por ser, dentro de este radio por donde más nos desplazamos habitualmente.

Esta ruta es la única que realizamos por la noche, ya que al ser dispositivos lumínicos requerían de la oscuridad para ser más visibles. De todas formas, debemos aclarar, que al momento de realizar esta intervención nos dimos cuenta de que la oscuridad no es algo fácil de encontrar en este barrio, si es que no en toda la ciudad, y el efecto de notoriedad esperado no nos fue posible conseguirlo.

4.2.3.- Serie 3, La identidad

Chapa de DM

El recorrido fue llevado a cabo durante el día 31 de agosto de 2012

Las ocho figuras fueron dejadas en un perímetro trazado dentro del barrio del Carmen, siempre buscando una cercanía con espacios relacionados a la cultura. Fueron instaladas a los alrededores de: Sala Plutón, Centro del Carmen, Ivam, Muvim, Artefacto, Clínica Mundana, La minúscula y Galería Alejandro Bataller.

Esta elección la justificamos por varios motivos, primero que todo, el barrio Del Carmen es un sector emblemático de la ciudad y posee una afluencia de

viandantes constante y numerosa. Personas de diversos lugares del mundo que generan un ambiente multicultural que nos pareció idóneo para nuestra intervención, dado el carácter identitario de esta serie.

Además, aquí es posible encontrar un sin fin de intervenciones de toda índole en sus calles, pintadas, pegatinas, *graffitis*, *stencils*, etc. Dado esto nos pareció necesario dejar en este lugar también nuestra firma, aun que esta fuese de carácter efímero.

Por último, este barrio concentra, además, una gran cantidad de instituciones relacionadas a la cultura, y en vistas de la marginalidad escogida para nuestro proyecto nos pareció adecuado situarnos alrededor de estas para acentuar dicha característica.

Esta acción fue realizada durante el día, y al implicar la intervención, que ya antes hemos mencionado, con tiza blanca sobre el muro, tuvimos que actuar con rapidez para evitar reprimendas por parte de quien se sintiese afectado.

Esto lo decimos porque, pesar de que la tiza es fácilmente removible, y es por esto que escogimos este material, nos ocurrió que fuimos sorprendidos por una guardia de seguridad del IVAM al intentar escribir en uno de sus muros laterales, quien no escatimó en insultos hacia nosotros a pesar de nuestras explicaciones. Luego de este percance nuestras precauciones aumentaron para no vernos envueltos en otro contratiempo como este.



Mapa del recorrido realizado por la ciudad de Valencia repartiendo la primera serie de piezas sobre la Habitación (cajas de fresas)



Mapa del recorrido realizado por el Barrio de Benimaclet repartiendo la segunda serie de piezas sobre la Memoria (cajas Bricks)



Mapa del recorrido realizado por el Barrio El Carmen repartiendo la tercera serie de piezas sobre la Identidad (chapa de DM)

4.3.- La respuesta del público

Al dejar cada una de las piezas, a excepción de las de la última serie, nos quedábamos rondando para ver si existía alguna reacción por parte de los transeúntes. Si bien estos observaban nuestra acción y luego la pieza que habíamos dejando en el sitio, muy pocas veces llegaron a interactuar de alguna manera con nosotros o con el objeto.

Evidentemente, al volver a pasar por los lugares, ya sea unas horas después o al día siguiente no encontramos ni una de las piezas, ni ningún rastro de ellas.

4.4.- El registro

Hemos documentado con fotografía todos los recorridos realizados, por tanto nos fue necesario ir acompañados en todas estas ocasiones por lo menos de una persona más que realizara dicha tarea, mientras nosotros disponíamos las piezas.

De esto conservamos un gran archivo de imágenes de las cuales hemos seleccionado algunas para ser incluidas como material adicional en el presente documento.

Para este registro nos propusimos priorizar el encuadre general que diera cuenta del espacio donde se abandonaba la pieza y de su dimensión en tanto al emplazamiento elegido. También nos preocupamos de registrar el paso de personas por el lugar y sus posibles reacciones ante el objeto.

5.- CONCLUSIONES

Al minuto de detenernos a pensar en el proceso realizado, podemos comprobar que este proyecto no abarca sólo el tiempo que hemos invertido en la realización física, sino que, es el resultado final de un planteamiento de producción artística, que reúne las experiencias vividas, para desembocarlas en un producto (serie de piezas dispuestas en el espacio público y posterior recorrido por la ciudad). A nuestro modo de ver, todo el tiempo invertido debe sumarse a todo el tiempo vivido en el cual se desarrolla, lo que abarca una experiencia aun más amplia.

Desde esta perspectiva, hemos podido entender el arte como estrategia para hacernos cargo de la realidad, porque todo suceso, por muy pequeño que sea, es susceptible de ser leído desde el arte y toda experiencia por muy personal que sea, conlleva globalidad. Por tanto, la manera en que afrontamos la realidad y la dirigimos desde una mirada artística, inevitablemente generará una propuesta que se vincula con el resto de las personas.

Además de utilizar como motor de acción el transcurso de la vida cotidiana, hemos experimentado la retroalimentación que significa actuar desde el arte en un espacio que no le es propio. Al introducirnos en el espacio público, hemos generado nuevas experiencias que se suman a las anteriores y que finalmente nos llevan a configurar nuevas miradas sobre el lugar.

Producto de lo anterior, inevitablemente se entabla un diálogo en relación al contexto, puesto que nuestro enfrentamiento con el espacio público, nace a partir de una disposición distinta a la común, más alerta a lo que surge y a lo que podemos encontrar en el instante, de esta manera, todo acontecimiento nos revela nuevas formas de lecturas e ideas al respecto.

Concluimos que, a partir de la experiencia llevada a cabo en el plano del espacio público, el proyecto realizado sienta una base desde la cual debemos seguir trabajando. Como primera experiencia dentro de este espacio, los resultados nos

han parecido favorables ya que arrancamos sin mayores expectativas más que la de realizar el recorrido y eso lo hemos cumplido, pero creemos que para llegar a familiarizarse realmente con este tipo de proceder hace falta práctica, de esta manera desarrollar una forma de operar más eficiente. Esto lo decimos porque hemos constatado que es necesario tener un manejo del lugar y sus dinámicas para poder conducirse con soltura y hacer de este espacio un medio propio.

A su vez, nos hemos percatado de que al momento de ejecutar este tipo de acciones es necesario asumir una actitud diferente de la normal, ya que la actividad así lo requiere. El evento no se constituye por sí sólo, todo el contexto lo enmarca, incluido quien lo ejecuta. Y hemos comprobado que para actuar dentro de este medio es imprescindible agudizar la mirada para ser capaces de percibir lo que este nos ofrece en el momento, es esencial ir alerta para distinguir los matices que conforman la dinámica del emplazamiento. Y de esta manera actuar de acuerdo a ellos, usarlos a nuestro favor.

A raíz de esto deducimos que es una parte imprescindible, al momento de actuar en el espacio público, poseer el conocimiento del lugar particular donde se pretende intervenir. Nos referimos a una conciencia real y profunda de su estructura, ya sea tanto física, social y simbólica.

Por último, si la intención del trabajo es generar un vínculo con un potencial espectador, hemos podido constatar que el autor es quien debe hacerse cargo de esto y propiciar él el encuentro. Hemos podido comprobar que en estos espacios rige *“la ley del hago y dejo hacer”* y no resulta fácil conseguir que un desconocido te interpele por algo que estas realizando, a menos que esto llame mucho su atención, la mayoría de las personas son capaces de seguir su camino sin siquiera inmutarse. Por tanto, si la intención es reclamar su atención, el cual no ha sido nuestro caso, pero aun así nos hemos podido dar cuenta de este fenómeno, haría falta que el ejecutor recurra a estrategias más directas y “agresivas”.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREOTTI, Libero, *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad.*

Editado por MACBA y ACTAR, Barcelona 1996

ISBN: 84 – 89698 – 20 – 1

ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.*

Editado por CENDEAC, Murcia, España 2002

ISBN: 84 – 96299 – 40 – 6

AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato.*

Editado por Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 1998

ISBN: 84 – 7432 – 459 – 9

AA.VV., *Estéticas de la intemperie. Lecturas y acción en el espacio público.*

Ediciones Departamento de Artes visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago de Chile 2009

ISBN: 978 – 956 – 19 – 0666 – 2

AA.VV., *Francis Alÿs*

Editorial Phaidon, New York 2007

ISBN: 978 – 0 – 7148 – 4321 – 6

AA.VV., *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*

Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca – España. Enero 2001

ISBN: 84 – 7800 – 892 – 6

AA.VV., *Textos situacionistas: Crítica a la vida cotidiana*

Edición y traducción de Eduardo Subirats, Editorial Anagrama, Barcelona 1973

ISBN: 84 – 33903 – 55 – 1

AYMERICH, Guillermo, *Un método para pensar el espacio.*

Cuadernos de imagen y reflexión nº 4, Editorial UPV, Valencia, España 2007

ISBN: 978 – 84 – 8363 – 196 – 6

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*

Editorial Fondo de Cultura económica S.A., México 1986

ISBN: 968 – 16 – 0923 – 9

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos.*

Editado por Siglo Veintiuno editores, México D. F., julio 1987

ISBN 968 – 23 – 0347 – 8

BENGOA, José, *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile.*

Ediciones SUR, Santiago de Chile 1996

ISBN: 956 – 208 – 045 – 5

BOURRIAUD, Nicolas, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí.*

Editorial CENDEAC, Murcia, España 1999

ISBN. 978 – 84 – 96898 – 51 – 6

BOURRIAUD, Nicolas, *Etética Relacional*

Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, Argentina 2006

ISBN: 987 – 1156 – 56 – 1

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética.*

Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 2002

ISBN: 84 – 252 – 1841 – 1

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.*

Editorial Paidós, Barcelona 1997

ISBN 84 – 493 – 0700 – 7

DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte.*

Editorial Paidós, Barcelona 2002

ISBN 84 - 493 – 1186 – 1

GIANNINI, Humberto. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia.*

Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1988

ISBN: 956 – 11 – 0127 – K

KAPROW, Allan. *La educación del des-artista.*

Ediciones Ardora, Madrid 2007

ISBN 84 –88020 –23 –6

PEREZ, David. *Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer.*

Editorial UPV, Valencia, España 2008

ISBN: 978 – 84 – 8363 – 264 – 2

PEREZ, David. *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional.*

Ediciones CENDEAC, Murcia, España 2003

ISBN 84 – 95815 – 28 – 1

ROSSET, Clément. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*

Ediciones Marbot, Barcelona 2007

ISBN: 978 – 84 – 935744 – 1 – 3

AA.VV., *Calle y acontecimiento*

Libro editado por **Francisco Sanfuentes** para el proyecto con el mismo nombre.
Proyecto financiado por **FONDART**, Santiago de Chile 2001
s/ ISBN

Textos de Narrativa

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*

Editorial Minotauro, Barcelona 1998
ISBN 84 – 450 – 7223 – 4

MORAVIA, Alberto. *El tedio*

Editorial Seix Barral, Barcelona 1986
ISBN: 84 – 32205 – 55 – 9

PEREC, Georges. *Especies de espacios.*

Editorial Montesinos, España 2007
ISBN: 978 – 84 – 95776 – 72 – 3

Tesinas

SANCHEZ LARRAÍN, Nicolás, *Recuperar la calle. (o de la relación entre el capitalismo y mi tendencia a la melancolía)*

Proyecto Final de Master de Producción Artística UPV, Dirigida por la Dra. Eva Marín Jordá, Valencia, Junio 2008
s/ISBN

Textos de Consulta

AA.VV. *Diálogos Urbanos. Confluencias entre arte y ciudad*

En el margen del I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida: arte, entorno y sostenibilidad.

Edita CIAE, UPV, Valencia, España 2008
ISBN: 978 – 84 – 690 – 9563 – 8

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción.*

Editorial Nerea s.a., Donosita – San Sebastián, España 2006
ISBN: 84 – 89569 – 42 – 8

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía.*

Editado por José Muñoz Millanes, Colección Pre-Textos, Valencia 2004
ISBN 84-8191-614-5

BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas.*

Editorial Alianza, Madrid 2005

ISBN: 84 – 206 – 7964 – X

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*

Ediciones Akal S. A, Madrid 2002

ISBN: 84 – 460 – 1138 – 7

McEVILLEY, Thomas. *De la ruptura al cul de sac, arte en la segunda mitad del siglo XX.*

Ediciones Akal, S.A., Madrid, España 2007

ISBN: 978 – 84 – 460 – 2090 – 5

MARCHÁN FIZ, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto.*

Ediciones Akal, Madrid 1986.

ISBN: 84 – 7600 – 105 – 3

Revistas Impresas

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, «Arquitectura, cuerpo, lenguaje. Escenas de un diccionario de fragmentos», en *A.V. Arquitectura y vivienda*, nº 12, 1987, pp. 3-16.

ISSN: 0213-487X

Revistas en línea

HARCHA, Ana, Pequeñas Operaciones Domésticas, *Stichomythia* nº 7, 2008, pp. 160-185, [en línea], consultado el 07/09/2012

ISSN 1579-7368

PLAZA VELASCO, Marta, Pequeñas operaciones domésticas, *Stichomythia* nº 7, 2008, pp. 35-46, [en línea], consultado el 07/09/2012

ISSN 1579-7368

MARTÍNEZ GARCÍA, Miguel Ángel, Pensar el espacio, *Stichomythia* nº 7, 2008, pp. 87-97, [en línea], consultado el 07/09/2012

ISSN 1579-7368

Sitios web consultados

<http://genteyhogaressostenibles.info/post/27618732443/algo-mas-que-comer-en-la-calle-desayunos-ciudadanos-en>

<http://www.francisalys.com>

<http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/portes-obertes-2011-benvinguts-al-cabanyal/?lang=es>

<http://francisco-papas-frita.artenlinea.com/series/todo-comienza-en-casa>

<http://www.luisguerra.net/index.php?/text/conference-at-universidad-de-chile/>

http://es.wikipedia.org/wiki/Frederick_Winslow_Taylor

http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/demografia_y_vitales/demografia/demografia.php

http://www.pazciudadana.cl/docs/pub_20110607103119.pdf

<http://www.youtube.com/watch?v=gP591bZNc0I>

<http://www.medianeras.com/inicio.php>

<http://www.facebook.com/desayuno.conviandantes/info>