

103 umática

Revista sobre Creación y Análisis de la I

2020



Ciudadano

LA CRISIS PUEDE SER O NUESTRO SIN ZODIACO DE PROTEJA A LA FUERZA VALENCIANA. - DE AGRIICULTURA DE LA FUERZA -



CONSEJO DE INICIATIVAS "DADO CONSERVACIONES CREATIVAS COMUNITARIAS"



EL ESCUELO INICIAL ANTONIO ROSA JUAN DE SUZANA "EL PRIMER" SITUADO EN EL PUEBLO DE SUZANA

#03 | ESPACIO PÚBLICO Y TEJIDO SOCIAL ARTE COLABORATIVO EN TIEMPOS DE CRISIS

El espacio público es un elemento clave en el tejido social. En tiempos de crisis, el arte colaborativo puede ser una herramienta poderosa para fortalecer los lazos comunitarios y crear espacios de encuentro y diálogo.



umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

103

2020

umática
Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

Dirección

David López Rubiño, Universidad de Granada, España

Dirección Editorial

José María Alonso Calero, Universidad de Málaga, España

Juan José Cabrera Contreras, Universidad de Granada, España

Marcelo Leslabay, Universidad de Deusto, España

Silvia López Rodríguez, Universidad de Málaga, España

Juan Carlos Robles Florido, Universidad de Málaga, España

Editores Adjuntos

Juan Aguilar Jiménez, Universidad de Málaga, España

Javier Bermúdez Pérez, Crítico de Arte y Comisario Independiente, España

Beltrán Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para las Artes, España

Ana Cremades, Universidad de Granada, España

Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España

José Quaresma, Universidade de Lisboa, Portugal

Maria Abellán Hernández, Universidad de la Rioja, España

UMÁTICA

Revista sobre creación y
análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

Periodicidad: un número al año

EDITA: GRUPO UMÁTICA.

Universidad de Málaga

DISEÑO: GRUPO UMÁTICA

Creative Commons:

Esta obra está bajo una licencia
de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial
4.0 Unported

Imprime: Gráficas Muriel
Getafe (Madrid)

Cubierta impresa en Papel
PERGRAPHICA CLASSIC
ROUGH, 300 gsm. Pergraphica e
interiores impresos en
Papel PERGRAPHICA CLASSIC
ROUGH, 120gsm. Pergraphica
es un papel no estucado de
fibra virgen con certificación
FSC®

Contacto: alo@uma.es



Comité Científico

Theotima Amo Sáez, Universidad de Granada, España

Francisco Baena Díaz, Centro José Guerrero, Granada, España

Ričardas Bartkevicius, Vilniaus Pedagoginis Universitetas, Lituania

Dhafer Ben Khalifa, Universidad de Monastir, Túnez

Imen Ben Youssef Zorgati, Universidad de Tunis, Túnez

Gabriel Cabello Padial, Universidad de Granada, España

Italo Chiodi, Accademia di Belle Arti Brera, Milán, Italia

Jordi Claramonte Arrufat, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca, Ecuador

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, España

Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España

Fernando Infante del Rosal, Universidad de Sevilla, España

Vaiva Juzevičiūtė-Bartkevičienė, Universidad Vytautas Magnus, Kaunas, Lituania

Gabriella Kiss, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, Hungría

Piroska É. Kiss, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, Hungría

Felipe César Londoño, Universidad de Caldas, Colombia

Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España

Marko Markovic, Universidad de Podgorica, Montenegro

Isabela Mendes Sielski, Instituto Federal - IF-SC, Florianópolis, Brasil

Blanca Montalvo Gallego, Universidad de Málaga, España

Enrico Pulsoni, Accademia Di Belle Arti Macerata, Italia

Juan Carlos Ramos Guadix, Universidad de Granada, España

Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga, España

Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz, Academy of Fines Arts, Varsovia, Polonia.

Antonello Tolve, Accademia di Belle Arti Macerata, Italia

Edit Zeke, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, Hungría

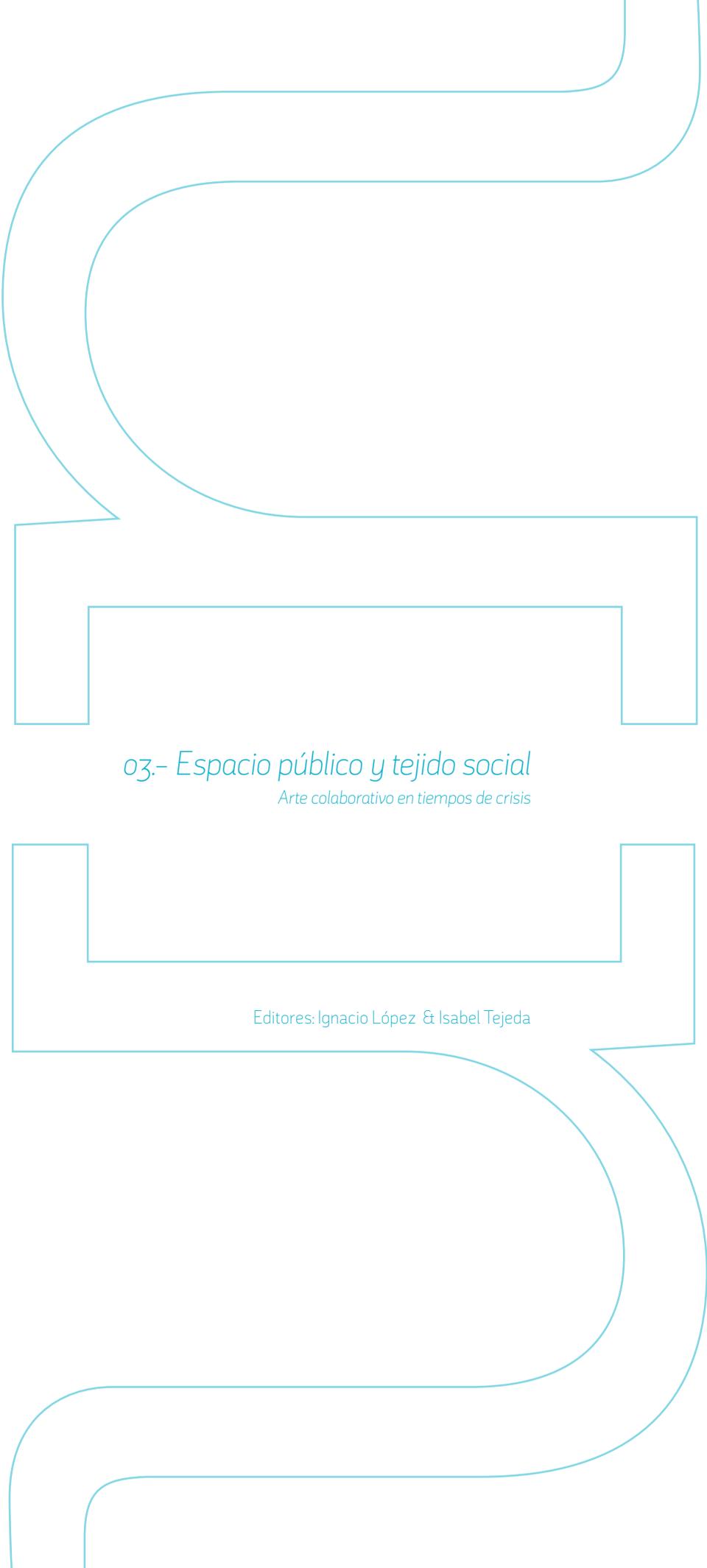
Tipografía: Malacitana© y Malacitana-Sans©

Tipografías (Open-Source) desarrolladas para la Universidad de Málaga con el soporte del proyecto de investigación "MAPAS DE TRANSFERENCIAS DEL DISEÑO" (2017-2019)

Plan propio de la Universidad de Málaga

Patrocinado por Departamento de Arte y Arquitectura (Universidad de Málaga)

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>



03.- Espacio público y tejido social

Arte colaborativo en tiempos de crisis

Editores: Ignacio López & Isabel Tejada

PÁGINAS	SUMARIO
7	Editorial IGNACIO LÓPEZ & ISABEL TEJEDA
13	Artículos (research zone)
15	Hacia una fenomenología de lo inmanentemente invisible GASTON GIRIBET
31	Estética y teoría de la complejidad. JORDI CLARAMONTE ARRUFAT
47	Curadoría social en entornos artísticos: ALMUDENA CASO BURBANO
71	Arte participativo y colaborativo en el espacio público de Nantes: MARÍA L. GRAU TELLO, NATALIA JUAN GARCÍA & JESÚS P. LORENTE LORENTE
95	Vestir los balcones EVA SANTOS SÁNCHEZ-GUZMÁN, EVA C. MESAS ESCOBAR & ANA PÉREZ HERNÁNDEZ
113	Pedro José Pradillo, un culto artista conceptual. JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ
135	On the link –between an artisan, farmer, among others, Guaraní (Nhandéva) and a contemporary visual artist from Sao Paulo– that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship LETÍCIA LARÍN
171	Proyectos de Creación (creation Zone)
173	A 15 minutos de Los Asperones EUGENIO RIVAS HERENCIA & MARÍA RIVAS HERENCIA
191	When an old concept comes full circle, in other words, the shock of the real. ANNA KLIMCZAK
219	Hijos del relax ANTONIO R. MONTESINOS
241	Ensayo Visual (visual Essay)
243	Now all the world's a sage. GABRIEL MARTÍNEZ & SONIA DÍAZ
265	Espacios disponibles I. JESÚS MARÍN-CLAVIJO
287	El barrio, la herida y el olvido que seremos. MARINA REINA GUINDO
309	Diálogos (conversations)
311	Interviews with American Artists: Thinking of the Mystery of Photography. MARÍA ANTONIA BLANCO-ARROYO
327	DOSSIER Prácticas Artísticas Colaborativas // PAC#03. JAVIER BERMÚDEZ, LAURA RUIZ, ANTONIO COLLADOS, ENRIQUE RES, SAOIA OLMO, JUAN CANELA
349	Arte y diseño: Transferencias, metodologías y futuros - {NEXT CALL FOR PAPERS : #04-2021}

Editorial

IGNACIO LÓPEZ & ISABEL TEJEDA

Universidad de Granada

Bajo el título "**Espacio público y tejido social: arte colaborativo en tiempos de crisis**", el equipo editorial de "*Umática, Revista sobre creación y análisis de la imagen*" y el proyecto de Investigación "*El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo*" (PGC2018-094351-B-C42), del Ministerio de Economía y Competitividad, presentan un conjunto de aportaciones críticas que revisan las claves teóricas, metodológicas y prácticas asociadas al empuje que desde el impacto de la crisis de 2008 han recibido aquellas políticas participativas o colaborativas en la gestión y en la creación artística vinculadas al barrio como contexto específico. La aportación de la portada del número por parte de Rogelio López-Cuenca supone, más allá del honor con el que los responsables de esta edición la reciben, toda una declaración de intenciones sobre el horizonte al que aspiran las revisiones mencionadas. La imagen se corresponde con la instalación *Mapa de Valencia* (2015)¹. Una instalación que documenta el trabajo del colectivo implicado en el taller *No/W/Here*, coordinado por López-Cuenca y con la colaboración del IVAM y de la UPV², y que da cuenta de un cambio de paradigma en el que el impacto de la intervención artística se vislumbra en aquellos lugares que nuestro entorno capitalizado deja al descubierto.

Con un amplio recorrido durante las últimas décadas, los esquemas de trabajo colectivo que han definido estas apuestas de intervención perfilan hoy más que nunca, en plena crisis sanitaria y económica producida por el COVID-19, nuestras posibilidades de respuesta artística o cultural. La crisis sanitaria del COVID19, y sus implicaciones domésticas, sociales y económicas generan, si cabe, un reto mayor: repensar nuestras actuaciones sin salir de casa, plantearlas para escenarios virtuales, o planificarlas para pequeños grupos de población en un momento en el que el arte y la cultura han puesto en evidencia su necesidad y que sus fórmulas de producción, consumo e interacción, pueden ser una tabla de salvación o un alivio para los momentos difíciles que hemos vivido y para los que sin duda vendrían. Es en este sentido paradigmático el texto que presentan Eva Santos Sánchez Guzmán, Eva María Mesas y Ana Pérez Hernández, en el que evalúan los resultados de la acción artística que, desde la participación, convirtió el arte de "vestir los balcones" en una forma de relación absolutamente necesaria durante el confinamiento. Y es que determinadas inercias potenciadas por la situación de alarma en la que aún vivimos, como el poder de los encuentros digitales, requieren igual que acciones que las contrarresten, como la propuesta de Santos, Mesas y Pérez,

1. Rogelio López C., *Mapa de Valencia* (2015). Fotografía de la Instalación/versión de 2019 en el MNCARS (Madrid). | © Rogelio López Cuenca.

2. Colaboran en el proyecto el equipo del taller *No/W/Here Valencia* (IVAM y Facultad de BBAA de la UPV, Valencia 2015): Judith Álvarez García, María Aucejo, Silvia García, Luis Lisbona, Neus Lozano-Sanfélix, Raúl Ortega Moral, M^{ra} Jesús Parada, Raquel Planas, Maritxel Quevedo, Chiara Sgararella, Natividad Soriano, Vanesa Valero y María Vidagany-Murgí. | Edición vídeo: Elo Vega.

FAJALAUZA 23.01 inauguración
2020. 19.00
 de aquellos
 barros, estos
 lodos

Colabora
 Fundación Fajalauza
 Comisariado por COF

Héctor Herrera
 Manuel Sanín
 Clara Zurlo
 Francisco Ladón
 de Guzmán
 Alejandro de Pablo

Ara Viana
 María Franco
 David Fontado
 Raúl Hilaire
 Carlos Martín
 Eduardo Barrios

Palacio del Arzobispo
 23.01 - 21.02
 Lunes a Viernes
 11:00 - 14:00
 17:30 - 20:30

#cosadeporras

UNIVERSIDAD DE GRANADA

LA BIBLIOTECA DE GRANADA

FUNDACIÓN FAJALAUZA

14

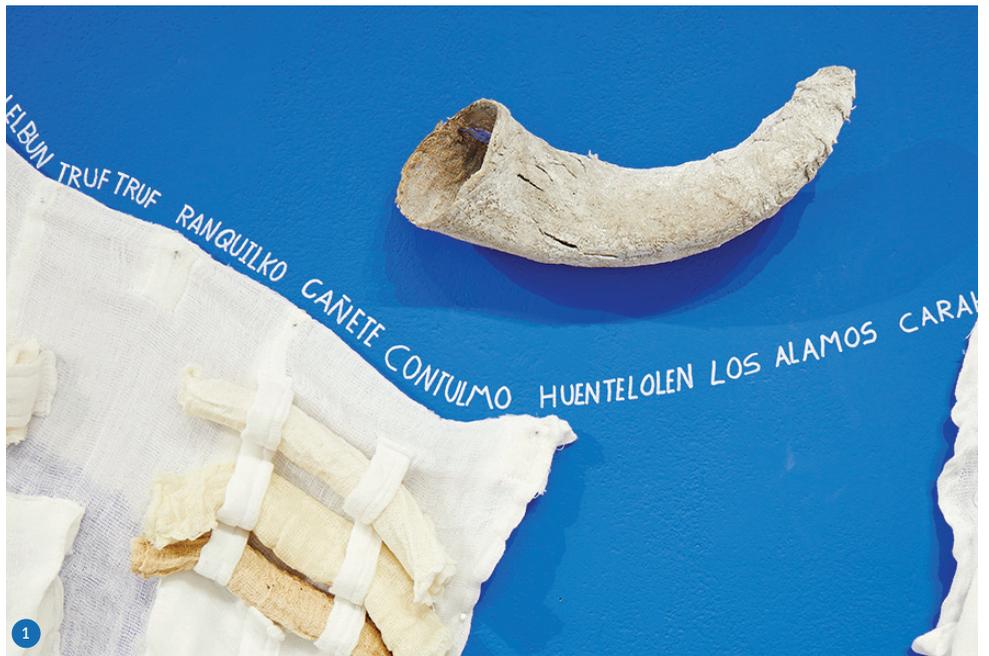
14.03
 19:30h

ordos 21

+
**BREATHING
 SESSIONS**

LA BIBLIOTECA DE GRANADA

FUNDACIÓN FAJALAUZA



1



5



13



12



11

- 1. pág. 062
- 2. pág. 083
- 3. pág. 107
- 4. pág. 128
- 5. pág. 149
- 6. pág. 188
- 7. pág. 204
- 8. pág. 235
- 9. pág. 259
- 10. pág. 279
- 11. pág. 295
- 12. pág. 321
- 13. pág. 316
- 14. pág. 336



2



8



3



6

9
Politics

There are many people for whom 'thinking' necessarily means identifying with existing trends

MARSHALL McLUHAN



7



10



4

apuestas críticas que nos capaciten para entenderlas y gestionarlas. Gabriel Martínez y Sonia Díaz proponen un ensayo visual en el que visibilizan la redundancia digital que los entornos de redes generan, defendiendo una ralentización que amortigüe el impacto evidente del consabido *dictum* de McLuhan, abriendo la posibilidad de espacios para la acción política colectiva.

Especialmente tras el impacto de la crisis de 2008, desde distintos lugares surgieron demandas de replanteamiento de la relación entre el arte que se produce y las audiencias a las que se dirige, desde modelos de gestión cultural a esquemas de prácticas artísticas preocupadas por el entorno que las acoge. Desde entonces el debate se ha enfocado en la relación contextual de la cultura o del arte desde una perspectiva social, dejando a un lado la atención exclusiva que el binomio cultura-economía recibía en modelos de gestión previos. Esa perspectiva social y colaborativa es patente en el dossier que presentan Javier Bermúdez, Laura Ruiz, Antonio Collados, Enrique Res, Saoia Olmo Alonso y Juan Canela. Pese a que el replanteamiento de relación entre el arte y sus audiencias se ha aplicado en muchas ocasiones, antes que como un plan programado y puesto en práctica de forma paulatina, como una forma de respuesta necesaria ante la propia escasez de medios producida por contextos de crisis, su presencia continuada a lo largo de este tiempo y las fricciones producidas en su relación con modelos de gestión y creación tradicionales parecen indicar un cambio de paradigma consolidado como demuestran las distintas aportaciones que aquí se presentan.

A 15 minutos de los Asperones, un proyecto artístico de Eugenio y María Rivas Herencia analizado críticamente por sus autores en este número, es prueba evidente de esa consolidación, convirtiendo la acción poética colectiva y el documental en un poderoso instrumento de resistencia contra el devastador modelo de aislamiento de la ciudadanía que la especulación capitalizada del territorio ha impuesto. La consolidación de ese cambio de paradigma permite, como en la revisión que Antonio Ruiz Montesinos hace, poner en valor apropiaciones como la que Diego Santos, Juan Antonio Ramírez y Carlos Canal hicieron para la Costa del Sol en el 86 del viaje de Venturi, Brown e Izenour a las Vegas en el 68, convirtiendo la mirada del *road trip* en un incisivo instrumento de análisis paisajístico, cultural e identitario.

Ya la crisis de 2008 había evidenciado la incapacidad de muchos museos y centros de arte para repensarse, pero, a su vez, con el empuje de las urgentes demandas de transparencia de una ciudadanía indignada, llevó a algunos de ellos a iniciar un proceso inédito de captación de nuevos públicos y visibilización de sus actividades. La situación permitió además que su mirada se dirigiera hacia el barrio que los acogía, con gente que no sólo entraba físicamente en la institución sino que mantenía una participación e intercomunicación activas. Así, los modelos de práctica artística colaborativa que ya habían sido puestas en marcha, junto a una sociedad cada vez más consciente de que el arte y la cultura les pertenecía, convirtieron la producción artística en un asunto colectivo que implicaba a la pedagogía como un aliado necesario. Natalia Juan,

Jesús Pedro Lorente y María Luisa Grau eligen como paradigma de esta relación de lo público con lo colectivo, en su doble acepción colaborativa y participativa, la ciudad de Nantes y las políticas de arte público que se han desarrollado en las últimas décadas. Y allí donde Juan, Lorente y Grau sitúan su argumentación en una perspectiva de análisis historiográfico frente a un modelo de intervención pública consolidado en las políticas oficiales de nuestros entornos occidentales, Anna Klimczak revisa y contextualiza sus proyectos artísticos en un contexto polaco en el que la religión sigue complicando lo político, forzando una interrelación entre acción artística y acción social en la que sitúa la lógica de sus producciones.

A día de hoy podemos afirmar que, bajo el ideal de las pedagogías críticas o radicales, el arte aparece más que nunca como un proceso de aprendizaje y negociación colectivo y responsable, cuyo horizonte antes que en el desarrollo individual de la persona se sitúa en el cambio social propiamente dicho. El proyecto "Hablar y actuar. Arte, activismo en las Americas" acogido por The School of the Art Institute of Chicago, trató en 2018 de responder a este reto desde el impulso de lo decolonial, y en nuestro número se convierte en caso de estudio privilegiado para el exhaustivo y rico análisis que ofrece Almudena Caso. Los esquemas de trabajo decoloniales que regularon el proyecto del Art Institute of Chicago analizado por Caso, intervienen en la evaluación que la artista Letizia Larín hace de su colaboración artística con una artesana Guaraní-Ñandéva, constataando el potencial que la cultura agrícola familiar

de las comunidades indígenas que acogen a la artista de Sao Paolo como mecanismo de resistencia anti-global.

Finalmente, merecen atención un grupo de aportaciones que, aunque no directamente vinculadas a la temática propuesta para este monográfico, enriquecen el conjunto, siendo reseñables ejemplos del rigor y la novedad que Umática establece como aspiración principal de sus ambiciones científicas. Desde el ámbito de la reflexión estética, Gastón Giribet y Jordi Claramonte dirigen nuestra mirada hacia ámbitos disciplinares que no sólo corrigen enfoques improductivos, sino que amplían las lógicas establecidas en nuestra relación con el arte. En el caso de Giribet, justificando el lugar de lo invisible como objeto de atención artística a partir de avances en el campo de la astrofísica, y en el de Claramonte, a partir de la aplicación de modelizaciones de las teorías de la complejidad y de la auto-organización a los campos del arte y de la Estética. Más vinculados a prácticas artísticas particulares, destacan la revisión de la aportación al ámbito de la práctica artística conceptual del artista mejicano Pedro José Pradillo, realizada por José Miguel Muñoz Jiménez, el ensayo visual de Jesús Marín-Clavijo "Espacios disponibles I", una re-eleboración irónica actualizada de la ruina romántica a partir de intervenciones fotoluminescentes en espacios abandonados, o el grupo de entrevistas en torno a la relación entre creación y medioambiente que María Antonia Blanco-Arroyo realizó en 2018 a los fotógrafos Richard Misrach, Peter Goin y Jack Fulton en Berkeley, California.

Hacia una fenomenología de lo inmanentemente invisible

Towards a phenomenology of the immanently unseeable

GASTON GIRIBET  0000-0001-7654-6358

Universidad de Buenos Aires FCEyN-UBA y CONICET, Argentina.

Resumen

Abordamos el problema de cómo pensar una fenomenología de lo invisible, entendido este término en un sentido fuerte: Se trata aquí de una invisibilidad inmanente, la de la ausencia, la de lo subjuntivo. Investigamos en qué medida está lo invisible relacionado con la ausencia, cómo es tomar conciencia de esa ausencia y proyectar sentido a partir de ella. Nos valemos para esto de avances recientes en el campo de la astrofísica: la "observación" de objetos de la naturaleza que realizan, en efecto, lo inmanentemente invisible; objetos que quedan definidos por la ausencia del mismo espacio-tiempo en el que son.

PALABRAS CLAVE: Fenomenología, filosofía de la ciencia, agujeros negros, imagen, horizontes.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Gaston Giribet
giribet@gmail.com,
gaston@df.uba.ar

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 13.10.2020
Accepted: 29.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Giribet, G. (2020). Hacia una fenomenología de lo inmanentemente invisible. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.10385>

Umática. 2020; 3:15-29

Hacia una fenomenología de lo inmanentemente invisible

GASTON GIRIBET

Universidad de Buenos Aires FCEyN-UBA y CONICET, Argentina.

Abstract

We tackle the problem of how to think of a phenomenology of the unseeable, understanding this term in a strong sense: It is about an immanent invisibility, that of absence, that of the subjunctive. We investigate to what extent the unseeable is related to absence, what does it mean to become aware of that absence, and to project meaning out from it. To this, we make use of recent advances in the field of astrophysics: the "observation" of objects in nature that make, in fact, the immanently invisible; objects that are defined by the absence of the very space-time in which they are.

KEYWORDS: Phenomenology, philosophy of science, black holes, image, horizons.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. El espaciotiempo, el objeto, su ausencia
3. La ausencia y la fenomenología de lo invisible
4. Sobre la imagen y su horizonte
5. El objeto teleológico

1. Introducción

Si el fenómeno es aquello que surge de lo oculto y entra en el ámbito de lo visible, ¿cómo es posible pensar *lo inmanentemente invisible* desde la fenomenología? ¿Cuánto esfuerzo debemos exigirle a nuestra definición de “lo visible” para poder pensar en términos fenomenológicos a aquello que se encuentra a medio camino entre lo que no puede ser visto y lo que está ausente? Si bien cae de suyo que “entrar en el ámbito de lo visible” funciona aquí como figura retórica, una imagen potente de contenido simbólico, convendremos que, como toda figura retórica, no es casual. Es así como resiste la pregunta sobre la manera de abordar la invisibilidad, en cuanto cualidad inmanente, con el método fenomenológico. Esta invisibilidad inmanente a la que nos referimos es la invisibilidad de la ausencia, la de lo subjuntivo y la de los fenómenos elusivos emparentados.

Este es el problema del que nos ocuparemos aquí: Cómo pensar una fenomenología de *lo invisible*, entendido este término en un sentido fuerte, y en qué medida está lo invisible relacionado con la ausencia. Cómo es tomar consciencia de esa ausencia y, así, proyectar sentido a partir de ella. Bien lo expresaba Levinas: “La invisibilidad no indica ausencia de relación: implica relaciones con lo que no está dado, con aquello de lo que no hay idea” (2006, p. 28).

Pero, para evitar confusiones, comencemos por una cuestión terminológica que será central: Con *invisible* no nos referiremos aquí a un objeto al que por contingencia es imposible ver, no es el “in-visible visible” de Derrida (2000, p. 88), sino a un objeto que está *definido por su* imposibilidad de ser visto. Se trata, decíamos, de una invisibilidad inmanente. No hablaremos aquí de la naturaleza *de* lo invisible, sino de lo invisible *en* la naturaleza. Este invisible, como adelantábamos, se encuentra en tránsito entre lo que no puede ser visto y lo que está ausente, y debe esta ausencia ser entendida, también, en un sentido fuerte, por cuanto es ausencia del espacio¹ (τόπος) en el cual el objeto *es*². Hablamos de entes que están definidos por sus horizontes; que *son* sus horizontes.

[L]o propio de la percepción es que el objeto no aparezca más que en una serie de perfiles, de proyecciones. [...] El objeto mismo es la síntesis de todas estas apariciones. [...] Estoy en el centro de mi idea, la aprehendo por entero de una sola vez. Lo que naturalmente no quiere decir que mi idea no tenga que ser completada con un progreso infinito (Sartre, 2005, p. 23).

1. Lugar en el sentido estricto del τόπος sobre el que habla Aristóteles en su libro IV de *Física*. Grosseteste, en su *Suma de los ocho libros de la física de Aristóteles*, resumiendo un argumento del libro cuarto acerca del τόπος, parafrasea: “*Omne quod est, est in loco*” (Todo cuanto existe está en un lugar).

2. En la sección 2 daremos una definición precisa de los objetos a los que nos referimos y quedará claro en qué sentido se habla aquí de “la ausencia del espacio en la que el objeto es”.

Sin una definición precisa de los objetos específicos a los que nos referiremos, definición que postergaremos hasta la sección 2, podemos intentar ir acercándonos a la idea proponiendo ejemplos de objetos que, al igual que la ausencia, quedan definidos sólo por sus horizontes. Podemos pensar, por ejemplo, en el lienzo vacío al que aludía Kandinsky, que, "en apariencia, está verdaderamente vacío y guarda silencio; pero en realidad está lleno de tensiones, con mil voces bajas, llenas de espera" (1987, p. 127). Deleuze piensa en una potencialidad similar: "Una tela no es una superficie blanca. [...] Esas cosas invisibles, sin embargo, que ya han tomado la tela" (2007, p. 34). Pero los objetos de los que hablamos aquí son de una naturaleza diferente: Al igual que al lienzo vacío, sus horizontes los definen, sí, pero no es ésta su única característica: No hay datos de sensación que provengan de ellos en cuanto substancia [no son substancia]. Sabemos de ellos sólo por su influencia en el entorno, por su relación con lo circundante, por sus horizontes externos. Sus horizontes internos, por otro lado, plantean una dificultad mayor: Ningún escorzo nos es dado. Todos ellos son invisibles. El espacio que estos objetos ocupan está ausente [no son en el espacio³]. Existe, sin embargo, esa ausencia, la del espacio que ocupan; una ausencia dinámica; la ausencia del τόπος. Es a dicha ausencia a la que debemos dirigir la mirada y a la que debemos dar sentido.

Para acercarnos un poco más a la definición de estos entes, adjetivémoslos adecuadamente. Para ello, tomemos prestado del inglés un término conveniente: *the unseeable*, una sustantivación que es de una gravedad mayor a *the invisible*. El castellano, a menudo exiguo en matices, nos impone el segundo de estos términos, pero es en el sentido del primero que debemos entender aquí *lo invisible*. No es casual que Sheperd Doleman haya elegido dicha palabra para expresar la vivencia de haberse enfrentado a uno de esos entes por primera vez: *the unseeable*, lo que no es posible de ser visto, y no por una imposibilidad contingente de interactuar con la luz, sino por su propia definición, por su naturaleza, su φυσική.

Quizá convenga reiterar aquí una advertencia que arriba hicimos al pasar: La distinción entre lo contingentemente invisible y lo invisible en sentido fuerte (*unseeable*) con la que trataremos aquí no es aquella distinción que hace Derrida (2000, p. 89) entre lo in-visible visible y lo que él y otros llaman la invisibilidad absoluta (Cfr. Hernández-Navarro, 2012 p. 16). Para Derrida, lo in-visible visible es aquello que es del orden de lo visible pero que se mantiene secreto sustrayéndolo a la vista [contingencia], mientras que lo absolutamente no visible es todo cuanto no se refiere al registro de la vista, pensando en lo sonoro como ejemplo cabal. Los objetos a los que aquí nos referiremos como *unseeable* no son ese "absolutamente no visible" sino objetos cuya invisibilidad es de una inmanencia mayor por cuanto termina definiéndolos. La voz, lo sonoro, no es tan solo sus horizontes, no sufre de la ausencia de datos de sensación. De suerte que el acto de transducción al observar lo sonoro no involucre a la luz. No deja lo sonoro de ser substancia y menos deja el espacio en el que lo sonoro es de estar presente. La inmanencia de la invisibilidad de lo que aquí preferimos llamar *unseeable* es, como veremos, de un grado mayor. Aunque también de carácter ontológico y relacionada con la ausencia, debemos diferenciar esta invisibilidad de otras consideradas por fenomenólo-

3. Y así como no son en el espacio, no son en el tiempo. Discutiremos esto en la sección IV.

gos. Quizá la más radical es la de Michel Henry, quien asocia la dimensión de lo invisible con la ausencia del mundo en el que las cosas se nos dan:

El ser no es, pues, una noción unívoca. Dos dimensiones lo atraviesan y vienen a desgarrar su unidad primitiva [...]: la de lo visible, donde la luz del mundo las cosas se dan a nosotros y son vividas por nosotros como fenómenos exteriores; la de lo invisible, donde, en ausencia de ese mundo y de su luz, antes incluso de que surgiese ese horizonte de exterioridad que pone todo a cierta distancia de nosotros y nos lo pro-pone a título de objeto [...], la vida se ha apoderado ya de su ser propio, abrazándose a sí misma en esa prueba interior e inmediata de sí que es su *pathos*, que hace de ella la vida. (Henry, 2008, p. 19)

Dado que decimos de los objetos que queremos tratar aquí que son ellos la propia ausencia del espacio en el que son, debemos plantear primero la cuestión de la ausencia como fenómeno: ¿Puede la ausencia ser pensada como fenómeno? Sartre es enfático al responder: "Sin duda, se puede tener conciencia de una ausencia"⁴. Y como tomar conciencia es dar sentido, nos sentimos habilitados a echar anclas y comenzar desde allí a pensar lo *unseeable*, desde su cercanía con la ausencia. Dedicaremos a ello la sección 3. En la sección 4 estudiaremos la imagen en relación con lo invisible, la formación de la imagen y su reconstrucción. En la sección 5 extenderemos al dominio del tiempo la ausencia que lo *unseeable* le impone al espacio-tiempo en el que es.

2. El espaciotiempo, el objeto, su ausencia

Comencemos con una pregunta de rigor: ¿Existe un objeto tal? ¿Existen en la naturaleza entes cuya invisibilidad extrema someta al espacio en el que el fenómeno es a estar ausente, que condene al tiempo en el cual el fenómeno es a cesar? Luego, ¿cómo pensar la ausencia del τόπος sin que el fenómeno se desvanezca al hacerlo?; ¿cómo pensar el fenómeno sin tiempo?

Comencemos respondiendo la primera de estas preguntas: Esos entes existen. Son objetos astronómicos que son la misma ausencia del espacio que ocupan; astros en cuya superficie el tiempo se encuentra detenido; materia-energía encerrada tras sus propios horizontes: sus horizontes internos, los infinitos escorzos no vistos, que en este caso son todos, y sus horizontes externos, que son lo único por lo cual inferimos su presencia, su entorno singular, su relación con lo circundante, la huella del espacio que vacían. Se los conoce como agujeros negros, objetos silentes que pueblan el cosmos sin que sepamos necesariamente de ellos; objetos que *son* en un espacio que no es y que, aun así, se dan al fenómeno.

4. Cfr. Sartre (1996, p. 29), quien se expresa así al analizar las (dos) acepciones de la afirmación "toda conciencia es conciencia de algo".

Durante unos pocos días de abril de 2017, cerca de una decena de telescopios distribuidos alrededor del planeta se dispusieron a observar simultáneamente un intrigante punto en el cielo, en el corazón de la galaxia lejana llamada *Messier 87* (M87). Dos años después, el 10 de abril de 2019, en conferencia de prensa simultánea alrededor del mundo, Sheperd Doeleman, astrónomo del Centro de Astrofísica de la Universidad de Harvard, anunciaba su hallazgo: "*We have seen what we thought it was unseeable*" (Cfr. Akiyama K., 2019), hemos visto lo que creímos que era imposible de ser visto. Lo que Doeleman y sus colaboradores habían observado era la primera imagen de un agujero negro; la imagen de un objeto cuya existencia había sido predicha por la teoría y que, por definición, es imposible de ser visto. Habían observado la silueta del horizonte de ese astro invisible recortada sobre el fondo de luz que lo envuelve. Decía Levinas (2006, p. 41): "[a] partir del ser, a partir del horizonte luminoso en el que el ente tiene una silueta pero ha perdido su cara, éste es la llamada misma dirigida a la inteligencia".

Pero, antes de continuar, y a efectos de dimensionar mejor la naturaleza peculiar de aquello de lo que estamos hablando, dediquemos unos párrafos a explicar qué son los agujeros negros: Se trata de objetos predichos por la teoría de la relatividad general de Einstein. Esta teoría, formulada en 1915, lleva a repensar la interacción gravitatoria entre los cuerpos, ya no en términos de una fuerza, sino en términos de la curvatura del espacio mismo. Desde Einstein, la gravedad no es concebida como una fuerza entre los cuerpos sino como un efecto de la forma no-euclidiana que el espacio-tiempo adopta entre éstos. Un ente (e.g. un astro) no atrae a los otros porque actúen entre ellos fuerzas en el sentido newtoniano, sino porque cada uno de los entes (los astros) curva el espacio-tiempo en sus inmediaciones sometiendo a los otros a ceñir sus trayectorias a dicha curvatura. A esto se debe que comúnmente se diga que la teoría de la relatividad cumple con poner de manifiesto la naturaleza dinámica del entramado espacio-temporal.

Cuanto mayor es la densidad de materia-energía concentrada en el ente gravitante – pensemos por caso en un astro muy denso –, mayor será el campo gravitatorio en su cercanía o, en términos einsteinianos, mayor será la curvatura del espacio-tiempo en sus inmediaciones. Pero sepamos que esta curvatura tiene un límite: Si la densidad de materia-energía del ente gravitante excede cierto valor, entonces el exceso de curvatura termina por desgarrar el tejido espacio-temporal, recortando el espacio en torno al ente. Se forma así un agujero negro: un bocado arrancado al espacio mismo; una reducida región del espacio de la cual nada puede salir; un volumen que contiene aquello de lo que nada nos puede ser restituido; un espacio interior desconectado causalmente de su exterior, de nosotros, de todo fenómeno.

Debido a esta desconexión causal absoluta y eterna entre los procesos internos y los externos, no es inexacto decir que, desde el punto de vista de toda conciencia externa, el espacio-tiempo, entendido éste como el escenario en el que se dan los fenómenos, se recorta allí, en la superficie de los agujeros negros, en la denominada "superficie de eventos"; allí termina. A ningún proceso interno le es dado estar en correlación con un fenómeno en el mundo exterior. Así, antes que astros, estos entes pueden ser pensados como hoyos en el espacio-tiem-

po, ausencias del espacio *en donde ellos son*⁵. Nada puede escapar de su interior; ningún tipo de luz, ni materia, ni radiación; ningún proceso interno puede ser causa de los procesos que ocurran afuera; no hay forma en la que la constitución interior pueda afectar lo externo; puede penetrárselos mas no atravesárselos; no hay experiencia sensible que provenga de lo que allí adentro existe. Ni siquiera la luz puede dejar el objeto debido a su gravedad extrema, i.e. a su curvatura extrema. El objeto, el astro, se torna así invisible en el sentido más fuerte que al término "invisible" le haya sido otorgado en disciplina científica alguna: *the unseeable*. Ya decíamos: No se trata aquí de la física *de lo invisible*, sino de lo invisible *en la física*.

Pero, antes de continuar, y dado que hablamos aquí de entes que hacen al mundo de las ciencias físicas, valga una advertencia de carácter metodológico: Los ejemplos provistos por éste y por otros descubrimientos de la física y la astronomía nos tientan hacia la actitud natural y nos invitan a aceptar de manera cuasi axiomática que los entes con los que uno trata en efecto existen, que son parte del mundo físico, de la naturaleza. No obstante, aunque su existencia es, adelantamos, algo sobre lo que concluiremos de manera afirmativa, no queremos apresurar tal conclusión sin antes plantear algunas cuestiones preliminares; no queremos, como diría Husserl, pecar de ingenuos: "[T]oda ciencia de la naturaleza es ingenua. La naturaleza que ella pretende estudiar existe simplemente. Se sobreentiende que las cosas *son*, que cambian en el espacio infinito, y como cosas temporales en el tiempo infinito. Las percibimos, las describimos en simples juicios de experiencia" (2013a, p. 53). En palabras de Heidegger, "La investigación científica destaca y fija los dominios de cosas de una manera ingenua y rudimentaria" (1993, p. 18). Según Husserl, corresponde a una fenomenología de la naturaleza someter a una investigación esencial la conciencia constituyente de la naturaleza en todas sus estructuras y correlaciones, en forma tal que lleguen a esclarecerse todos los principios bajo los cuales hay *a priori* ser en el sentido de la naturaleza⁶. Es así como debemos, decíamos ya, plantear algunas cuestiones preliminares antes de pronunciarnos sobre la existencia de la naturaleza que pretendemos estudiar. Algunas de estas cuestiones son: la pregunta sobre la ausencia [del espacio] como fenómeno; la relación entre la silueta, los horizontes y la imagen; la relación entre los horizontes y lo invisible. Comencemos analizando con mayor profundidad la ausencia como fenómeno. A esto dedicaremos la próxima sección.

3. La ausencia y la fenomenología de lo invisible

Tratamos con entes constituidos tan solo por sus horizontes. El espacio que ocupan, decíamos, está ausente. No son *en el espacio*⁷. Existe, sin embargo, esa ausencia, la del espacio, y es a esa ausencia a la que debemos dirigir la mirada y a la que debemos dar sentido.

5. Son también "ausencia del tiempo" en donde ellos son, como veremos más adelante al hablar del "objeto teleológico".

6. Expresado en una carta de Husserl a Wilhelm Dilthey fechada el 5-6 de julio de 1911, cuya copia incompleta se conserva en el Archivo Husserl, de Lovaina.

7. Y así como no son en el espacio, no son en el tiempo. Discutiremos esto en la sección IV.

Esta tarea plantea una serie de preguntas iniciales antes del abordaje fenomenológico: Si ser consciente es dar sentido y dar sentido involucra completar lo que falta, ¿cómo entender "lo que falta" en el caso de un objeto que es sólo horizontes? ¿Cómo funciona el método cuando lo que falta es todo lo dado? Esto es, ¿cómo nos enfrentamos al problema de la ausencia general del campo de sensación? ¿Cómo funciona la correlación en tal caso? ¿Puede, no digamos ya definirse con precisión, pero al menos intuirse el campo hylético si "la cosa" no existe en el espacio, o existe en un lugar en el que el espacio no es como tal?

Para abordar estas preguntas, primero debemos pensar en la ausencia como fenómeno para que nos sirva de guía: El espacio que el astro ocupa no existe. No existe debido a la gravedad del astro mismo, que lo hunde en ausencia. Pero esa ausencia sí existe. Esa ausencia es el fenómeno. Y de ninguna manera debemos temer a pensar en la aparición del objeto, en el fenómeno, como mediado por la observación de la ausencia. Después de todo, ver un objeto es, siempre, ver lo que el objeto rechaza: Algo es azul cuando es el azul el único color que "lo observado" no adquiere, el único que no logra sintetizar, que no absorbe. En términos ontológicos, en la observación, el particular objeto azul se constituye a partir de la reluctancia del universal azul. Eso encausa el análisis y permite pensar a todo acto de observación como un acto reconstructivo, como un acto de completación. Después de todo, como decía Levinas (2016, p. 212), "[V]er es, pues, ver el horizonte."

Tampoco debemos temer a pensar al acto de observación como ligado al espacio vacío. Dice también Levinas (ibid., p. 40) que "iluminar es quitar al ser su resistencia, porque la luz abre un horizonte y vacía el espacio". En términos más precisos (ibid., p. 210): "La luz hace aparecer la cosa expulsando las tinieblas: vacía el espacio. Hace surgir, precisamente, el espacio como un vacío." Debemos pensar así a ese espacio vacío: Una ausencia que excluye lo otro, todo otro ser ahí; una ausencia errante, propagante, por cuanto el movimiento del astro arrastra consigo esa ausencia del espacio en el que es. Luego, esa ausencia es fenómeno a través de sus horizontes externos: La gravedad en las inmediaciones de ese espacio vaciado (de espacio) afecta a la materia circundante, genera su acreción, la arremolina, la calienta, la ioniza, la expulsa; somete incluso a la luz rasante torciendo su trayectoria y dándole tintes impropios. Uno observa todo eso, los efectos sobre lo circundante, sus horizontes externos. Así, el objeto, la ausencia del espacio, aparece. Aparece a través de las cosas vistas, de la materia arremolinada y del borde filoso en el que ese arremolinarse termina para dar paso al abismo. Nuevamente recordamos a Levinas (2016, p. 211):

Pero este vacío espacial ¿no es a su vez 'alguna cosa', la forma de toda experiencia, el objeto de la geometría, algo visto? De hecho, hay que pintar un trazo para ver la línea. Sea cual sea la significación del paso al límite, las nociones de la geometría intuitiva se impondrán a partir de las cosas vistas: la línea es el límite de una cosa; el plano, la superficie de un objeto.

El espacio ausente "es el límite" de todo fenómeno circundante. Su inexistencia aparece por contraste frente todo lo que allí ocurre, todo arremolinarse y calentarse y cambiar de color. Se recorta sobre ese fondo tumultuoso una silueta oscura que sugiere la presencia del abismo, del espacio ausente:

El ojo no ve la luz, sino el objeto en la luz. La visión es, pues, una relación con un 'algo', con 'alguna cosa', que se establece en el seno de una relación con lo que no es un 'algo', con lo que no es 'alguna cosa'. Estamos en la luz en la medida en que nos encontramos la cosa en la nada. (Levinas, 2016, p. 211).

O la nada en la cosa.

Resumiendo, el ente gravitante es en un espacio que está ausente, y de esa ausencia se puede tener consciencia, se da al fenómeno; el fenómeno se da a través de sus horizontes externos, de su afección sobre lo circundante. Esa ausencia, por otra parte, es una ausencia dinámica, propagante; se mueve arrastrada por *el gravitante*.

Pero, antes de continuar, y tal como hicimos con las categorías de lo invisible, ensayemos una tipificación, aunque sea parcial, de las ausencias. Esto nos permitirá, por un lado, precisar la definición del término y, por el otro, preparar el terreno para discutir la relación entre la ausencia y la imagen. Partamos diciendo que la ausencia es siempre ausencia de algo. Hay una intencionalidad que actúa ahí. Una segunda observación es acerca de la necesidad de distinguir la ausencia de la vacancia: La ausencia no es vacancia. La intencionalidad está presente con mayor fuerza en la ausencia. Aunque la vacancia también es pensada en el sentido de algo, se trata de un "para algo" con multiplicidad, abierto. La ausencia, por su parte, está dirigida al objeto que falta con mayor fuerza. Hay una especificidad en la ausencia que logra potenciarla.

La ausencia puede estar dirigida al objeto *faltante* de diferentes maneras: puede estar dirigida directamente hacia algo que estuvo o que fue; puede ser también ausencia de carácter subjuntivo, en relación de lo que pudo haber sido-habido; puede la intencionalidad estar donada por formas como "lo aún ausente", "lo ya ausente", "lo siempre ausente". Sin ánimo de que esta caracterización resulte ser exhaustiva, podemos resumir las formas principales de la ausencia como la de "lo inexistente", la de "lo ausente propiamente dicho", la de "lo existente en otro lugar-tiempo". En la próxima sección discutiremos la ausencia en relación con la imagen y veremos la relación entre estas formas de la ausencia y las formas que, según Sartre, el acto de creencia que la imagen encierra puede adoptar.

4. Sobre la imagen y su horizonte

En 2019 Peter Galison obsequia al *Museum of Modern Art* (MoMA) una fotografía de la imagen del agujero negro supermasivo en el centro de la galaxia M87 en representación de la *Event Horizon Telescope Collaboration*. El Departamento de Fotografía del MoMA la in-

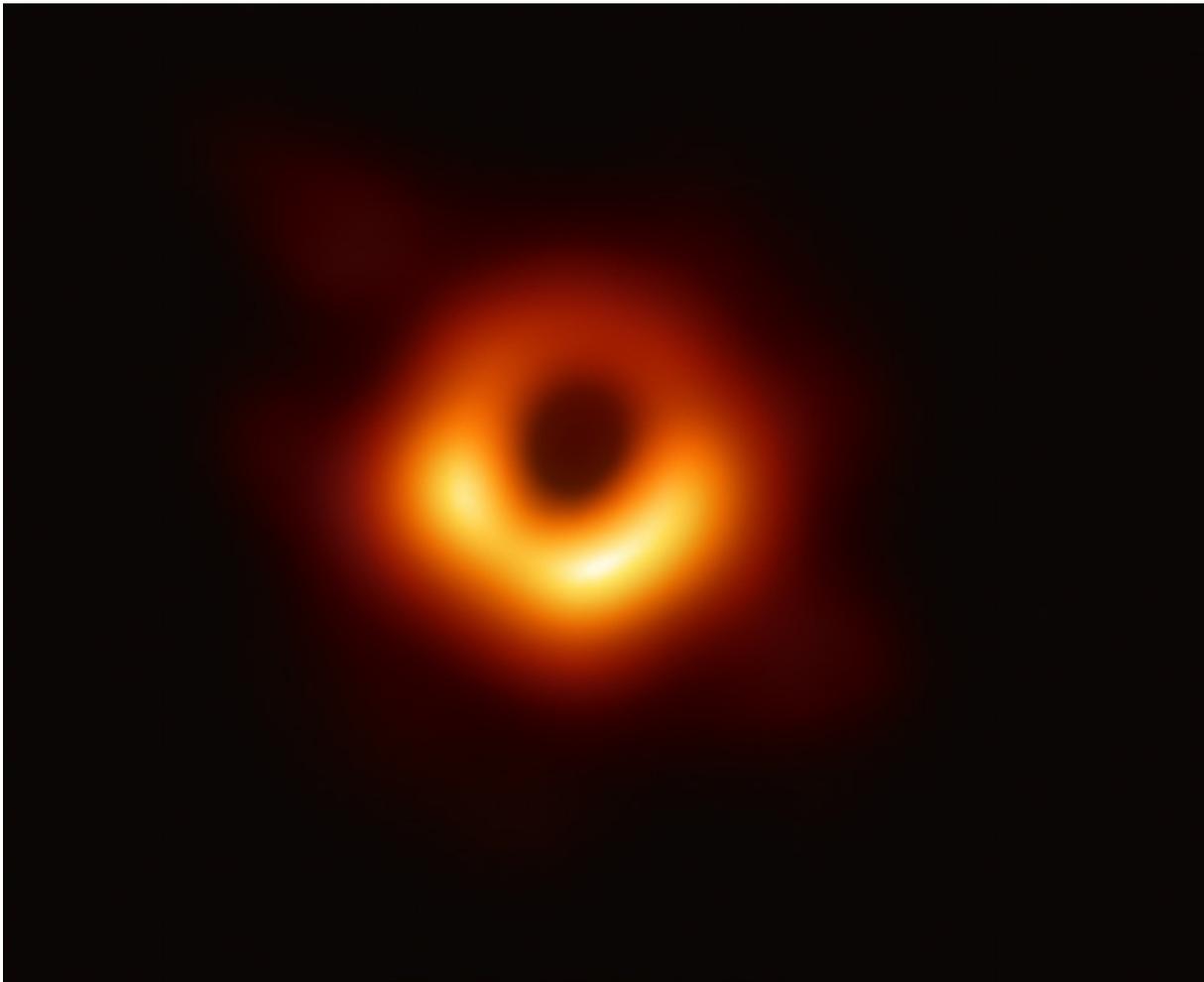
corpora a su colección ese mismo año. La imagen de la ausencia, del espaciotiempo ausente, reificada.

Comencemos por entender la relación entre la imagen y el objeto "invisible" del que hablamos. Para comprender esta relación debemos primero discutir dos aspectos fundamentales del acto de observación: la formación de la imagen y su reconstrucción. Hablaremos primero de la formación de la imagen, de los procesos involucrados y del papel particularmente activo que desempeña *el observado* en la generación de la forma de *lo observado*. Luego, discutiremos sobre el proceso de adquisición y re-construcción de la imagen.

La imagen del agujero negro es la imagen de su silueta, que no es la de su sombra proyectada sobre otro astro sino los bordes de luz que dibujan su contorno sobre la materia incandescente que lo rodea. Pero el papel desempeñado por el ente observado en el proceso de formación de la imagen no es pasivo: el objeto no se limita a donar su forma. Por el contrario, en cuanto ente gravitante, el astro moldea su forma; afecta la trayectoria de la luz en sus intermediaciones y produce la deflexión de los rayos de luz que nos traen su imagen. Por eso adelantábamos que *el observado* desempeña un papel particularmente activo en la generación de la forma observada. Esa silueta es la silueta del astro, del espacio que ocupa, que decíamos ausente, pero es a la vez una de-formación de dicha silueta debida a su propia gravedad. Decimos entonces que la "forma pura" y "la forma observada" no necesariamente coinciden, y que es la gravedad del ente mismo la razón de esa discrepancia. La materia se arremolina en torno al astro gravitante, se acerca a él sometándose a fricciones enormes debido a lo reducido del volumen que ocupa. Esa fricción eleva la temperatura de la materia hasta producir su desmembramiento, su ionización y, con ello, su incandescencia. El astro, aunque invisible, aparece así recortado en el fondo generado por una luz que lo envuelve, y que lo envuelve en el sentido más cabal del término: la luz lo orbita. El astro gravitante le impone a esa luz envolvente cambios de tono que le son impropios y, así, una cromaticidad anómala se convierte también en evidencia de su presencia. Otros efectos se suman a los anteriores: La rotación del astro le otorga impulso a la luz en la dirección de su giro, diferenciando así el color los rayos de luz co-rotantes del de los contra-rotantes. Esto, asimismo, produce una deformación adicional de la silueta, dotándola de una forma nefroidal.

¿Cuál es la forma del astro, entonces? ¿Es su forma, acaso, una forma original que uno reconstruiría luego de restar los efectos distorsivos que la gravedad del astro mismo ejerce sobre la luz? ¿Es esa forma pura, depurada, reconstruida, la forma del astro o, por el contrario, no es la forma de nada existente? ¿Puede esa reconstrucción ser pensada como un acto de completación? Las respuestas a estas preguntas se han dado ya. Alcanza con recordar nuevamente que ver el color es siempre ver el color que el objeto rechaza y aún se trata de su color. La forma es la del fenómeno, con la suma de los efectos "distorsivos" por cuanto son éstos inescindibles, inextirpables del ente.

Luego está la reconstrucción de la imagen, que en el caso de la imagen del agujero negro merece especial atención debido a que, más que en cualquier otra observación visual jamás llevada a cabo por el hombre, los efectos lumínicos nos llegan fragmentados. Toda imagen es



composición de fragmentos, de elementos mínimos, irreducibles: los centenares de millones de células de nuestras retinas, los diminutos capacitores constituyentes de las cámaras digitales, el haluro de plata de las películas fotográficas; el grano; el píxel; lo irreducible; lo que está por debajo de las células de sentido. El acto de composición nace de la eliminación de esa naturaleza granular al dar sentido. La imagen es, siempre, composición de partes y es, a su vez, la anulación de esas partes. Podemos decir de manera sintética que el hecho de que la imagen se dé lleva en germen el acto de dejar de lado lo irreducible.

En el caso de la imagen de la silueta del agujero negro tomada por Doeleman et al. los elementos irreducibles adquieren tamaños enormes. El astro se encuentra en una galaxia lejana, separada de la nuestra por decenas de millones de años luz. Tratándose de una región reducida del cielo que se encuentra tan lejos de nosotros, la amplitud angular de lo observado resulta ser extremadamente pequeña, comparable a la exigencia de ver una pequeña roca en la superficie lunar. Esto lleva en germen una dificultad a la hora de la observación: Debido a la naturaleza ondulatoria de la luz, toda imagen tan pequeña será borrosa. Sólo un telescopio del tamaño de nuestro planeta lograría una imagen de la calidad necesaria para ver la

Imagen del agujero negro M87*.

Crédito: *The Event Horizon Telescope Collaboration.*

silueta buscada. Así, Doeleman et al. convirtieron a la Tierra en un enorme telescopio virtual: recurrieron a una serie de observaciones independientes, realizadas simultáneamente por varios telescopios emplazados en distintas partes del globo; en California, Atacama, Hawái, Europa, el polo sur. Esas imágenes se combinaron gracias a una tarea minuciosa de sincronización y procesamiento, convirtiendo al planeta en una cámara, en una gran retina. Así, la imagen de la silueta aparece, como toda imagen, en un acto de reconstrucción.

Se tiene así la imagen reconstruida de la silueta, silueta que es la forma del astro pero que es, a su vez, una forma deformada, el resultado de la perturbación gravitacional que el ente observado ejerce sobre la luz que nos trae su propia imagen. El ente gravitante afecta a la luz que lo envuelve y moldea su propia forma recortada sobre esa luz. Esa forma se reconstruye mediante la asociación de distintas proto-imágenes, tomadas éstas por diferentes telescopios alrededor del mundo. Cada una de esas proto-imágenes es una mancha borrosa y no la silueta; sólo en la unión de esas proto-imágenes el objeto aparece: Aparece ese negro *no existir* del espacio dibujado sobre un ambiente violento, luminoso y distorsionado.

Es oportuno detenernos aquí para repensar la imagen en relación con el objeto; repensar la imagen, la silueta y la donación de sentido a partir de ellas. Como escribió Barthes (2019, p. 50), "[e]n esta búsqueda de la Fotografía, la fenomenología me prestaba, pues, un poco de su proyecto y un poco de su lenguaje."

Sartre (2005, p. 15) se preguntaba:

¿Y qué es exactamente la imagen? Evidentemente, no es [el objeto]; de una manera general, el objeto de la imagen no es imagen a su vez. ¿Diremos que la imagen es la organización sintética total, la conciencia? Pero esta conciencia es una naturaleza actual y concreta, que existe en sí, por sí y que siempre se podrá entregar sin intermediario a la reflexión. La palabra imagen no podría, pues, designar más que la relación de la conciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto. [...] recordemos aquí que una imagen no es más que una relación.

Y ya que hablamos de Sartre y la pregunta ontológica dirigida a la imagen, hagamos notar las resonancias que encontramos entre la tipificación de las ausencias discutidas en la sección 3 y las formas que, según Sartre, puede tomar el acto posicional que la imagen encierra (2005, p. 23). Dice:

"Toda conciencia propone su objeto, pero cada una tiene su manera de hacerlo. La percepción, por ejemplo, propone su objeto como existiendo. La imagen encierra a su vez un acto de creencia o acto posicional. Este acto puede tomar cuatro formas, y sólo cuatro: puede proponer el objeto como inexistente,

o como ausente, o como existente en otro lugar; también se puede 'neutralizar', es decir, no proponer su objeto como existente. [...] [La] posición de ausencia o de inexistencia no se puede encontrar sino en el plano de la cuasi-observación." (Sartre, 2005, pp. 23-24).

Habíamos concluido para la ausencia algo similar: Las formas principales de la ausencia son la de lo inexistente, la de lo propiamente ausente, y la de lo presente en otro tiempo-lugar. La ausencia y la imagen no son sólo análogas, sino inescindibles. Se necesitan mutuamente para existir. Por un lado, la imagen, para constituirse, requiere de la reconducción de la mirada hacia fuera del objeto representado; por otro lado, la ausencia necesita de imágenes del ente ausente para ser. En el caso del agujero negro, la silueta es la imagen. Toda imagen de lo verdaderamente invisible es imagen de sus horizontes externos. En este caso, la imagen de la ausencia del espacio en el que el astro es, una ausencia gravitante de la que sólo se sabe a través de la perturbación de su entorno. Ese vacío sólo puede ser silueta [esa ausencia sólo puede ser imagen]. Esa silueta sólo puede ser vacío [esa imagen sólo puede ser ausencia].

5. El objeto teleológico

Hablemos ahora del tiempo. Decíamos que los agujeros negros pueden ser pensados como hoyos en el espacio-tiempo, que implica la ausencia del espacio *en donde ellos son*, y adelantábamos que son, también, "ausencia del tiempo" *en donde ellos son*. La teoría de la relatividad reserva para el tiempo un lugar similar al del espacio. Esto no significa en absoluto que tiempo y espacio sean lo mismo según la teoría, pero sí que uno entra en las ecuaciones de manera entrelazada con el otro; tiempo y espacio son inextirpables. Así, si la gravedad es curvatura del espacio, entonces debe ésta ser también curvatura del tiempo en algún sentido. Y, en efecto, esto es así: el tiempo transcurre más lento en las regiones del espacio donde la gravedad es más intensa. A escalas terrestres, este letargo temporal debido a la gravedad es casi imperceptible; pero, cerca de entes de gran gravedad, se trata de un efecto dominante: En las inmediaciones de los agujeros negros, este efecto es extremo y el tiempo, literalmente, se detiene.

Esto presupone dos problemas fundamentales para nuestro análisis: por un lado, ¿cómo es posible concebir que la observación de Doeleman et al. se trate, en efecto, de la observación de un ente en el que el tiempo no existe? La temporalidad debe ser replanteada, al menos en lo que hace a sus términos. La imagen de lo invisible es, también, la imagen de lo atemporal. ¿Cómo se da el fenómeno?, ¿cómo tomar consciencia de esa atemporalidad y, con ello, darle sentido? Por otro lado, si el tiempo en las inmediaciones de los agujeros negros se alarga al límite de que termina por detenerse en su superficie, ¿cómo entender el no-tiempo de lo allí observado?

Los agujeros negros nacen tras la muerte de ciertas estrellas. Se trata de estrellas moribundas que, habiendo agotado ya su combustible nuclear, colapsan por efectos de su pro-

pia gravedad dando origen a esos astros densos e invisibles. Luego, el transcurrir del tiempo en la superficie de esos astros cesa, lo que plantea una paradoja zenónica: Si el tiempo no transcurre en el horizonte de los agujeros negros, el colapso de la estrella progenitora jamás termina de ocurrir. El material de la estrella iría deteniéndose en el tiempo conforme colapsa, dado que la formación del agujero negro detiene el tiempo en el que él nace. Se trata, así, de un comportamiento asintótico, un evento que se anticipa y acerca continuamente mas nunca termina de acaecer. La existencia del "agujero negro que la estrella será" sólo ocurre en el tiempo infinito, en el futuro remoto. El agujero negro es, así, un *objeto teleológico*, en el sentido de que todo cuanto puede decirse de él es en el futuro, en y para el *fin*: El horizonte nunca es. Siempre será. Nunca llega a existir. Existe sólo en el tiempo infinito. La ausencia del espacio sólo es accesible al espacio ausente y no así al observador exterior, salvo en el futuro remoto. Recordamos una vez más las palabras de Levinas: "Un *aún no* más lejano que un porvenir, un *aún no* temporal y que da testimonio de grados en la nada" (2016, p. 299).

La luz expresa el paso del tiempo mediante su color. El color es la frecuencia de su oscilar. Así, la coloración anómala de la luz proveniente de las inmediaciones del astro, del ente gravitante, nos permite dar sentido a esa detención del tiempo. Este dar sentido es adelantarse a la existencia venidera de un objeto que aún no es. Es el acto de presentificación del objeto teleológico. El tiempo detenido es, así, fenómeno. Se toma consciencia de él a través de la imagen de un objeto invisible y sin tiempo, un objeto que (aún no) es en un espacio que está ausente. Debe la fenomenología esforzarse para extender sus dominios y lograr aprehender este tipo de fenómenos. Después de todo, "la tarea que se propone el filósofo [...] consiste en alcanzar una ciencia universal del mundo, un saber universal, definitivo, una totalidad de las verdades en sí sobre el mundo, sobre el mundo en sí" (Husserl, 2013a, p. 103), y, como hoy nos es dado saber, lo invisible es parte del mundo.

Referencias bibliográficas

- AKIYAMA, K., et al. (2019). *Astrophys. J. Lett.* 875, L1, pp. 1-17.
<https://iopscience.iop.org/article/10.3847/2041-8213/ab0ec7>
- ARISTÓTELES (1982). *Física*. Gredos.
- BARTHES, B. (2019). *La cámara lúcida*. Paidós.
- DELEUZE, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.
- DERRIDA, J. (2000). *Dar la muerte*. Paidós.
- GROSSETESTE, R. (1972). *Summa physicomum* [texto latino]. Eudeba.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2012). *El archivo escotómico de la modernidad*. Alcobendas.
- HEIDEGGER, M. (1993). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- HENRY, M. (2008). *Ver lo invisible. Sobre Kandinsky*. Siruela.
- HUSSERL, E. (2013a). *La filosofía como ciencia estricta*. Prometeo.
- HUSSERL, E. (2013b). *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Prometeo.
- HUSSERL, E. (2014). *Fenomenología de la conciencia inmanente del tiempo*. Prometeo.
- KANDINSKY, V. (1987). *El futuro de la pintura*. Paidós.
- KAPLAN, A. (2015). *Artistas de lo invisible*. Antroposófica.
- LEVINAS, E. (2016). *Totalidad e infinito*. Sigueme.
- PLATÓN (1996). *Teetetes, o de la ciencia*. CS Ed.
- SARTRE, J. P. (1996). *El ser y la nada*. Altaya.
- SARTRE, J. P. (2005). *Lo imaginario*. Losada.

Estética y teoría de la complejidad.

Aesthetics and Complexity theory.

JORDI CLARAMONTE ARRUFAT  0000-0001-6860-0019

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

Resumen

Este artículo pretende exponer y discutir algunas modelizaciones procedentes del pensamiento de la complejidad y la auto-organización, poniéndolas en relación con los desafíos a los que debe atender la investigación en el área de la estética y la teoría del arte contemporánea. Abordaremos tres aportaciones concretas del paradigma de la complejidad como son “las dinámicas de reacción y difusión”, “la tendencia sistémica a la homeóstasis y la homeorresis” y finalmente “la articulación de procesos de repulsión, atracción y repulsión en corto, medio y largo rango”.

PALABRAS CLAVE: Complejidad, Auto-organización, Estética.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Jordi Claramonte
jclaramonte@fsof.uned.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 25.08.2020
Accepted: 18.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Claramonte, J. (2020). Estética y teoría de la complejidad. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.12177>

Umática. 2020; 3:31-45

Aesthetics and Complexity theory.

JORDI CLARAMONTE ARRUFAT

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

Abstract

This article debates some of the main categories of Complexity and Self-organization Theories analyzing them from the point of view of contemporary Aesthetics and Art Theory. Thus we shall discuss specifically three of these categories, namely the autocatalytical processes of diffusion and reaction, the distinction between homeostasis and homeorhesis and finally the dynamics of repulsion, attraction and repulsion in ferrofluid systems.

KEYWORDS: Complexity, Self-organization, Aesthetics.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. La articulación entre los procesos de Reacción y Difusión
3. De la homeóstasis a la homeorresis en la vida y en el arte
4. Repulsión, atracción y repulsión en los diferentes rangos de la obra de arte
5. Conclusiones

1. Introducción

Este artículo expondrá y debatirá una serie de categorías y modelos procedentes del marco teórico propio de las ciencias de la complejidad tal y como ha sido desarrollado por una consistente tradición teórica cuya versión más reciente puede rastrearse en la obra de pensadores y científicos como Ivan Illich, Edgar Morin, Humberto Maturana, Ilya Prigogine, Lynn Margulis o Stuart Kauffman. En dicho contexto se asume la prioridad ontológica de lo complejo: Todo lo que hay –como ya sostuvo Nicolai Hartmann en su *Ontología*¹– es ya un complejo, es decir, un conjunto de “componentes locales que son analíticamente simples y sintéticamente complejos” (Agazzi, 2002: 7). Se tratará por tanto de sistemas complejos cuya descomposición podrá ser llevada a cabo exhaustivamente sin que nos quede misterio alguno, pero cuya dinámica sintética de conjunto mostrará *emergencias*, esto es, comportamientos que no pueden atribuirse a ninguno de sus componentes por separado sino a la interacción entre dichos componentes. Ello lleva a postular la centralidad del *principio de auto-organización* entendido como “el conjunto de mecanismos dinámicos en cuyo seno las estructuras que aparecen en un nivel global proceden de las interacciones entre sus componentes de menor nivel” (Nicolis and Prigogine, 1977)², de tal forma que el cambio sucede sin estar dirigido ni controlado por ningún agente o subsistema determinado, ya se encuentre éste dentro o fuera del sistema auto-organizado en cuestión.

Por descontado que los rudimentos de este paradigma teórico fueron adelantados hace ya bastantes décadas cuando se realizaron las primeras investigaciones específicamente orientadas hacia el estatuto y el rol de la auto-organización. Así cabría mencionar los trabajos de Liesegang a finales del siglo XIX, Lotka, en 1910, Bray en 1921, Kolmogorov en 1937 o Belousov en 1950. No deja de ser curioso constatar que en su momento todos ellos vieron reiteradamente rechazadas sus publicaciones, llegando a provocar que algunos de éstos tuvieran que abandonar la investigación científica, acusados por sus *pares* de mostrar resultados “imposibles”. Todos ellos predijeron que la auto-organización, tanto en la materia inorgánica como en el campo de lo biológico o lo cultural podía *emerger* en sistemas *complejos* a través de procesos moleculares de reacción y difusión, en cuya investigación a principios de los años 50 del siglo XX fue pionero otro gran desacoplado llamado Alan Turing. Habría que esperar hasta 1973 –casi veinte años después de la muerte de Turing– para que el premio Nobel de química concedido a Ilya Prigogine viniera, en cierto modo, a reconocer la legitimidad de estas investigaciones.

1. Especialmente en su tercer volumen dedicado a “la fábrica de lo real”.

2. “A set of dynamical mechanisms whereby structures appear at the global level of a system from interactions among its lower level components” Nicolis and Prigogine, 1977, cited in Bonabeau et al., 1997.

La apuesta por el principio de auto-organización vendría así a cuestionar la pinza formada por la dupla Azar y Necesidad³ que durante tanto tiempo ha conformado las dos grandes polaridades en torno a las que se ha organizado la epistemología en la modernidad, ignorando cualquier atisbo de auto-organización, limitándose a oscilar entre la arbitrariedad y el determinismo, como explicaciones del funcionamiento del universo.

...

Convendrá ahora ir situando el tema de este breve artículo y orientarnos hacia las implicaciones que el estatuto de la auto-organización pueda tener en el ámbito disciplinar de la Estética y la Teoría del Arte. Creemos que el planteamiento puede ser fértil si consideramos que, con una mínima variación, este mismo dualismo excluyente entre Azar y Necesidad se ha extendido también a nuestra inteligencia de lo estético, tal y como puede apreciarse en pensadores, aparentemente tan alejados entre sí, como –por mencionar autores bien conocidos– George Dickie y Dennis Dutton.

Según sostiene Dickie, al exponer su conocida teoría institucional del arte, "las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional" (Dickie, 2005: 17). La cuestión clave para la teoría institucional es que nada hay en las obras de arte que las distinga de sus *indiscernibles*: de los objetos cotidianos que las obras replican –como sucede con los "ready-mades" o de reproducciones fidedignas o copias de la obra de arte que nos aportan la misma información que la obra *original*. Ello lleva a Dickie a sostener, apoyándose en investigadores de los años 50 como Paul Ziff, que "no hay condición alguna que sea *necesaria* para que algo sea arte" (Dickie, 2005: 19)... de manera que el que unas obras u otras ocupen un determinado lugar dentro del contexto del mundo del arte o que no lo hagan será algo tan perfectamente azaroso como lo puedan ser las mutaciones genéticas en el pensamiento de Darwin.

Por otra parte y al hilo de los desarrollos más recientes de la estética evolutiva, aquello que –no sin cierta ingenuidad– llamamos *creatividad* e incluso las emociones estéticas mismas, no serían más que el resultado *necesario* de las poderosas leyes físicas y biológicas que nos gobiernan. Eso explicaría que algunos, si no todos, nuestros gustos y preferencias estéticas fueran innatos y universales (Dutton, 2010).

Como hemos podido ver, es esta especie de dualismo reduccionista –en un sentido o en otro, lo mismo da– el que ha venido a ser cuestionado por las *ciencias de la complejidad* que han reformulado la contraposición dualista entre Azar y Necesidad, mediante los términos de Caos y Orden, haciendo que éstos dejen de ser excluyentes, es decir entendiendo que Caos y Orden no sólo coexisten sino que se co-producen. Y será precisamente para investigar las modulaciones de esa coexistencia y esa co-producción, que las *ciencias de la complejidad* han ido otorgando una importancia creciente al ya mencionado principio de *auto-organización*.

Desde este paradigma podremos ahora pensar las redes de objetos y relaciones que, para entendernos, llamamos ecosistemas, especies, culturas, etc... ninguno de los cuales

3. En la larga tradición epistemológica que va de Demócrito que sostenía que "todo cuanto existe es fruto del azar y la necesidad" a Jacques Monod, cuyo libro "Le Hasard et la nécessité" tomamos aquí como referencia.

aparecerá ya ni determinado mecánicamente ni completamente a merced de los azares del mercado o los caprichos del mundo del arte.

La gran cuestión era y sigue siendo —como quería D'Arcy Thompson— entender que tanto en los seres vivos como en los lenguajes artísticos, "las formas son siempre diagramas de fuerzas"⁴ (D'Arcy Thompson, 2013:11) es decir son configuraciones que muestran cómo frente a un conflicto dado emerge una respuesta adaptativa o reactiva y se da lugar a un nuevo conflicto, a un nuevo paisaje en el que la mencionada respuesta se hará hegemónica o se irá disolviendo hasta desaparecer.

En lo que sigue indagaremos en tres patrones de auto-organización extraídos de diferentes líneas de investigación en procesos de morfogénesis. La hipótesis de partida consistirá en defender no sólo que dichos patrones pueden resultar fértiles para el pensamiento estético, sino que nos aportan una comprensión más cabal de algunos de los rasgos específicos e irrenunciables que debe distinguir la Estética de otros ámbitos disciplinares.

2. La articulación entre los procesos de Reacción y Difusión

Hemos visto cómo los sistemas complejos o sistemas auto-organizados se distinguen porque muestran un conjunto de propiedades que emergen de las interacciones entre sus componentes pero que no coinciden con las propiedades de dichos componentes.

Para poder dar cuenta de la aparición espontánea de estos patrones emergentes nos parece oportuno investigar las dinámicas características de procesos auto-catalíticos, entre los cuales se pueden encontrar ejemplos como la reacción de Belousov-Zhabotinskii, la formación de células de Bernard o los anillos de Liesegang, "modelos clásicos mediante los que pensar de los procesos de auto-organización en la naturaleza no-viviente" (Isaeva, 2005:110). Con todo, tal y como hemos dicho, se hará preciso considerar el pionero trabajo de Alan Turing en 1952 para entender la dinámica interna concreta de dichos procesos. La lógica interna de estos patrones de auto-organización puede apreciarse en la doble dinámica de reacción y difusión.

Reacción es lo que sucede en los procesos locales, centrípetos por así decir, en los que unas sustancias se convierten en otras.

Difusión alude al proceso centrífugo por el que estas sustancias al transformarse se expanden por el espacio.

Desde los ya mencionados trabajos de Turing, el equilibrio dinámico entre reacción y difusión se ha utilizado para modelizar procesos biológicos, geológicos o ecológicos... o artísticos, como queremos aquí explorar. Para ello será bueno considerar cuales serían las diná-

4. La extensión e implicaciones de esta inteligencia de la forma como "diagrama de fuerzas" puede ser rastreada en <http://bactra.org/notebooks/darcy-thompson.html> . Asimismo ha encontrado interesantes resonancias en el ámbito de la arquitectura: https://www.researchgate.net/publication/230390738_Form_as_Diagram_of_Forces_The_Equiangular_Spiral_in_the_Work_of_Pier_Luigi_Nervi o en <https://www.jstor.org/stable/1425799?seq=1>

micas de producción artística más cercanas a los procesos de reacción y difusión estudiados por Turing y cómo éstos pueden ayudarnos a entender mejor lo que sucede en el ámbito de la producción artística y la recepción estética.

Así podríamos remitirnos a las investigaciones de Ernst Ulrich y Christine von Weizsacker que han podido cuestionar la teoría matemática convencional de la información. Esta teoría tal y como había sido canonizada por Shannon y Weaver en 1949 estaba primordialmente orientada al equilibrio y la estabilización de estructuras. En el modelo que dicha teoría proponía se contemplaba una única direccionalidad de cualquier información nueva, que sólo sería considerada propiamente como información si en un nivel sintáctico venía a *confirmar* las estructuras existentes. De otro modo sería ruido y como tal nada digno de ser tomado en cuenta.

Sin embargo, las críticas que aportaron los Weizsäcker apuntaban que la información nunca circula en un único sentido sino que fluye circularmente y es vuelta a producir una y otra vez en un contexto a la vez semántico y pragmático.

En ese plano de lo pragmático, los Weizsäcker estipularon un modelo según el cual la información –y con ella seguramente el quehacer creativo de cualquier artista– se podía considerar como la composición –la *proporción* dirían los clásicos– de la *novedad* y la *confirmación*.

La pura *novedad* puede desde luego contener información altamente relevante, pero se enfrenta con el problema de no poder acoplarse ni poder entrar en relación alguna con lo que ya hay, de tal modo que su relevancia queda cancelada al no poder ser interpretada siquiera. Esta novedad pura, de darse, se situaría en el momento de suma inestabilidad en el que los procesos estocásticos han dejado de confirmar la vieja estructura pero no han establecido aún la nueva.

Por su parte, la pura *confirmación*, si bien se acopla excelentemente con lo que ya hay, no sólo no nos aporta nada nuevo, sino que si se convierte en la única dinámica presente, nos lleva de cabeza al estancamiento y la muerte. Esta "pura confirmación" correspondería al sistema que ha alcanzado un equilibrio termodinámico, una saturación total y letal de sus acoplamientos.

La inteligencia que pueden aquí aportarnos las ciencias de la complejidad es la que nos permitirá entender que las dinámicas de novedad y confirmación –como las de Caos y Orden– no pueden considerarse como dinámicas aisladas y auto-suficientes, sino que al igual que sucede con los procesos de difusión y reacción se engarzan o se encabalgan en procesos auto-catalíticos.

Este mismo énfasis en el carácter auto-catalítico de los procesos de difusión y reacción nos puede también ser de buena ayuda para visitar un texto tan clásico en el pensamiento estético como puede ser la Poética de Aristóteles. El estagirita definía el drama como una *mimesis praxeos*, la imitación o una puesta en escena de la conducta de un personaje, en el seno de un *mythos*, de una historia o un contexto generalmente conocido por los espectadores. De este modo, en Aristóteles la *mimesis praxeos*, la conducta representada o imitada te-

nía las características sistémicas de la *difusión*, de la *novedad* centrífuga, nos abría a aquello que no conocíamos y que sólo podíamos entender si éramos capaces de ponerlo en relación con lo que ya sabíamos. Y justo eso que ya sabíamos era el *mythos*, la historia conocida y compartida, que debía resultar familiar a los espectadores y de la que el dramaturgo extraía sus personajes. El *mythos* entonces jugaba en el bando centrípeto de la *confirmación*, proporcionándonos una base conocida que pudiéramos reconocer, un campamento en el que se podía producir una *reacción* como diría Turing, que nos desplegara, que nos explicara.

Si no hubiera novedad –*difusión* en los términos de Turing– en la praxis representada el drama sería trivial puesto que no nos permitiría aprehender nada nuevo... mientras que si dicha representación se hiciera a través de un *mythos* no compartido con los espectadores, el drama sería incomprensible y no daría lugar a ninguna *reacción*.

Se da pie así a dos placeres con los que estaría familiarizado el espectador aristotélico: el *reconocimiento* y la *peripecia*. Y aparecerían asimismo dos displaceres que quizás sean más habituales en la experiencia moderna del arte: la estupefacción ante lo pobre de la *peripecia*, lo limitado de la *difusión* de una obra o la perplejidad ante la ausencia de reconocimiento, la imposibilidad de acoplarnos con ella y producir nuestra propia *reacción*.

De nuevo, será gracias a la comprensión de los procesos auto-catalíticos expuestos por Turing que podremos entender que *mythos* y *mimesis praxeos* se encabalgan y se co-producen generando una dinámica auto-organizada. Esta dinámica que gobierna tanto los procesos de formatividad artística como los de experiencia estética ha de basarse siempre en la trama de reacción y difusión, mediante la que llegamos a alguna "novedad" que sólo podemos apreciar en relación a un orden de "confirmación" determinado. La importancia de esta articulación puede parecer obvia, pero no ha sido ese el caso durante la mayor parte de la historia del pensamiento estético que, en gran medida, ha estado marcada por la querella que oponía distintas formas de entender la correlación entre reacción y difusión o entre conformación y novedad. Ese fue el núcleo de la querella de los antiguos y los modernos.

Los *antiguos*, de Aristóteles a Eliot, han tendido a sostener que las obras de arte son dispositivos capaces de transformar la novedad en confirmación o el caos en orden.

Los *modernos*, de Baudelaire a Malraux, más bien han tendido a poner todo el énfasis en la transmutación de la confirmación en novedad, es decir del orden en caos.

Así las cosas, lo que nos aporta aquí el paradigma de la complejidad es la inteligencia que nos permite ver cómo ambas dinámicas son tan ciertas como incompletas, puesto que sin juego entre ambas no hay auto-catálisis, ni generatividad, es decir no hay auto-organización.

Entendida desde este paradigma, la querella de los antiguos y los modernos simplemente se limita a contraponer dos inteligencias parciales que parecen ignorar que son partes imprescindibles de un mismo juego: un juego auto-catalítico sin fin, cuyo resultado último es la producción y distribución de los diferentes *modos de relación* que habitan y despliegan los lenguajes artísticos.

En ese proceso auto-catalítico y contrariamente a lo que se nos ha enseñado desde nuestra más tierna infancia intelectual, la coordinación y el orden no tienen que producirse

necesariamente a partir de ninguna instancia de control global, como la que podríamos pensar que es una abeja reina en un enjambre o un artista en su estudio. Ambos, de hecho, la abeja reina en el enjambre y el artista en el estudio, son sin duda componentes imprescindibles de sus respectivos sistemas, pero su rol —si consideramos el enjambre o la relación estética como sistemas auto-organizados— es el de interactuar con otros componentes igualmente importantes, y será a partir de esas interacciones locales que podrá emerger un patrón global, un modo de relación característico y apreciable como tal. Las obras de arte aparecerán más bien como instancias provisionales de los diferentes modos de relación que surgen de la interacción de componentes de nivel más bajo, entre los que se encuentra —claro está— el artista, pero donde también hay que contar con los lenguajes heredados, los materiales disponibles, los receptores y el contexto social e histórico en toda su variabilidad. Esto ha quedado expuesto ya en diferentes intentos por construir una estética explícitamente relacional. Pero convendrá ahora ir más allá y prestarle atención a algunos rasgos más de la epistemología de la complejidad que parecen hacerla especialmente adecuada para dar cuenta de los problemas a los que debe hacer frente el pensamiento estético contemporáneo.

3. De la homeóstasis a la homeorresis en la vida y en el arte

Una de las distinciones fundamentales que plantean las ciencias de la complejidad es la que nos lleva a diferenciar entre los procesos de auto-ensamblaje y los de auto-organización. Podemos resumir esta distinción diciendo que los procesos de auto-ensamblaje son característicos de sistemas que si bien son capaces de regularse a sí mismos lo hacen siempre orientándose hacia una posición estable y constante. El estado en el que se sitúan o al que tienden estos sistemas puede entenderse como una suerte de *homeostasis*, concepto acuñado por Claude Bernard, en 1865 y mediante el que se aludía a estos procesos de autorregulación a través de los cuales un sistema dado adopta cambios menores para poder seguir siendo el mismo. Al contrario, los procesos de auto-organización nos sirven para entender los procesos de cambio propios de los complejos que Prigogine llamaba *sistemas alejados del equilibrio*.

En estos casos, en vez de hablar de *homeostasis* nos conviene más el término *homeorresis*, propuesto por el genetista Conrad Waddington para aludir a los procesos de cambio y autorregulación que no tienen un estado estabilizado al que remitirse, sino que más bien mantienen cierta robustez estructural a la vez que siguen evolucionando. Los sistemas homeorrésicos, en consecuencia, no tienen como punto de referencia un estado acabado, sino que exploran lo que Waddington llamaba una *creoda*, una especie de valle epigenético que, según Franceschelli alberga *el dominio del espacio paramétrico para el cual un proceso resulta estructuralmente estable* (Bourgine y Lesne, 2011: 285).

Llevado a nuestro terreno esto nos permite entender de qué manera las obras de arte no pueden remitirse a un estado —un significado— estable y cerrado, esto es, no pueden reducirse a una única interpretación o una única verdad, sino que abren y exploran, también ellas,

una suerte de valle epigenético: todo un espectro de variaciones posibles dentro del cual la obra en cuestión tiene plena fuerza y sentido. Es más, constatamos que las obras de arte —en tanto sistemas homeorrésicos— pueden mantener un elevado grado de orden interno *sólo* en la medida en que se hallan continuamente expuestas a las fluctuaciones externas derivadas de la multitud de sentidos e interpretaciones a las que se somete. Quiere esto decir que todas estas fluctuaciones —como las que provocan los diferentes juicios de gusto— no *sólo no molestan* sino que son, precisamente, las que mantienen viva a la obra en cuestión. Esto, como hemos dicho, abre en canal el ámbito de posibles acoplamientos que una obra auspicia y tolera, pero lo hace, sin embargo, manteniendo acotado dicho ámbito. Lo que pretende defender Waddington con sus *creodas* es que cualquier criatura —o cualquier obra de arte— no *puede* evolucionar en *cualquier* dirección o revelar *cualquier* sentido, sino que sus posibilidades caen siempre dentro de un valle epigenético que especifica tanto *sus* posibilidades como *su* necesidad.

La cuestión de las múltiples verdades que es capaz de revelar una obra de arte en su valle epigenético nos lleva de cabeza a considerar un segundo rasgo que tienen en común los sistemas auto-organizados y los dispositivos estéticos. A saber, ambos son susceptibles de ser descritos como sistemas *multiestables*, esto es, sistemas que son capaces de darse en diferentes estados estables.

Lo que descubre el paradigma de la complejidad y que resulta desde luego característico de la obra de arte es que esa multiestabilidad es tanto diacrónica como sincrónica. Así la obra es capaz de auspiciar y encajar diferentes experiencias a lo largo del tiempo o en relación a diferentes audiencias, pero también podemos constatar cómo la obra aparece de suyo y sincrónicamente como un complejo estratificado, logrando emocionarnos de modos diferentes, apoyándose acaso más en el estrato de lo espiritual, en el de lo matérico y/o en el de lo político. En este carácter estratificado de la complejidad auto-organizada ha abundado el biólogo Peter Medawar que "ha establecido un interesante paralelismo entre los niveles conceptuales emergentes en la física y la biología y los niveles de estructura y elaboración en las matemáticas." (Davies, 2004: 146).

Así, siguiendo a Medawar, se entiende que los conceptos de la geometría sólo han podido ser concebidos y desarrollados apoyándose en un estrato más primitivo que no es otro que el de la topología que, como se es sabido se presenta como una simple colección de puntos dotados de propiedades tan básicas como las de conectividad y dimensionalidad. Será pues a partir de esa base, pero sin recluírse en ella que se ha podido desarrollar la geometría. Sería tan absurdo *reducir* la geometría métrica a topología, como pensar que podamos llegar a la geometría sin contar con el estrato en el que se plantean las bases de la topología. Esta misma inteligencia es imprescindible para una justa comprensión de la obra de arte que siempre aparece ante nuestros sentidos tramada en los diferentes estratos propios de lo inorgánico, lo orgánico, lo psíquico y lo social-objetivado. Otorgar una mayor o menor importancia y atención a cada uno de los estratos de la obra nos permite inclinarnos hacia diferentes interpretaciones o estados de estabilidad. Aunque, eso sí, cuando esa *multiestabilidad* se decanta

en exceso hacia alguno de sus estados estables o incluso se atasca en él, puede bien suceder que la poética en cuestión se bifurque dando lugar a un nuevo sistema caracterizado por una forma diferente de equilibrio dinámico.

4. Repulsión, atracción y repulsión en los diferentes rangos de la obra de arte

Hasta aquí hemos visto, apoyándonos en las ciencias de la complejidad, cómo la obra de arte contiene y despliega una dinámica sin-fin de expansión y contracción que la mantiene fluyendo en una especie de metaestabilidad estratificada. Volveremos ahora a la alternancia de tensión y compresión para estudiar cómo no basta con que se encadenen estos momentos sino que deben hacerlo en la escala o el rango adecuado. No nos conformaremos ya con sostener, como hace Stuart Kaufman, que las obras de arte y las experiencias estéticas constituyen *sistemas ordenados al borde del caos* (Kaufman, *The origins of order*), sino que más bien habrá que enfatizar que se trata de sistemas capaces tanto de producir un orden a partir del caos como de devolvernos al caos –otro caos– a partir del orden.

Podemos observar bien esta dinámica atendiendo a las conclusiones obtenidas por Bacri y Elias en sus experimentos con ferrofluidos. En ellos se pueden apreciar cómo se dan tres dinámicas que los investigadores caracterizan como una "*repulsión en un rango muy corto, una atracción en un rango medio y de nuevo una repulsión en un rango más amplio*" (Bourgine y Lesne, 2011: 16). Lo que esta dinámica de repulsión-atracción-repulsión –o de extrañamiento, armonización, extrañamiento– nos muestra en el ámbito de la estética es de la mayor importancia, puesto que nos revela los niveles en los que una obra *debe* y *no debe* resultar conflictiva o cuando debe darnos y darse un respiro.

Así, lo que nos revela la dinámica de auto-organización en los ferrofluidos es que, en primer lugar, toda producción artística debe albergar conflicto en su entraña misma, en el interior de las tramas –ya sean acordes, personajes o imágenes– mediante las que se construye el proceso de formatividad en cuestión. Esa es la *repulsión a corto rango* y es la que hace, por ejemplo, que los personajes de un drama no sean planos sino sinuosos y contradictorios como Odiseo, Antígona, Hamlet o Ignatius Reilly, o que la tensión tonal en una sonata o una sinfonía no suene estereotipada ni constituya un *pastiche*. Cuando falta esta repulsión en un rango corto, en el seno mismo de la obra en cuestión, nos encontramos con una obra sin nervio, una obra que nace muerta por previsible o ramplona.

Pero esa tensión, esa repulsión, debe quedar relativamente contenida, atrapada en los entresijos estructurales de la pieza, si no queremos que el resultado que aparezca ante el receptor sea una mole ruda e indigesta. Es por eso, dicen Bacri y Elias, que "cierta forma de confinamiento es una condición necesaria de la auto-organización" (Bourgine y Lesne, 2011: 37). La comparecencia y el despliegue de la obra debe cuidarse, construirse y decantarse en esa especie de confinamiento hasta generar un medio homogéneo (Lukács, *Estética*) o mejor dicho un medio homeorrésico, dotado de eso que Fellini llamaba un *ordine incantato*, el orden

encantado que la hace funcionar como una *atracción en un rango medio*. Huelga decir que esta dinámica de atracción no constituye una exigencia formal exclusiva de las poéticas clásicas sino una condición general para la inteligibilidad, para la consistencia misma de cualquier obra de arte. Si la obra de arte no constituyera esa especie de "isla de compresión en un océano de tensión", por usar los términos de Buckminster Fuller, entonces no podríamos ir y volver a ella, no podríamos añorarla ni darnos cita en ella, sino que se disgregaría antes siquiera de haberla acabado de ver, se disolvería ante nuestros ojos sin que pudiéramos interactuar con ella ni hacer fértil en nosotros el conflicto al que nos va a abocar.

Y en esto justamente ha de consistir la tercera dinámica, la *repulsión en un rango largo*. La obra de arte y la experiencia estética no sólo han albergado conflicto desde sus primeros compases y no sólo han sabido mantener ese conflicto relativamente contenido bajo una forma ilusoriamente armoniosa, sino que también nos habrán de preparar para otro conflicto. Otro conflicto que será ahora exterior, que se desplegará plenamente en la esfera pública, en la calle o en las sensibilidades de las personas aisladas o de las multitudes que se acoplen con ella. Por supuesto, estas tres dinámicas son por completo co-dependientes. Eso hace que el conflicto exterior, la repulsión en rango largo que buscan provocar las obras de arte comprometido o activista no se pueda improvisar, ni mucho menos que pueda depender de las buenas intenciones o las buenas palabras por parte del artista o sus intérpretes. Antes al contrario, será preciso que la obra misma –insistimos– también albergue conflicto en su fábrica misma y será preciso –por contra-intuitivo que parezca de entrada– que ese conflicto interior se nos presente tramado en algo suficientemente homogéneo y estable como para poder ser experimentado de forma consistente y compartida.

Este conjunto de dinámicas, de conflictos y conciliaciones será inherente a todo lenguaje artístico en la medida en que opera como un sistema auto-organizado. Obviamente habrá variaciones muy importantes en los grados de énfasis que diferentes épocas y sensibilidades han concedido a unos u otros momentos del proceso. Esas variaciones serán las que darán pie a las diversas poéticas, más cercanas al clasicismo si enfatizan la atracción y la homogeneidad en un rango medio; más cercanas al romanticismo y el expresionismo si buscan la repulsión en forma de conflicto interno y finalmente más próximas al arte comprometido o activista si dan prioridad al conflicto externo. Con todo, estas variaciones propias de toda poética no deben hacernos perder de vista ni la importancia de mantener vivo y abierto el juego entre las tres dinámicas, ni sobre todo la relevancia de una correcta asignación del conflicto o repulsión en los rangos extremos y la armonía-atracción en el rango medio.

Esta es la clave de la tercera aportación de las ciencias de la complejidad al pensamiento estético que queríamos presentar aquí. Si una poética –quizás procurando parecer máximamente apolínea– intenta suprimir el conflicto interno, la *repulsión en rango corto*, eliminando las tensiones, las ambigüedades y las contradicciones internas, caerá irremisiblemente –ya se trate de una película de acción o de una novela rosa– en el kitsch más espantoso. Pero cuidado, porque si otra poética demasiado escorada hacia lo experimental y lo novedoso, demasiado enamorada del conflicto en todos los niveles, no entiende la necesidad

de dar lugar a un medio homogéneo-homeorrésico, si ignora la necesidad de construir una *atracción de rango medio*, entonces su quehacer estético y político será inaprehensible, al negarse a si misma la posibilidad de ser compartida e integrada en el repertorio de su receptor. Finalmente aun cuando una obra albergue conflicto y sea capaz de tramar sus términos en un medio homogéneo... si ve truncada su capacidad para devolver ese conflicto al mundo, en forma de una *repulsión de rango largo*, entonces será enojosamente estéril, por mucho que ese conflicto externo esté tan bien documentado y sea tan lúcido como una obra de Hans Haacke o de Santiago Sierra. En estos casos se perderá de vista la especificidad de la repulsión-conflicto en un rango largo... que se limitará –en el mejor de los casos– a mostrarse debidamente empaquetado y etiquetado en los más prestigiosos museos.

Tanto el conflicto interno como el externo tienen su *tekhné* y en este movimiento final de construcción de conflicto sistémico de rango largo la obra debe tramarse con las fuerzas políticas y sociales capaces de entenderla y de asumir las exigencias de su tiempo y circunstancia. Los casos de Zola, Courbet o Maiakovski encarnan procesos artísticos donde se deja ver especialmente esa articulación social y política de la que depende la repulsión-conflicto en un rango largo. Sólo así podrá este conflicto *externo* ser incorporado por los agentes en juego y volver a aparecer entonces como conflicto interno, en el arranque de un nuevo ciclo de formatividad, que deberá a su tiempo decantarse en alguna forma de orden y que a su vez nos acompañará en una nueva eclosión de conflicto externo en un rango largo. Un ejemplo en el que, a mi juicio, se dan con total claridad esas tres dimensiones es la obra poética de Miguel Hernández, capaz de encapsular desgarró y angustia vital en sonetos y églogas contenidos y proporcionados... para luego recitarlos en el campo de batalla de una guerra sin cuartel contra el fascismo.

La importancia de la adecuada ubicación de estas dinámicas de repulsión y atracción puede entenderse considerando lo que sucedería si las cambiáramos de lugar. Si fallara la repulsión en un rango corto aparecerían entonces los mal llamados procesos de estetización, pasteos carentes de conflicto interno. Si a su vez fallara la atracción en un rango medio nos las tendríamos que ver con obras engorrosas, estridentes e inabordables en un plano formal. Y si además carecieran de conflicto externo no podrían sino derivar en una u otra forma de complacencia y *pancismo* –como decía Maiakovski–. De todo ello podemos obtener una mayor inteligencia gracias a las ciencias de la complejidad y la auto-organización.

5. Conclusiones

Como ha observado uno de los revisores de este artículo, nos hallamos ante un *trabajo inconcluso*, de manera que los comentarios incluidos en este apartado de las conclusiones no pueden sino ser *anotaciones y esbozos de declaraciones valorativas más que conclusiones solventes*.

En todo caso sí que parece pertinente intentar explicar qué es exactamente lo que pretendemos cuando tomamos en consideración todos estos modelos teóricos y los *aplicamos* al ámbito del pensamiento estético.

Se trata aquí, como hemos expuesto con mucho más detalle en otros trabajos recientes⁵, de explorar la categoría misma de auto-organización y de otorgarle un lugar central tanto a la hora de entender en qué consisten tanto los medios homogéneos que llamamos obras de arte como el tipo de efectos que éstas producen en nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia a través de lo que llamamos "experiencias estéticas". La clave en lo sucesivo consistirá en entender la importancia de concebir las poéticas como formas de auto-organización. Auto-organización de los materiales, los lenguajes y las ideas que se replicará en los procesos de recepción y experiencia estética.

¿Acaso al hablar de procesos de auto-organización estamos simplemente haciendo metáforas? Si ese es el caso, ¿se trata de *simples* metáforas o se trata más bien de ese tipo de agencias a las que Enmanuel Lizcano aludía cuando hablaba de *metáforas que nos piensan*? Según Lizcano sucede que creemos estar expresándonos libremente, cuando no estamos sino diciendo lo que la estructura de nuestra lengua y la multitud de metáforas que la habitan (que nos habitan) nos obligan a decir. Eso sí, sabemos también que por poderosas que aparezcan esas metáforas, esas figuras configuradoras que recibimos y aplicamos, de ningún modo podemos confundirlas con *las cosas mismas*. "Basta –dice Lizcano– con alterar y subvertir las metáforas imperantes para que empiecen a esbozarse otras cosas y situaciones, posibles aunque antes inimaginables. Y basta que las nuevas metáforas se extiendan y se vayan incorporando al lenguaje para empezar a habitar en otro mundo. Otro mundo, ciertamente, tan ficticio –pero también tan real– como éste, aunque seguramente más nuestro" (Lizcano, 2006: 27).

El tema aquí –y siempre– es que si bien no podemos confundir *el dedo con la luna* o nuestras categorías –en su limitado y sesgado alcance– con la consistencia del mundo, sí que podemos aspirar al pensamiento crítico y la lucidez de quien es capaz –aunque más no sea– de poner en juego diferentes sistemas categoriales y ver si con el cambio nos acercamos ya no a un mundo más *nuestro*, como parece anhelar Lizcano, sino a un mundo más *suyo*, y nuestro por extensión... pero no al revés. Esto tiene su importancia en el ajuste de cuentas que, inevitablemente, habrá que hacer con el insostenible antropocentrismo que ha determinado enteramente nuestro pensamiento y nuestra práctica como cultura e incluso como especie.

Esta es sin duda una de las aportaciones más cabales del pensamiento de la complejidad. Nos revela que la auto-organización no es un atributo privativo de nuestra chapucera y creativamente destructiva especie, sino que está presente en todos los estratos de lo que hay, si bien en cada uno de ellos se puede modular de diferentes maneras.

Es sólo en virtud de ese relativo acoplamiento entre los lenguajes de patrones que constituyen el mundo y los que nos conforman a nosotros mismos que la *estética* puede reconocer

5. Marcadamente en *Estética modal: Libro primero* (Tecnos 2016) y también en *Estética modal: Libro segundo* (Tecnos 2021)

y otorgar sentido. La estética es relevante en un plano ético, político y antropológico no porque *se ponga a arengar*, como temía Adorno, sino porque nos recuerda de qué estamos hechos y con qué nos hacemos.

Y hablamos de Estética, de una Estética refundada quizás, porque tiene que tratarse de un pensamiento equipado para dar cuenta no sólo de nuestras maniobras categorialmente constructivas, sino también de los juicios de gusto que a modo de refracción emergen y nos llegan desde de esas maniobras y sus objetos. Maniobras y objetos que pueden adoptar cualquier lenguaje o formato: esto lo supo ver, a su manera, Levi-Strauss cuando en la introducción a sus *Mitológicas* nos explicaba el paralelismo entre las formas musicales propias de la música clásica –rondó, sonata, suite...– y las formas de los mitos.

Toda obra de arte, como toda experiencia estética constituyen el recuerdo y la propuesta de un modo concreto de auto-organización. Se trata de un "recuerdo" porque de alguna manera los patrones de auto-organización están en nosotros como están en la materia que nos conforma. Se trata de una "propuesta" porque, en tanto que persiguen la auto-organización, deben ser desarrollados una y otra vez por cada cual atendiendo a su particular circunstancia. Nada puede resultarnos más bello ni de más urgente utilidad. Y ojalá ésta fuea sólo una frase resultona para cerrar el artículo. Pensar la auto-organización nos parece del todo inexcusable en plena crisis pandémica, ecológica y geo-política. Todo lo demás es silencio. Ese que se nos atraganta y nos paraliza.

Referencias

- AGAZZI, E. (2002). *Complexity and Emergence*, Londres, World Scientific Publishing Co.
- BACRI, J. C., & ELIAS F. (2011). Ferrofluids: A model system of self-organized Equilibrium. In P. Bourguine & A. Lesne (Eds.), *Morphogenesis, origins of Patterns and Shapes*. Berlin: Springer-Verlag.
- BONABEAU, E., et al. (1997). https://www.researchgate.net/publication/301232920_Self-organization_in_social_insects
- D'ARCY THOMPSON, W. (2013). *On Growth and Form*, Edición facsimil. Lavergne, Tenesse.
- DAVIES, P. (2004). *The cosmic blueprint*, Randnor, Templeton Foundation Press
- DICKIE, G. (2005). *El círculo del arte*. Barcelona, Ed. Paidós
- DUTTON, D. (2010). *The art instinct*, Londres, Oxford University Press.
- FRANCESCHILLI, S. (2011). Morphogenesis, Structural Stability and Epigenetic Landscape. In P. Bourguine & A. Lesne (Eds.), *Morphogenesis, origins of Patterns and Shapes*. Berlin: Springer-Verlag..
- GARDNER, M. (1983). *The whys of a philosophical scrivener*.
- ISAEVA, V. V. (2005). *Synergetics for Biologists: An Introductory Course*. Moscow. Nauka.
- LIZCANO, E. (2006). *Metáforas que nos piensan*. Madrid: Traficantes de sueños.
- SCHANTZ, R. (2011). *The problem of relativism in the sociology of (scientific) knowledge*. Frankfurt, Ontos Verlag
- VON WEIZSÄCKER, E., & VON WEIZSÄCKER, C. (1998). Information, evolution and "error-friendliness". *Biol Cybern*, 79, 501–506. <https://doi.org/10.1007/s004220050499>
- ZIFF, P. (1953). "The task of defining a work of art", *Philosophical Review*, 62, 58–78.
- ZIZEK, S. (2015). *Menos que nada*, Madrid, Akal.

Curadoría social en entornos artísticos:

Hablar y Actuar en Sullivan Galleries en School of the Arts Institute of Chicago

Social Curation in Artistic context: Speaking and Acting at the Sullivan Galleries of the School of the Arts Institute of Chicago

ALMUDENA CASO BURBANO

Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.

Resumen

En este artículo se presenta la práctica curatorial de *Hablar y Actuar. Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas* a su paso por Sullivan Galleries, la galería de arte de The School of the Art Institute of Chicago en 2018. Tratándose de una exposición dedicada a las practicas artísticas socialmente comprometidas en el continente americano, en el presente texto se analizan los modos curatoriales desarrollados *ad hoc* para exhibir veintidós proyectos de diversas procedencias geográficas a través de lógicas y métodos decoloniales, aprendidos a través del estudio de las obras seleccionadas y de sus metodologías de producción artística.

PALABRAS CLAVE: social practice, arte comprometido socialmente, curaduría pedagógica, decolonialidad.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Almudena Caso Burbano
casoalmudena@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 09.12.2020
Accepted: 30.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Caso, A. (2020). Curadoría social en entornos artísticos: Hablar y Actuar en Sullivan Galleries en School of the Arts Institute of Chicago. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11185>

Umática. 2020; 3:47-69

Social Curation in Artistic context: Speaking and Acting at the Sullivan Galleries of the School of the Arts Institute of Chicago

ALMUDENA CASO BURBANO

Institución del autor, ciudad, País.

Abstract

This article presents the curatorial practice of *Talking to Action. Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, as it passed through Sullivan Galleries, the art gallery of The School of the Art Institute of Chicago in 2018. This exhibition was dedicated to socially engaged artistic practices in the American continent. Thus, this text analyzes the curatorial modes developed ad hoc to exhibit twenty-two projects from various geographical origins through decolonial logics and methods, learned through the study of the selected works and their artistic production methodologies.

KEYWORDS: social practice, arte comprometido socialmente, curaduría pedagógica, decolonialidad.

Summary – Sumario

Introducción

Aproximaciones metodológicas

Territorio y prácticas artísticas socialmente comprometidas

Territorio y Curaduría de prácticas artísticas socialmente comprometidas

Investigación y diálogo

Comprensión Empática frente a la Apropiación Colonial

Conclusión

Introducción

Este artículo reflexiona sobre las prácticas curatoriales desarrolladas en torno a la exposición *Hablar y Actuar. Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas* a su paso por Sullivan Galleries, la galería de arte de The School of the Art Institute of Chicago. Tomando la experiencia del equipo curatorial de esta galería como hilo conductor, en las siguientes páginas presentaré y analizaré algunos de los retos específicos que involucra la curaduría de arte socialmente comprometido¹ y los métodos de trabajo que desarrollamos para servir y apoyar estas prácticas culturales radicadas entre lo relacional, lo dialógico y lo procesual.

Hablar y Actuar. Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas es un proyecto curatorial itinerante liderado por Bill Kelley Jr. en colaboración con Otis College of Art and Design y en el marco de The Getty Initiative Pacific Standard Time LA / LA. Este proyecto fue exhibido por primera vez en la Galería Ben Maltz en Otis College of Art and Design desde donde viajó a través de Independent Curators International a Sullivan Galleries donde fue expuesta durante el otoño de 2018. Posteriormente, *Hablar y Actuar* ha viajado al Arizona State University Art Museum en Tempe, Arizona, y a Pratt Manhattan Gallery en el Pratt Institute en la ciudad de Nueva York.

En Sullivan Galleries², *Hablar y Actuar* estuvo compuesta por veintidós proyectos llevados a cabo por artistas y colectivos artísticos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Puerto Rico, y los Estados Unidos. En este marco transcultural, el denominador común de los proyectos participantes es su naturaleza interdisciplinar ya que habitan en la intersección entre las pedagogías críticas, las metodologías colaborativas, el arte público, el activismo, y la teoría social. Las prácticas de arte socialmente comprometido se dan en la colaboración entre artistas, agentes sociales y ciudadanos a través de métodos de creación participativa en los que el conocimiento y la experiencia de las personas participantes es validado para todas las partes por igual. En este sentido, son procesos con un gran componente dialógico de media o larga duración en los que el proceso tiene tanta relevancia como el resultado, que puede ser material o inmaterial. El motor de estos proyectos es social y las

1. En el contexto estadounidense las prácticas artísticas de carácter activista, educativo y participativo se denominan *social practice*. Si bien en castellano estas prácticas reciben diversas acepciones no es el objetivo de este artículo adentrarse en este tema. Para referirme a las prácticas artísticas presentes en *Hablar y Actuar* utilizaré el término prácticas de arte socialmente comprometido. Mi intención es utilizar un término inclusivo con todos los proyectos que se describen en este artículo.

2. Sullivan Galleries tiene una historia de prácticas artísticas socialmente comprometidas a través de exposiciones, publicaciones y conferencias. Sullivan Galleries está dirigida por Mary Jane Jacob, curadora y docente en prácticas en este campo. Un ejemplo clave de la inversión de Sullivan Galleries en prácticas socialmente comprometidas es la curaduría de la exposición de 2014 *A Proximity of Consciousness* (<http://blogs.saic.edu/alivedpractice/>) y el simposio *A Lived Practice* asociado, así como la publicación concurrente de la serie de Chicago Social Practice History Series (University of Chicago Press, 2014).

personas y entidades participantes colaboran en base a una causa común. En palabras de Maria Fernanda Cartagena (2017),

(Art practices rooted in social processes) constitute areas of contact between artists, cultural players, and citizens that provide context for reflection, creation, and action - where the public's or observer's understanding is replaced by the close-knit participation of groups or communities with specific interests and challenges. Artists become catalysts or mediators of long-term projects, which develop in accordance with the interests, demands, and conflicts of those involved. (p. 64)

En este cruce de caminos, es importante recalcar la diversidad de métodos y temáticas presentes en *Hablar y Actuar* y al mismo tiempo, su innegable interconectividad en relación con las prácticas culturales decoloniales. Por tanto, entendemos las prácticas artísticas socialmente comprometidas como experiencias de profundo calado que promueven experiencias emancipatorias y que responden, en muchos casos, a lógicas, voluntades, y sentires decoloniales. Las experiencias presentadas en estos proyectos, así como los resultados obtenidos, muestran modos de generar espacios, encuentros, y discursos que promuevan un espacio alternativo en el que poner en funcionamiento lógicas que permiten desconectar y desactivar, si bien momentáneamente, los parámetros colonialistas para promover y producir un *conocimiento otro*. Para ello se debe hacer el ejercicio previo de comprender cómo, desde la perspectiva decolonial, los diversos sistemas de lectura y comprensión del mundo coexisten en una estructura jerarquizada según los criterios de la lógica colonial. Es en dicha jerarquía en la que las culturas occidentales han impuesto sus escuelas de pensamiento y métodos de conocimiento, dotándolas de un carácter universalista que no sólo invisibiliza conocimientos alternos, sino que los desvaloriza y cuestiona de forma perpetua. En este paradigma de generación de significados colonialista, ¿cómo puede promoverse un *conocimiento otro*? ¿Cómo puede crearse un espacio que facilite la alteridad y promover un giro decolonial? En palabras de Walter D. Mignolo (2018):

Delinking from coloniality, means delinking from the enunciation in which knowledge is fabricated and managed (languages, institutions, actors) to legitimize dispossession and control in all the domains of the instituted (politics, economy, knowledge, racism and sexism, and the ontologization of nature), all of which impinges on land possession. (p. 25)

Desconectarse de la colonialidad y de su sistema de creación de conocimiento y significado implica conectarse con otras enunciaciones del saber, abrazar la alteridad y reclamar su legitimidad no a pesar de la colonialidad, sino deconstruyéndola. Para ello, y tal y como ya expresó Frantz Fanon (1963) se hace relevante comprender que el cuestionamiento y des-

valorización que promulga el sistema de conocimiento colonial para con las culturas no occidentales funciona a un nivel sistémico y también a un nivel individual. Tal y como expresa Fanon, "The oppressed will always believe the worst about themselves ... Imperialism leaves behind germs of rot which we must clinically detect and remove from our land but from our minds as well". En esta misma línea de pensamiento, desde el campo de la pedagogía Paulo Freire (1968), reflexiona sobre estas relaciones de poder desde el paradigma opresor - oprimido. Freire también identifica un autocuestionamiento por parte de los oprimidos, que habiendo adoptado los modos y directrices de los opresores tienen miedo de su libertad de acción y pensamiento. Asimismo, el autor identifica la invasión cultural como una de las características de la colonialidad, el acto de imponer valores culturales ajenos en las comunidades oprimidas.

Mignolo (2018) propone salir de este paradigma a través de la desconexión de las lógicas coloniales, atravesando el autocuestionamiento y recuperando el orgullo y la dignidad del ser humano completo, y a través de las prácticas creativas decoloniales. Entiendo estas prácticas creativas como las llaves que abren las puertas a los espacios, reales y metafóricos, donde visibilizar, experimentar y sentar las bases para el fortalecimiento de los modos de expresión propios en colaboración y diálogo. Uno de esos espacios son las prácticas de arte socialmente comprometido, laboratorios de arte, pedagogía y activismo en los que poder contar historias desde las narrativas no hegemónicas.

¿Cómo vincular la decolonialidad con la producción cultural, específicamente con la curaduría?

Parece importante subrayar la vinculación en los últimos 25 años del pensamiento decolonial con la nueva museología y la museología crítica. Mieke Bal (2005) en su texto "The Discourse Of The Museum", habla del imperialismo cultural y del posicionamiento de la nueva museología ante las conflictividades relacionadas con el imperialismo y el colonialismo. Reconociendo los avances tanto teóricos como prácticos que se han hecho en el campo de la antropología a través del autoanálisis y la autocrítica, Bal identifica la influencia de estas prácticas en la nueva museología, tanto en museos etnográficos como en museos de arte. Si bien es evidente que los museos etnográficos tienen una mayor carga política ante la exposición e interpretación de los saberes, modos de hacer, y objetos de culturas que han sufrido procesos de colonización e imperialismo cultural, Bal también identifica el riesgo presente en la exposición de obras de arte. Este riesgo no está relacionado con la propiedad de los objetos, su preservación o el derecho a su uso, tal y como sucede con las piezas etnográficas, si bien no es menos importante ya que se refiere a una cuestión de vital importancia y de naturaleza inmaterial: la creación de significados.

El hecho de que el pensamiento decolonial haya calado en la institución cultural nos da a comprender la importancia que tiene la revisión de los discursos museológicos y su papel en la comprensión del mundo y la generación de significados por parte de sus audiencias. En su libro *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*, Annie E. Coombes y Ruth B. Phillips (2021) ofrecen una visión poliédrica sobre las prácticas decoloniales llevadas

a cabo en diversos museos de arte, etnografía e historia de todo el mundo con la intención de cuestionar las narrativas Eurocentristas presentes en sus exposiciones y programas. Según las autoras,

(..) Critical Museology has persuasively analyzed the modern Western museum as a primary public site of authoritative articulation, inscribing in its visitors the Eurocentric hierarchies of race, class, and gender and the ideological formations required for the social and political reproduction of imperial nations. (p. xxv)

Esta conversación ha calado en el campo de la curaduría en los museos, pero también fuera de ellos en galerías, bienales y festivales de arte. Desde este cuestionamiento, la curaduría crítica es un concepto joven que aparece tras dos hitos en la historia de la curaduría. Por un lado, la "era de los curadores" en la que se desarrolla la figura del "curador-autor" en la década de los 90. Por el otro, el inicio de la autorreflexión dentro de la práctica curatorial, que se desarrolla en la primera década del siglo XX (Fraser y Ming Wai Jim, 2018). En este periodo se abre una mirada reflexiva que conlleva la academización de este campo. Asimismo, recibe la influencia de la nueva museología en la que se cuestionan los discursos que se desprenden de la colección y exposición de objetos de carácter etnográfico, tal y como explica Mieke Bal (2005). Desde esta perspectiva, y contando con la influencia de pensadores indígenas y de movimientos culturales decoloniales (Smith, 2012), se ha abierto un diálogo en torno a qué tipo de discursos está creando la curaduría contemporánea en relación con la decolonialidad y con el cuestionamiento de las instituciones culturales como bastiones coloniales. Cabe entender que hay una mirada fijada en la potencialidad de las prácticas culturales para la diseminación de discursos incluyentes y diversos. En este contexto, la curaduría no sólo es consciente de su capacidad discursiva, sino de cómo ésta es influyente en la generación de significados llevada a cabo por la audiencia. Es desde aquí, que la idea de curaduría crítica toma sentido, en relación con su posicionamiento ante las implicaciones políticas, éticas y sociales de su poder discursivo (Fraser y Ming Wai Jim, 2018) y educativo.

Desde este marco *Hablar y Actuar* ha tratado de complejizar y cuestionar lecturas unidireccionales y de desconectarse de las formas de enunciación del conocimiento que potencialmente promuevan relaciones de poder basadas en lógicas colonialistas. En este sentido, *Hablar y Actuar* quiere evitar que los proyectos participantes sean identificados dentro del concepto estadounidense de *social practice*. Esto se debe a que esta acepción ha sido creada en dicho país para nombrar un tipo prácticas artístico-pedagógicas y artístico-activistas que tienen calado académico, teórico y discursivo. Esto puede verse en la multiplicidad de programas de máster que se ofrecen en este campo en todo el territorio estadounidense³. Bill

3. Sirvan a modo de ejemplo: Otis College of Art and Design <https://www.otis.edu/mfa-fine-arts/emphasis-art-social-practice>; New York University <https://steinhardt.nyu.edu/degree/ma-art-education-and-community-practice>; Portland State University <http://psusocialpractice.org/>, entre otros.

Kelley Jr. (2017) identifica la inclusión de proyectos desarrollados fuera de Estados Unidos dentro del concepto de *social practice* como una práctica colonial:

Given the quick growth and academization of the field that we call social practices in the United States over the last decade, I was determined to say something about the intellectual and methodological roots of these practices that were not simply anchored in northern-transatlantic thinking. Thus, *Talking to Action* was a research project that was born of a need to redirect the legacies of the past. (pp.7-16)

En palabras de Kelley Jr. el no reconocimiento de los modos de hacer, tanto metodológicos como discursivos, de los proyectos seleccionados implica la posible asimilación por parte de la audiencia de *Hablar y Actuar* de los mismos dentro de las lógicas del *social practice* estadounidense. Esto implica, por tanto, la invisibilización de formas propias de crear, educar y promover el cambio social, y por tanto, su no reconocimiento, lo que perpetua las lógicas coloniales de jerarquización del conocimiento. El curador principal de esta exposición está, por tanto, interesado en promover un espacio tanto discursivo como físico en el que estas prácticas, similares entre sí y cercanas al concepto de *social practice*, puedan ser entendidas como afines, pero no idénticas. Ubicar *Hablar y Actuar* como una exposición de *social practice* implicaría clasificar, y por tanto comprender, los métodos, discursos, conocimientos y acciones desarrolladas en los diversos territorios desde una perspectiva unilateral, estadounidense en este caso, que no contempla la riqueza, diversidad, y la diferencia presente en las prácticas desarrolladas en Latinoamérica. Sería, por tanto, una visión que simplificaría la diversidad y la multiplicidad a un discurso único. Alineados con este marco lógico, y teniendo en cuenta que Sullivan Galleries es una galería que existe en el contexto académico de las bellas artes estadounidenses, nuestra intención fue buscar estrategias que enfatizaran el conocimiento, los valores y las perspectivas inherentes a cada proyecto evitando simplificarlos o disminuirlos, incluso de forma inconsciente. Estas son las cuestiones específicas a las que este artículo trata de responder.

La práctica curatorial derivada de este objetivo la hemos denominado comprensión empática frente a la apropiación colonial, y recoge las estrategias específicas que desarrollamos para presentar lo tangible (los objetos) y lo intangible (los procesos) de forma que las historias presentes en cada proyecto fueran narradas de forma óptima y respetuosa. Para ello ha sido obligado un replanteamiento de nuestra labor como curadoras, de nuestros métodos de trabajo y de los modos en los que ampliar la curaduría en relación con las y los artistas representados para asegurar una lectura no jerarquizada de los contenidos de la exposición. Tal y como se refiere James Clifford (1997),

My account argues for a democratic politics that would challenge the hierarchical valuing of different places of crossing. It argues for a decentralization

and circulation of collections in a multiplex public sphere, an expansion of the range of things that can happen in museums and museum-like settings. (p. 214).

Es importante recalcar que cada proyecto en *Hablar y Actuar* surge desde el territorio de lo local, ya que se gestan, desarrollan, y dan respuesta a contextos históricos, urbanísticos, sociales y culturales muy específicos. En este sentido, cada proyecto aporta a *Hablar y Actuar* una cualidad de lo micro, lo particular. Sin embargo, al contemplar el proyecto en su totalidad, se hace evidente la familiaridad entre los proyectos, la conexión entre las temáticas, y la coincidencia en los métodos. Desde una mirada de pájaro, *Hablar y Actuar* se convierte en una red formada por nodos locales, que hablan de contextos específicos, pero que apuntan hacia problemáticas compartidas a nivel continental y global. Es en esta suma de unidades, que se aprecia la importancia de lo micro para entender lo macro. Las y los artistas participantes en *Hablar y Actuar* forman un mapa viviente que representa las conflictividades contemporáneas que atraviesan al continente americano a través de las prácticas artísticas socialmente comprometidas. Desde de una multitud de disciplinas artísticas y con objetivos pedagógicos, activistas, y de archivo, los proyectos presentados en *Hablar y Actuar* ofrecen una mirada a modos colaborativos de pensar y repensar los procesos migratorios, la memoria colectiva, la gentrificación, las condiciones laborales, los derechos de género y sexualidad, el conocimiento indígena, las identidades transnacionales, y la violencia racial y de estado.

Aproximaciones metodológicas

Es importante resaltar la subjetividad de este escrito. Este artículo se fundamenta en la experiencia, los aprendizajes, y las reflexiones del equipo curatorial de Sullivan Galleries que trabajó en *Hablar y Actuar*. El objetivo de este equipo fue crear un espacio expositivo al servicio de las narrativas complejas presentes en la exposición y fomentar un espacio de aprendizaje en un contexto transcultural como es el School of the Art Institute of Chicago. Al mismo tiempo, también fue labor curatorial el atender a la misión de Sullivan Galleries como galleria académica en el contexto de dicha escuela de arte. En este sentido, parte de esta labor educativa implica entender el proceso de exhibición como modelo pedagógico y modo de investigación. A partir de esta lógica, *Hablar y Actuar* se entendió como un recurso educativo para nuestra audiencia, compuesta principalmente por estudiantes, profesores, artistas locales y activistas.

La experiencia de *Hablar y Actuar* trajo desafíos únicos que nos hicieron cuestionar y reformular nuestro enfoque curatorial. En este artículo se tratarán dos de ellos, por un lado, la promoción de una curaduría que incluya lo intangible (los procesos) de las prácticas artísticas socialmente comprometidas con la misma atención que lo tangible (los objetos), y por el otro, el desarrollo de acciones que den a conocer cada proyecto de forma respetuosa y que promueva la diversidad de métodos, discursos, y conocimientos.

Con relación al primero de nuestros retos, es importante recalcar que en este tipo de prácticas artísticas la colaboración no es un medio para alcanzar un fin, sino que es un fin

en sí misma. Se trata de la materia con la que se trabaja, el material primario, de que surge todo lo demás. Como explica Kelley Jr. (2021), " Cuando hablamos de colaboración uno lo entiende como un adjetivo no como un verbo, pero para mi colaboración es una metodología de acción, no es algo que describe como se hacen las cosas, es una metodología". Al encontrarnos frente a la naturaleza colaborativa, efímera, política e hiperlocal de los proyectos presentados, desde el equipo curatorial identificamos la importancia y el reto de comunicar lo procesual de esta práctica como una parte intangible pero esencial del trabajo. Al mismo tiempo, comprendimos que esta voluntad de poner énfasis en lo intangible podía significar correr el riesgo de presentar los objetos artísticos producidos como meros resultados de dicha experiencia y no como arte contemporáneo en sí mismos, lo cual no era nuestra intención. En este sentido, nos encontramos ante un proceso dicotómico en el que negociar con la coexistencia de una intención política del proceso y la muestra artística, enunciada de forma consciente por las y los artistas participantes en sus obras, y al mismo tiempo, la exhibición del hecho artístico como producto autónomo. Este es un debate activo dentro del campo del arte socialmente comprometido, en palabras de Grant Kester (2006):

My point isn't that art is no longer autonomous. It's simply that the nature of this autonomy, relative to the social and political, is being renegotiated. The binary oppositions that have defined avant-garde art in the past (art vs. kitsch or the political; the artist vs. the viewer) are no longer so compelling for younger practitioners (...). The traditional approach would insist that art must insulate itself from direct involvement. It can encourage a critically self-reflexive contemplation of the political situation that might reveal the unacknowledged ideological grounds of the struggle, and so on, but it's forbidden from open participation in the circuits of political and economic power that structure the development process itself. (p. 46)

En su trabajo, Kester defiende la faceta políticamente activa de la práctica artística socialmente comprometida, mientras sigue perteneciendo al campo de la creación. Por otro lado, Mignolo (2014) aboga por una práctica artística que cumpla con su intención decolonial, incluso a expensas de ser exitosa en el campo del arte:

(...) what is a decolonial artist/curator (for some of them are also curators)? (...)

The point is that none of their aims is "success," but "decolonization." So, then, one thing is to "succeed" in the art world and the other to use the art world in decolonial projects. Granted, you may use museums, (...) "Success" here means to (...) be "successful" in the contribution artists and curators can make to build decolonial sensibilities, decolonial subjects or, still, help colonial subjects to re-emerge, re-surge, and re-exist, as Leanne Simpson has argued. (p. 205)

En *Hablar y Actuar* nos situamos cerca de la visión de Kester (2006), desde esta voluntad de valorar a partes iguales las piezas artísticas y los procesos dialógicos, experienciales, y políticos. Es así que comprendimos la tensión entre proceso y resultado inherente al arte socialmente comprometido y a su exposición. Por este motivo, propusimos una práctica curatorial que mantuviera un balance justo ante esta tensión. Específicamente, tomamos una metodología muy presente en las prácticas artísticas socialmente comprometidas, como es la acción-reflexión-acción inherente a la investigación acción participativa. Adaptamos a ella nuestra labor curatorial.

Esta aproximación al hecho curatorial nos ha permitido experimentar con una serie de acciones que nos han ayudado a promover lo intangible de estos proyectos en nuestro espacio expositivo y al mismo tiempo, respetar el valor artístico de las piezas e instalaciones. Como se explicará en el apartado titulado *Investigación y Diálogo* de este artículo, este acercamiento experimental al hecho curatorial ha sucedido a través de dos prácticas: la comunicación directa con los artistas y la práctica curatorial autoreflexiva. La primera de estas prácticas nos ha ayudado a promover un método coherente y en consonancia con los modos de trabajo presentes en *Hablar y Actuar*. La segunda nos ha servido para crear espacios de reflexión y diálogo en torno a nuestra responsabilidad profesional, nuestro privilegio institucional, y nuestros posicionamientos éticos. De este modo, hemos podido destilar los aprendizajes críticos que hemos encontrado e implementar métodos de trabajo adaptativos.

Con respecto al segundo reto arriba nombrado, el desarrollo de acciones que den a conocer cada proyecto de forma respetuosa y que promueva la diversidad de métodos, discursos, y conocimientos, he denominado nuestra experiencia curatorial en *Hablar y Actuar* como porosa. Este término apunta a la capacidad del equipo curatorial para adaptarse a las necesidades de las obras de arte a través de una disposición a que la propia obra guiera nuestra labor. Es decir, dejarnos influenciar por la obra en nuestros *modus operandi*, lo que ha conllevado un trabajo de investigación y diálogo con los y las autores que de otro modo no hubiera existido. Se refiere a una práctica maleable, adaptable, atenta, y al servicio de la naturaleza y el contenido de los proyectos seleccionados. En este sentido, la gran cantidad de proyectos presentes en *Hablar y Actuar*, la variedad de métodos basados en procesos, y la diversidad dentro de la selección, fue lo que nos impulsó a promover una estructura de trabajo "porosa" que pudiera acomodar la complejidad, iluminar la singularidad y respetar las prácticas latinoamericanas e indígenas. En palabras de Remedios Zafra (2018):

La opresión simbólica acontece en la normalización del imaginario y las formas de poder, haciendo pasar por incuestionable algo que es "convenido" y por tanto facticio, por ejemplo, la primacía de determinados estereotipos o la naturalización de formas de desigualdad y poder. Transformar esos imaginarios es culturalmente posible, pero requiere una distancia crítica que nos permita, en primer lugar, tomar conciencia de su carácter artificial y de su posible trans-

formación, pero también imaginación política y alianza para transformarlos colectivamente.

El subtítulo de *Hablar y Actuar es Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas*. Hay dos conceptos políticos relacionados con la idea de territorio presentes en este subtítulo. El primero hace referencia a que los proyectos seleccionados pertenecen al territorio americano, es decir, al continente americano. El hecho de que estas prácticas se circunscriban a una geografía específica muestra que lo territorial es enunciado que vincula las prácticas seleccionadas en esta exposición. En palabras de Kelley Jr. (2021),

Hay una herencia de diálogo y de participación y de aprendizaje colectivo que se promueve dentro del hemisferio de las Américas que tienen en común el trabajo de Freire y otros pedagogos radicales que ha ido difundiéndose entre este tipo de artistas que buscan teorías y que buscan material histórico para promover diferentes metodologías de trabajo y de aprendizaje colectivo.

En segundo lugar, el territorio nombrado, América, se nombra en plural. Añadir una 's' a la palabra América significa, desde una lectura literal, que hay más de una América. Si bien América es el nombre de un continente, en el contexto estadounidense América es el propio territorio estadounidense. Las personas estadounidenses se denominan a sí mismas *Americans*. De este modo, añadir una 's' a esta palabra en el contexto de un proyecto que nace en Estados Unidos implica, a mi parecer, hablar del espacio más allá de la frontera estadounidense. Se trata de una inclusión del resto del continente, específicamente de todas las personas que nos siendo *Americans* son americanas y americanos. Existe pues, una desnaturalización de, como dice Zafra, una forma de desigualdad y poder inherente en el lenguaje estadounidense.

Al mismo tiempo, la intención reivindicativa y decolonial de esta elección semántica se alinea con la limitación territorial del proyecto. La elección de la palabra Américas nos habla de una curaduría que no sólo valora las temáticas sociales tratadas por los proyectos presentes en *Hablar y Actuar*, sino que enfatiza las localidades en las que estas conflictividades habitan, la diversidad de métodos utilizados, y los cuerpos que los llevan a cabo. Tal y cómo Linda Tuhiwai Smith (2012) afirma:

It appalls to us that the West can desire, extract and claim ownership of our ways of knowing, our imagery, the things we create and produce, and then simultaneously reject the people who created and developed those ideas and seek to deny them further opportunities to be creators of their own culture and own nations.

Desde esta interacción directa con el territorio, he querido prestar atención a los diferentes modos en los que los proyectos de *Hablar y Actuar* interactúan con este concepto. Específicamente, y a modo de organización del presente artículo, he identificado y nombrado cinco categorías siguiendo parámetros de temática, metodología y contenido: Luchas Indígenas; Gentrificación Local y Global; El Derecho a la Ciudad; Neoextractivismo; Fronteras. La intención de esta clasificación no es presentar un sistema cerrado, sino una lectura flexible y permeable. En este sentido, varios de los proyectos presentes en *Hablar y Actuar* pueden ser comprendidos desde más de una categoría, y otros no tendrán relación con ninguna de ellas. Esta clasificación tiene como única intención facilitar la reflexión en torno a los modos de relación y actuación en el territorio de las prácticas artísticas comprometidas socialmente.

Territorio y prácticas artísticas socialmente comprometidas

A continuación se presentan algunos de los proyectos de esta exposición y su relación con el territorio, basado en las categorizaciones arriba nombradas. *Interzona*, pieza desarrollada por Kolectivo de Restauración Territorial (KRT) es un ejemplo de proyecto perteneciente a Luchas Indígenas. Desde 2011, KRT ha desarrollado acciones a través de la cartografía crítica, el video y la exploración del sonido. Su trabajo gira en torno al territorio Wallmapu, en Chile, que históricamente ha pertenecido al pueblo Mapuche. *Interzona* fue una acción *site specific* que abordó la autonomía jurisdiccional y exigía la devolución de tierras ancestrales. Instalado a pocos metros del centro de entrenamiento y operaciones de las fuerzas especiales y carabineros de Chile en la ciudad de Ercilla, KRT considera este proyecto como una "antibase". Durante siete días se generaron acciones comunitarias, investigaciones de campo y exploraciones tecno-artísticas para fomentar la reconexión con la memoria local, el agua, la etnobotánica, el sonido y las estrellas basadas en el concepto Mapuche de las tres tierras: subterránea, superficial y celestial (minche, nag y wenu mapu, respectivamente).

Tiempo del Pacífico, de Liliana Angulo Cortés, es un ejemplo de Gentrificación Local y Global. Con sede en Bogotá, Colombia, su trabajo explora discursos de representación, identidad, raza y poder. *Tiempo del Pacífico* documenta las historias compartidas de resistencia, movilidad y lucha de las comunidades negras en Buenaventura, Colombia y Los Ángeles y Oakland, Estados Unidos. Angulo Cortés estudió los polizones que viajaban hacia el norte en buques de carga desde la ciudad portuaria de Buenaventura, donde muchos residentes están siendo desplazados por el gobierno y el desarrollo corporativo. Este proyecto examina la crisis de las personas de ascendencia africana empobrecidas mientras responden al racismo sistémico como una de las principales condiciones del capitalismo.

Contando con Nosotros es un proyecto realizado por el colectivo BijaRi, reflexiona sobre el derecho a la ciudad. BijaRi es un colectivo de artistas, arquitectos y diseñadores con sede en São Paulo, Brasil. Su objetivo es investigar y reflexionar sobre las problemáticas que padecen algunas comunidades dentro las grandes ciudades Latinoamericanas. *Contando con*



Fig. 01 Liliana Angulo Cortés, *Tiempo del Pacífico*, 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

Nosotros se desarrolló 2011 en la Comuna 1, un vecindario ubicado en las colinas nororientales de Medellín, Colombia. Construida de forma informal a través de la llegada masiva de personas, este asentamiento se convirtió en un entramado urbano que se encontraba dividido en guetos debido a disputas entre pandillas. Como resultado de políticas de seguridad pública, se construyó un sistema de transporte aéreo, el Metrocable, junto con muchas instalaciones sociales y culturales en Comuna 1 y en otros vecindarios. Estas nuevas instalaciones causaron un gran impacto en la comunidad, que por primera vez tenía un acceso fácil al centro de la ciudad. BijaRi recolectó testimonios de la memoria colectiva local, experiencias, deseos y sueños. Fragmentos de estos testimonios se pintaron después en grandes trozos de tela, y se instalaron en los techos de las casas ubicadas directamente debajo del sendero del Metrocable. De este modo, los pasajeros podían leerlos mientras pasaban por encima. *Contando con Nosotros* promueve la creación de un archivo de la memoria colectiva de un vecindario y lo presenta en el propio entramado urbano como un modo de promover un diálogo con el resto de la ciudad.

Mapeo Colectivo en Dos Pasos, es un proyecto de Iconoclasistas que muestra el neoextractivismo en Argentina a través de procesos de mapeo colectivo. Dúo de arte gráfico e investigación, Iconoclasistas combina talleres y procesos de cartografía colectiva creativa. Entre 2008 y 2010, Iconoclasistas llevaron a cabo proyectos de mapeo con iniciativas comunitarias y grupos activistas que luchan contra el expolio y el saqueo del espacio y los recursos comunes en Argentina. En estas convocatorias se trabajó de forma colaborativa en el desarrollo de dos mapas colectivos. La cartografía crítica *Radiografía del corazón del agronegocio sojero* (2010) revela la expansión de los monocultivos de soja transgénica en Argentina. La cartografía crítica *Megaminería en los Andes secos* (2010) destaca proyectos mineros de

montaña de empresas multinacionales, que implican la separación de minerales a través de un proceso tóxico que requiere grandes cantidades de agua. A través de representaciones gráficas de estos mapeos colectivos, Iconoclasistas reflexiona sobre los modos actuales de extraer y producir recursos de forma intensiva y al mismo tiempo visibiliza quién lidera estos procesos y cuáles son las comunidades afectadas.

La última categoría, La Frontera, es abordada por el colectivo Cog•nate Collective con su proyecto *MICA* (Instituto Móvil para la Ciudadanía + Arte). Este colectivo interdisciplinar desarrolla proyectos de investigación basados en la comunidad, intervenciones públicas y programas pedagógicos experimentales en la región fronteriza del sur de California y el norte de México. *MICA* es una camper transformada en una plataforma de arte nómada que cuando se coloca en mercados públicos o informales, sirve como el centro de acciones de investigación e intervención, que Cog•nate Collective facilita para investigar la intersección de redes económicas y culturales transnacionales a través de dichos mercados. Cog•nate Collective busca transformar estos sitios (y la gran región fronteriza) en incubadoras para reinventar las formas de entender y promulgar la ciudadanía a pesar de las delimitaciones nacionales.

Activar una lectura de *Hablar y Actuar* desde el concepto de territorio, pone el énfasis en la importancia de desarrollar una curaduría porosa y al servicio, al mismo tiempo que pone de manifiesto la responsabilidad inherente a una práctica curatorial reflexiva en relación con su poder discursivo y comunicativo.

Territorio y Curaduría de prácticas artísticas socialmente comprometidas

El interés por comprender las características territoriales de los proyectos en *Hablar y Actuar* nos dio claves importantes para promover acciones curatoriales que, en sintonía con la naturaleza de los proyectos, dieran respuesta a los dos retos ya descritos. En primer lugar, en *Investigación y diálogo* presentaré las estrategias llevadas a cabo para comunicar lo procesual de los proyectos como parte esencial del trabajo a través de nuestra experiencia con Kolectivo de Restauración Territorial. En segundo lugar, en *Comprensión Empática frente a la Apropiación Colonial*, describiré las acciones que llevamos a cabo para dar a conocer los trabajos expuestos de forma respetuosa y legítima a través de elementos visuales y de textos interpretativos.

Investigación y diálogo

Cuando el equipo curatorial entra en contacto con *Interzona*, el proyecto de KRT, en la primera edición de la exposición en Otis School of Art and Design, hubo grandes dificultades para comprender y disfrutar esta pieza, y un cuestionamiento sobre su relación con el resto de los proyectos presentes en *Hablar y Actuar*. Debido a esta experiencia, el equipo curatorial valoró la posibilidad de no mostrar *Interzona* en Sullivan Galleries ya que poníamos en

duda nuestra habilidad para decodificar esta pieza en un tiempo razonable y porque al mismo tiempo, no sabíamos de qué modo se podría trasladar a nuestro espacio. Esta iniciativa fue comunicada a Bill Kelley Jr., quien nos explicó la importancia de mantener en *Hablar y Actuar* un proyecto como *Interzona*. Nos habló de la importancia de no excluir obras indígenas de los espacios expositivos de arte contemporáneo, ya que se corre el riesgo de que sus discursos, vivencias y producción cultural sean invisibilizados. A través de esta conversación se hizo evidente que el equipo curatorial no había comprendido *Interzona*. Dado que este proyecto viene desde un conocimiento y una visión nueva para el equipo, se comprendió que justamente por este motivo era importante contar con este proyecto en nuestra edición de *Hablar y Actuar*.

Como estrategia para conocer más sobre el trabajo de KRT el equipo curatorial decidió, con el apoyo de Bill Kelley Jr., abrir un diálogo con los miembros del colectivo en el que poder conocer, de primera mano, su práctica artística, así como consensuar el modo óptimo de mostrar *Interzona* en nuestro espacio expositivo. Por motivos de diferencias de huso horario y porque no todos los miembros del equipo en Sullivan Galleries hablan español, la comunicación con KRT comenzó a través de Messenger y Skype. Esta adaptación también se debió a utilizar los medios que son accesibles para los componentes de KRT, que residen en zonas rurales de la Araucanía. En este sentido, a través de los medios descritos comenzamos una conversación que dotó de contenido y significado nuestra comprensión de *Interzona*. Nuestro interlocutor principal fue Jorge A. Olave Riveros, componente del colectivo, y que nos describió *Interzona* como una acción artística duracional en la que, a través de experiencias vivenciales, se activó y compartió el conocimiento Mapuche en sus tierras ancestrales. Al mismo tiempo, Olave Riveros nos habló de otra cualidad de *Interzona*, en este caso como intervención política en un territorio en conflicto, ya que se visibilizaba la lucha Mapuche en un espacio altamente militarizado.

Interzona está compuesto por la silueta de un caballo trazada por palabras manuscritas en la pared, alforjas hechas de tejido de algodón que se asientan sobre el dibujo del caballo y que contienen plantas medicinales, tres estrellas de metal, un palo de zahorí, un video de una performance en la que un hombre con los ojos tapados guía a un caballo por las calles de un pueblo, y unos textos impresos en vinilo que hablan sobre el daño ecológico producido por la industria maderera en Chile. Olave Riveros nos presentó cada uno de los elementos de su instalación y cómo se relacionan con la narración de la historia y cosmovisión Mapuche, así como con la lucha por su territorio. A través del conocimiento compartido aprendimos sobre la cosmovisión, la medicina herbal y el conocimiento celestial de los y las Mapuches, desarrollamos un conocimiento más profundo sobre *Interzona* y descubrimos la riqueza de su simbología. Específicamente, a lo largo de nuestras conversaciones, tomamos decisiones consensuadas como el desarrollo de una guía didáctica en la que presentar los diferentes elementos de la instalación a nuestros públicos, y pintar la pared de la instalación del mismo azul que el de la bandera Mapuche.

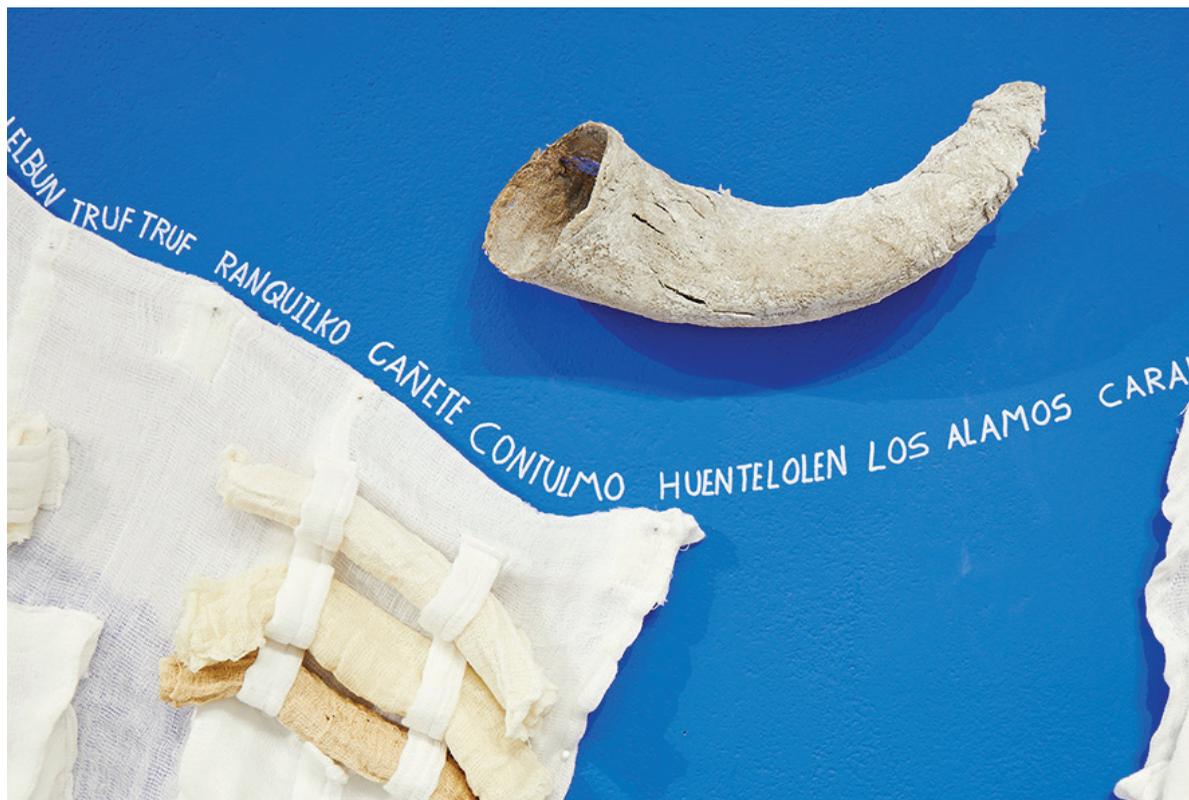


Fig. 02 KRT (Kolectivo de Restauración Territorial), *Interzona* (detalle de la instalación), 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

Otra decisión conjunta fue el modo de trazar la silueta del caballo, ya que esta pieza de *Interzona* debía ser realizada *in situ*. Dado que SAIC es una comunidad amplia e internacional y que entendemos nuestra labor curatorial como pedagógica, decidimos buscar a la persona que fuera llevar a cabo esta colaboración con KRT entre los y las estudiantes de posgrado. Teníamos dos intenciones al realizar esta acción. Por un lado, asegurar que la persona que llevase a cabo esta intervención tuviera conexión con la obra de KRT, que comprendiese el origen de su trabajo a nivel cultural y político, y que sintiera afinidad con la temática. Por otro lado, es de nuestro interés ofrecer oportunidades profesionales a las personas de nuestra comunidad académica, ya que comprendemos estas colaboraciones como elementos que amplían y enriquecen su formación. Encontrar a la persona adecuada para manifestar el trabajo de KRT en Sullivan Galleries, fue una solución de carácter colaborativo que nos parece está relacionada con las metodologías de trabajo presentes en el arte socialmente comprometido, ya que se fundamenta en el cuidado, la empatía, y en intereses comunes.

En el momento de producir *Hablar y Actuar* en Sullivan Galleries, Soledad Muñoz era estudiante de grado del programa de Maestría en Estudios Textiles y Materiales. Muñoz es de origen chileno, hija de padres exiliados de la dictadura de Pinochet en Canadá. Esta artista interdisciplinaria ha desarrollado parte de su obra en torno a la memoria de las personas desaparecidas durante el periodo de dictadura. Altamente sensibilizada con las cuestiones políticas chilenas y solidaria con el movimiento de resistencia Mapuche, Muñoz fue la persona idónea para colaborar con KRT. Siguiendo nuestra metodología de trabajo, realizamos un

encuentro introductor en el que Soledad Muñoz fue presentada a los miembros de KRT. Una vez ambas partes estaban de acuerdo en llevar a cabo esta colaboración, KRT y Muñoz trabajaron de forma autónoma, comunicándonos su proceso y sus necesidades. De este modo el equipo curatorial medió este proceso, sin embargo, la relación y los términos de la colaboración fueron construidos y pactados entre KRT y Muñoz.

Colaborar con Soledad Muñoz en la activación de la silueta del caballo en la galería trajo consigo una serie de aprendizajes valiosos para el equipo curatorial. Por un lado, se constató el éxito de promover una curaduría fundamentada en el diálogo, la solidaridad, y en el intercambio. Por otro, al escribir Muñoz los nombres que conformaron la silueta del caballo se generó de forma espontánea una nueva capa de conocimiento. Al mismo tiempo que la artista iba escribiendo cada una de las palabras que conforman la silueta, Muñoz buscó cada una de las palabras, para descubrir que eran nombres de poblaciones Mapuches. Algunas de las palabras eran en español y en ese caso se trataba de localizaciones que habían sido poblaciones Mapuches pero cuyo nombre había sido cambiado por los españoles. De este modo, Muñoz convirtió el acto de escribir los nombres en una acción que activó el territorio Mapuche en el espacio de la galería a través de un acto espontáneamente simbólico.

Finalmente, tratar de dar respuesta a un reto inicial nos dio la oportunidad de desarrollar una práctica curatorial colaborativa que atendió a las características únicas de *Interzona*. En este sentido, se valoró la creación de una relación con KRT, la dedicación de tiempo y de los medios a nuestro alcance para construir un diálogo desde el que trabajar juntas. Asimismo, se tomaron decisiones consensuadas y se promovió una colaboración fundamentada en sintonías y solidaridades internacionales. Tener el privilegio de acceder al conocimiento que KRT nos ofreció fue definitivo para desarrollar una relación profunda con la obra, lo que nos ayudó a llevarla a nuestro espacio de forma más respetuosa e informada, y al mismo tiempo, a promover procesos de mediación con nuestro público desde los estándares decoloniales que nos habíamos propuesto.

Comprensión Empática frente a la Apropiación Colonial

Para poner en valor la diversidad de conocimientos, métodos de trabajo, y procesos presentes en *Hablar y Actuar*, el equipo curatorial prestó especial atención al uso de materiales (audio)visuales y a los textos interpretativos. En primer lugar, con respecto a los elementos (audio)visuales, sus potencialidades eran varias. Por un lado, dar a conocer las diversas localidades y geografías a través de información gráfica documental, y por otro, promover una lectura visual de la multiplicidad de acciones realizadas por los colectivos participantes. Específicamente, se trabajó con fotografías, vídeos, y mapas. En segundo lugar, valoramos la importancia de dar a conocer el contexto de cada proyecto a través de textos presentados en paneles informativos junto a cada instalación. En este punto encontramos tensión entre informar, promover espacio para la lectura independiente de las obras, y encontrar una mediación educativa equilibrada.



Fig. 03 *Talking to Action* (vista general que incluye de izquierda a derecha Frente 3 de Fevereiro, *Nou Pap Obeyi*, 2015; BijaRi, *Contando con Nosotros*, 2017; y el título de la exposición) 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

En lo referente a los materiales (audio)visuales, nuestra estrategia fue la de diseñar espacios expositivos amplios en los que las piezas pudieran habitar y activar el espacio a su alrededor sin interferencias de otros proyectos. En este sentido, nuestra intención fue la de crear en *Hablar y Actuar* una circulación fluida, que permitiera el paso armónico de una instalación a otra, y que, al mismo tiempo, permitiera la lectura de cada proyecto de forma independiente. Por consiguiente, pusimos especial atención en que los materiales visuales funcionasen como elementos ancla, por un lado, activando la identidad de cada proyecto en su espacio y por otro, actuando como puntos de entrada que permitieran a nuestro público interactuar con los proyectos de su interés. Uno de los ejemplos de esta estrategia es *Nou Pap Obeyi*, pieza de Frente 3 de Fevereiro.

Este colectivo, con sede en Brasil, actuar de forma interdisciplinar a través del arte, la investigación y la acción directa en torno a las luchas raciales y prácticas de resistencia en Latinoamérica. *Nou Pap Obeyi* diagrama el intercambio transnacional de métodos de militarización y control social dirigidos contra las personas de escasos recursos de los centros urbanos en América Latina. Dado el carácter de investigación tanto histórica como desde las artes sobre un tema que genera conexiones entre múltiples comunidades del continente americano, y al mismo tiempo, con otras experiencias presentes en *Hablar y Actuar*, para esta instalación se diseñó un espacio expositivo en el que uno de los videos documentales cubrió uno de los muros principales de la galería. Escoger este muro en particular, visible desde la entrada de la galería, fue una decisión tomada desde el equipo curatorial con una intención comunicativa. Esta proyección de aproximadamente 3 metros x 5 metros documenta un levantamiento popular en Port-au-Prince, Haití. El uso de la proyección de gran tamaño en este caso fue un modo de dar visibilidad del contenido social y político presente en los proyectos de *Hablar y Actuar* y de simbólicamente visibilizar los cuerpos, en este caso de personas haitianas, que reciben y sufren las consecuencias de los conflictos y las violencias activas en el continente americano.



Fig. 04 Dignicraft, *La Piñata Colaborativa* (vista de la instalación junto con el mapa pintado por Cecilia Beaven, 2018, y las piñatas Purepecha originales), 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

Otra de las acciones que llevamos a cabo dentro de esta estrategia fue apoyar la creación de una nueva pieza visual para *La Piñata Colaborativa*, proyecto de Dignicraft. El colectivo Dignicraft, con sede en Tijuana, México, trabaja en la intersección de arte, producción audiovisual y mediación cultural. *La Piñata Colaborativa* es un proyecto que involucra a la comunidad de artesanos Purépechas que han emigrado de su tierra ancestral en la isla de Janitzio en Michoacán y actualmente residen en Rosarito, Baja California. Muchas familias Purépechas que viven cerca de la frontera entre Estados Unidos y México han desarrollado maestría artesanal en la creación de piñatas para el consumo popular en el mercado estadounidense como fuente de sustento. A lo largo de 2015, el proyecto *La Piñata Colaborativa* se inició como una serie de talleres de autorrepresentación en el que las personas participantes diseñaron y crearon una serie de piñatas como herramientas para compartir sus identidades indígenas, así como sus experiencias migratorias.

En la primera edición de *La Piñata Colaborativa* en Otis School of Art and Design, Dignicraft presentó un mapa que, de forma visual, narraba la migración del pueblo Purépecha a Baja California. Más adelante, una vez que empezamos a trabajar con Dignicraft en el diseño de su instalación, el colectivo nos explicó la importancia de esta pieza gráfica como elemento narrativo. En esa misma conversación, nos contaron que su especialidad es el trabajo audiovisual y no las artes plásticas. En siguientes conversaciones aprendimos que era de su interés desarrollar una nueva versión del mapa. En una colaboración de naturaleza similar a la descrita entre KRT y Soledad Muñoz, propusimos a Dignicraft trabajar con la artista Cecilia Beaven, artista mexicana, y en ese momento estudiante de maestría en SAIC. Beaven trabajó con Dignicraft de forma independiente en la creación de un mapa mural para el que utilizó fotografías de archivo y diversas estrategias visuales de su creación para dar a conocer la cultura Purépecha y su proceso migratorio.

Por último, en lo referente al uso de textos que introdujesen cada proyecto de *Hablar y Actuar*, desde el equipo curatorial encontramos dos intereses encontrados. Por un lado, no parecía importante ofrecer herramientas que ayudaran a nuestro público a decodificar la naturaleza compleja de cada uno de los proyectos, sus metodologías, y su campo geográfico de acción. Por otro lado, era nuestro interés presentar *Hablar y Actuar* dentro del marco de una exposición de arte contemporáneo. En este sentido, y a nivel de textos interpretativos, la práctica más común es la de no poner textos explicativos o generar narrativas muy breves. En este punto, y ante nuestro choque de intereses, decidimos aplicar la metodología de acción-reflexión-acción. Comenzamos a recabar información de diversas fuentes y escribir bocetos de textos. A lo largo de este proceso encontramos los diversos puntos que nos parecía importante cubrir y diseñamos la estructura del contenido de todos los textos interpretativos. Específicamente, diseñamos una estructura que contenía la presentación de cada uno de los y las artistas, colectivos y comunidades participantes, una introducción a los proyectos de forma detallada, y un testimonio en primera persona sobre la experiencia en las prácticas artísticas socialmente comprometidas. Asimismo, dado que la gran parte de los proyectos están concebidos y llevados a cabo en territorios en los que se habla, entre otros idiomas, español, y que la comunidad latina en SAIC y en la ciudad de Chicago es de gran tamaño, los textos fueron redactados en español e inglés. Los títulos de los proyectos se dejaron en su idioma original y se tradujeron exclusivamente en el cuerpo del texto en cada panel. Finalmente, los textos fueron impresos en un tamaño de 50cm x 80cm, más grande de lo que habíamos previsto en un primer lugar, y que sin embargo era el necesario para compartir los textos a un tamaño adecuado para su lectura. A lo largo del proceso de producción de los textos comprendimos la importancia de dar la información necesaria para promover la comprensión informada y la empatía entre nuestro público. En este caso fue el proceso de curaduría basada en acción-reflexión-acción por el que el equipo curatorial pudo dar respuesta a un conflicto de intereses y finalmente valoró la relevancia de generar un material interpretativo por encima de guardar una estética específica.

Conclusión

Las prácticas curatoriales críticas están influenciadas por las líneas de pensamiento decolonial y poscolonial que se nutre de movimientos emancipatorios desde los campos de la filosofía, la pedagogía, y el pensamiento indígena, y la semiótica, entre otros. También se nutre de las corrientes de la nueva museología y la museología crítica que cuestionan a la institución cultural como un generador de experiencias y significados desde una posición de poder. Dentro de este marco se encuentra *Hablar y Actuar*, en la que se ha tratado de representar una mirada crítica hacia los procesos políticos y sociales activos en el continente americano desde la perspectiva de prácticas artísticas que trabajan en comunidad y fomentan procesos colaborativos y solidaridades locales e internacionales.

A su paso por Sullivan Galleries, *Hablar y Actuar* ha puesto de manifiesto la naturaleza específica de la curaduría de proyectos de arte comprometido socialmente. En este sentido, en este artículo he descrito las estrategias que hemos desarrollado desde el equipo curatorial para dar respuesta a los dos retos específicos que hemos encontrado. En primer lugar, me he referido a la generación de estrategias para comunicar la naturaleza intrínsecamente procesual de los proyectos, como parte esencial de nuestra labor. En segundo lugar, he hablado de dar a conocer los trabajos expuestos de forma respetuosa y legítima para con las sabidurías y modos de trabajo de cada territorio. Para contextualizar las estrategias utilizadas para dar respuesta a ambos retos, he presentado una de las características en los proyectos de arte comprometido socialmente, la relación con el territorio. En este sentido, el concepto de territorio ha sido el eje en torno al cual se han presentado varios proyectos de *Hablar y Actuar*, y lo he hecho a través de una categorización temática: Luchas Indígenas; Gentrificación Local y Global; El Derecho a la Ciudad; Neoextractivismo; Fronteras.

El concepto de territorio ha sido clave en el desarrollo de una práctica curatorial porosa y permeable ante la diversidad cultural y la complejidad metodológica de los 22 proyectos que hemos expuesto. Al interiorizar la importancia de lo territorial en estas prácticas hemos podido dar respuestas específicas a los dos retos anteriormente descritos. En primer lugar, a través de una curaduría fundamentada en la investigación y el diálogo, hemos llevado a cabo la instalación de *Interzona* desde una práctica informada del valor simbólico y político de este proyecto. De forma colaborativa, KRT y Soledad Muñoz han trabajado en la activación de una pieza de la instalación que ha generado una experiencia de aprendizaje en todas las personas participantes, y en el público de Sullivan Galleries. En segundo lugar, he descrito las estrategias utilizadas para trabajar con los elementos visuales y los textos interpretativos de un modo que diesen a conocer la riqueza y diversidad de territorios, metodologías, y conocimientos de cada uno de los proyectos presentes en *Hablar y Actuar*.

Esta práctica curatorial ha demandado una actitud de cuidado con respecto a cada uno de los proyectos de la exposición, y el desarrollo de conversaciones con muchos de los artistas detrás de ellos. Este proceso ha sido altamente enriquecedor y pensamos que ha ayudado a lograr una muestra en condiciones óptimas a nivel de transferencia de experiencias, conocimiento y metodologías desde el respeto y en diversidad. Asimismo, esto ha requerido de una adaptación de los tiempos de producción y una elevación de los costes, lo que hace cuestionable el poder aplicar esta metodología de trabajo en el medio y largo plazo. En este proyecto se ha hecho evidente que revertir lógicas en la práctica curatorial implica un esfuerzo extra de trabajo y recursos que, lamentablemente, no siempre estamos en condiciones de poder ofrecer. También ha visibilizado las tensiones dicotómicas que pueden surgir al tratar de desarrollar una práctica *ad hoc* y de respetar los procesos y costes de producción. Es decir, entre seguir las intenciones críticas o las lógicas de productividad imperantes, un debate perpetuamente abierto en la producción cultural autoreflexiva.

Por último, *Hablar y Actuar* ha supuesto una oportunidad para investigar sobre posibles modos de trabajo aplicables a la práctica curatorial de arte socialmente comprometido, a

partir de aplicar lógicas propias de dicho campo de la creación, como son la colaboración y el diálogo.

Referencias

- BAL, M., (1996). The discourse of the museum. In Greenberg, R., Ferguson, B. et al (Eds.) *Thinking about Exhibitions* (pp.145–157). New York: Routledge.
- BISHOP, C. (2014). *Radical Museology: Or, What's 'contemporary' In Museums Of Contemporary Art?* London: Koenig.
- BOAST, R. (2011). Neo-colonial collaborations: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34(1)
- CAMNITZER, L. *Las fronteras de la curaduría*. Texto dentro del encuentro internacional MDE11, Medellín, documento electrónico: <https://vimeo.com/29385162>
- CARTAGENA, M.F. (2017). Liberation Aesthetics: Social Transformation, Decolonization, and Interculturality. En Kelley Jr., B. y Zamora, R. (Eds.), *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, (pp.63–70). Chicago: The University of Chicago Press.
- CLIFFORD, J. (1997). Museums as Contact Zones. En Clifford, J. (Ed.) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (pp. 188–219). Cambridge: Harvard University Press.
- FANON, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.
- FILIPOVIC, Y. (2013). Necessarily Cumbersome, Messy, and Slow: Community Collaborative Work within Art Institutions. *Journal of Museum Education*, 38(2), 129–140.
- FRASER, M., & MING WAI JIM, A. (2018). What is critical curating?: Introduction. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review*. 43(2), 102–103.
- FREIRE, P. (1970). *Cultural Action for Freedom*. Massachusetts: Harvard Educational Review.
- GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R. (2014). Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Mignolo. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Vol. 3, No. 1, 196–212.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2006). The power of museum pedagogy. En Hugh H. Genoways (Ed.), *Museum philosophy for the twenty-first century*, (pp.235–245). Altamira Press.
- JACOB, M. J. (2018). *Dewey for Artists*. Chicago: University of Chicago Press.
- KELLEY Jr., B. (2017). Talking to Action: A Curatorial Experiment Towards Dialogue and Learning. En Kelley Jr., B. y Zamora, R. (Eds.), *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, (pp.7–16). Chicago: The University of Chicago Press.
- KESTER, G. (2011). *The One and the Many*. Durham and London: Duke University Press.
- MIGNOLO, W y Nanibush, W. (2018). Thinking and Engaging with the Decolonial: A Conversation Between Walter D. Mignolo and Wanda Nanibush. *Afterall*. Spring/Summer (45), 25–29.
- MÓRSCH, C. (2015). Contradecirse a una misma. Museos y Mediación educativa crítica. En *Contradecirse a una misma. Museos y Mediación educativa crítica*. Experiencias y Reflexiones desde las educadoras de la documenta 12. Quito: Quito Alcaldía.
- PHILLIPS, R. B. (2020). Can Museums be Postcolonial?. En Coombes y Phillips (eEds.) *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*. West Sussex, UK: Wiley Blackwell

ROCHE RODRÍGUEZ, M. (2018). Remedios Zafra: La opresión simbólica está en la normalización del imaginario de poder que hace incuestionable lo 'convenido'. *Colofón Revista Literaria*. Enero (26).

SIMON, N. (2016). *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.

SMITH, L. T. (2012). *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. London and New York: Zed Books.

STOTT, T., y KESTER, G. (2006). An Interview with Grant Kester. *Circa Art Magazine*. Autumn, No. 117. pp. 44-47.

Arte participativo y colaborativo en el espacio público de Nantes:

Una galería a cielo abierto con doble involucración social y terminológica

Participative and collaborative art in Nantes public space: An open-air gallery with a social/terminological dual engagement

NATALIA JUAN GARCÍA  0000-0002-2506-6503

JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE  0000-0003-4500-5182

MARÍA LUISA GRAU TELLO  0000-0001-5091-1484

Universidad de Zaragoza, España

Resumen

La ciudad francesa de Nantes y su área metropolitana son reconocido epicentro mundial en cuestiones de arte público, pero también puede buscarse allí un referente en la distinción entre arte "participativo" y "colaborativo", dos adjetivos entre los que cabe una diferenciación tanto social como terminológica. Aquí se ejemplifican por un lado con singulares instalaciones escultórico-arquitectónicas realizadas por artistas internacionales con la participación de la gente local, y con plurales murales de arte urbano pintados en co-laboración por colectivos de artistas, estudiantes de arte, etc.

PALABRAS CLAVE: artivismo, arte, colectivo, participativo, colaborativo, distrito cultural.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Luisa, M., Juan, N. & Lorente, J. P. (2020). Arte participativo y colaborativo en el espacio público de Nantes: Una galería a cielo abierto con doble involucración social y terminológica. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2j3.11182>

Umática. 2020; 3:71-93

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Natalia Juan García
natajuan@unizar.es

Financiación/Fundings
Financiado por fondos
FEDER del grupo de investigación Observatorio de Arte Aragonés en la Esfera Pública y por la Agencia Estatal de Investigación ref. PGC2018-094351-B-C41

Received: 30.09.2020
Accepted: 28.12.2020

Participative and collaborative art in Nantes public space: An open-air gallery with a social/terminological dual engagement.

MARÍA L. GRAU TELLO, NATALIA JUAN GARCÍA & JESÚS P. LORENTE LORENTE

Universidad de Zaragoza, España.

Abstract

The French city of Nantes and its metropolitan area constitute a global epicentre in matters of public art, which could also play a referential role in the distinction between 'participatory' and 'collaborative' art, two adjectives needing a social and terminological disambiguation. Here they are exemplified on the one hand with singular sculptural-architectural installations made by international artists with the participation of local people, and on the other hand with compounded murals of *Street art* painted in co-laborative association by collectives of artists with art students, etc.

KEY WORDS: activism, art, collective, participatory, collaborative, cultural district.

Summary – Sumario

1. Introducción: reconsideraciones más allá del arte comunitario y del new genre public art.
2. Instalaciones de arte público participativo en la revitalización de Nantes
3. Murales de *Street art*, reflejo de prácticas colaborativas entre personas y colectivos plurales.
4. Discusión de conclusiones

1. Introducción: reconsideraciones más allá del arte comunitario y del new genre public art.

Este estudio parte de la labor que sus autores realizan en el grupo de investigación denominado *Observatorio de Arte Aragonés en la Esfera Pública*, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER, y más concretamente en el marco del proyecto "Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales" financiado por la Agencia Estatal de Investigación (ref. PGC2018-094351-B-C41) dentro de una red de proyectos coordinados sobre distritos culturales y revitalización urbana.

A partir de algunos ejemplos relevantes pretendemos mostrar que se han desarrollado en Nantes nuevas prácticas y discursos teóricos sobre el arte público de activismo social en concertación con los poderes públicos, instituciones mixtas e iniciativas privadas a lo largo de las últimas tres décadas. En ese periodo han ido cobrando allí gran visibilidad el arte y los artistas como catalizadores de la efervescencia cultural. Esta circunstancia ha propiciado la combinación de apoyos institucionales y una actitud proactiva por parte de los ciudadanos. Este tipo de estrategias se ejemplifican en algunas intervenciones artísticas que han ido jalonando vecindarios aledaños a las riberas del Loira y en particular el distrito cultural de l'île de Nantes.

Por ello, en este trabajo analizamos, por un lado, instalaciones escultórico-arquitectónicas de famosos artistas que se suelen identificar con el *new genre public art*, pero que aquí no sólo han producido obras "para" el uso público sino también "con" colectivos ciudadanos. Por otro lado comentaremos murales de *street art* que retoman prácticas colectivas del "arte comunitario" aunque parece más apropiado calificarlos como arte colaborativo. Pretendemos con ello aportar un grano de arena al debate terminológico sobre tendencias artísticas actuales que ya no se dejan encasillar en pretéritas nomenclaturas.

En efecto, las prácticas "artistas" que involucran a audiencias están alcanzando ahora un estadio maduro de plenitud, tomando el relevo a antecedentes de otras etapas históricas, particularmente a movimientos surgidos en los años sesenta del siglo pasado, a menudo relacionados con iniciativas contestatarias de arte en espacios públicos.¹ Su conceptualización por Joseph Beuys cristalizó en lo que él denominó "escultura social", designación que hizo fortuna en muchos idiomas... Ahora bien, en el glosario de términos artísticos de la Tate Gallery se describe con un significado histórico (que a su vez distinguen respecto a otros términos como *Community art*) que en inglés ya había emergido en los años 1940's. Según el

1. A finales de los sesenta y principios de los setenta proliferaron, especialmente en Estados Unidos y Europa Occidental pero también en Brasil u otros países en vías de desarrollo, las intervenciones artísticas que involucraban al público en expresiones colectivas de protesta política y crítica social en sintonía con distintos movimientos como el feminismo, el ambientalismo o distintas militancias ideológicas. Sin renunciar del todo a actuar en museos y galerías de arte o su entorno, solían preferir llevar sus apuestas al espacio público, para salir al encuentro de los ciudadanos, sobre todo en forma de performances e instalaciones temporales, aunque también proliferaron los simposios de escultura al aire libre (Senie, 2003; Lorente, 2018:161-168).

museo londinense, en puridad este concepto se debería reservar para murales u obras colectivamente creadas con comunidades de base especialmente en estrategias de emancipación cultural y empoderamiento social. Mientras que *new genre public art* serían performances e instalaciones de artistas que rompen las convenciones del monumento escultórico y del marco institucional buscando una interrelación directa con la audiencia.² Esa segunda etiqueta fue acuñada por la artista y educadora Suzanne Lacy reclamando prácticas artísticas más socialmente útiles para la gente (Lacy, 1995). Esta manifestación artística tuvo una tremenda influencia en el cambio de milenio que se vio reforzada por el impacto del libro de Nicolas Bourriaud, publicado en 1998, *Esthétique relationnelle*. Esta publicación, que no se ocupaba mucho de espacios públicos, inspiró a artistas como Siah Armajani a quien siguieron otros dedicados también a la creación de esculto-arquitecturas como mobiliario urbano para uso social, muy aplaudidas por diversos teóricos internacionales (Senie, 1992; Senie & Webster, 1992; Lamarche-Vadel, 2001; Mancini, 2011:99). *Tactical urbanism* sería otra etiqueta posterior, que ha sido reivindicada no solo por artistas sino por activistas de todo tipo para modestas acciones puntuales/efímeras en el espacio urbano que producen transformaciones a largo plazo (Lydon, 2012).

Por supuesto, también se han hecho eco de muchas de esas tendencias los investigadores españoles sobre arte público, algunos de los cuales han argumentado que ese calificativo de "público" solo se justifica de verdad en el caso de obras hechas con/por el público (Remesar, 1999). Otros, sin embargo, distinguen gradaciones en las formas de involucrar a la gente y muy variadas formas de arte activista, con diversas designaciones (Blanco, 2005; Aramburu, 2006; Claramente & Rodrigo, 2009; Viladevall & Castrillo, 2010; España, 2015; Colina & Villegas, 2017; Mur, 2018; Rodríguez, 2018). Según la definición en el Abecedario Anagramático publicado por la Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas que desarrolla el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se entiende por arte "colaborativo" aquel que va más allá de la mera suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, para llevar a cabo "un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos".³

Siendo Nantes y su área metropolitana un caso de estudio favorito para muchos estudiosos del arte en espacios públicos, también ha llamado la atención de autores españoles como punto de referencia, especialmente desde el punto de vista de la construcción colec-

2. Véase también otros términos relacionados como Activist art, Social turn o Socially engaged practice en Tate Gallery, Art Terms <https://www.tate.org.uk/art/art-terms> (2020, 5 de diciembre).

3. El proyecto Subtramas se dedica a la producción colaborativa en torno a la imagen en movimiento y al estudio de la cultura visual digital fomentando el arte, la democracia participativa, la educación y la vida cotidiana. Sus propósitos se puede consultar en <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/subtramas>. (2020, 16 de octubre).

tiva de una memoria patrimonial (Fernández, 2013; Grau, Juan & Lorente, 2020). Más allá de las repercusiones urbanísticas, económicas o turísticas del proceso de revitalización urbana, aquí queremos poner énfasis en cómo su desarrollo ha ido fomentando la participación de los ciudadanos, que son cada vez más conscientes de que el arte y la cultura les concierne y, por tanto, se involucran en su producción, no solo en su consumo. El éxito del floreciente "barrio creativo" en la isla de Nantes ha potenciado intensas relaciones sociales en las que pluralidad de agentes colaboran en procesos cuyo resultado al final es una muestra de diferentes aportaciones y puntos de vista en diálogo dialéctico entre diversidades creativas. En definitiva, planteamos que desde este lado de los Pirineos convendría tener en cuenta iniciativas allí desarrolladas que han implicado reflexiones teóricas y terminológicas hacia un replanteamiento de las prácticas artísticas participativas y/o colaborativas.

La abundante bibliografía sobre intervenciones artísticas al aire libre en Nantes y las fuentes gráficas o escritas en diferentes plataformas han sido el punto de partida de nuestra metodología de trabajo, complementado por una parte con varias estancias de investigación para conocer de primera mano el tema estudiado sobre el terreno. Por otra parte nos pusimos en contacto con diversos agentes culturales para conocer sus diferentes versiones del proceso.⁴

2. Instalaciones de arte público participativo en la revitalización de Nantes

En el caso de l'île de Nantes los precedentes de procesos sociales participativos en la revitalización urbana a través de las artes surgieron cuando las antiguas estructuras del pasado fabril de Nantes fueron desmanteladas a partir de 1987. Tras esta fecha, muy pronto se comenzaron a reutilizar almacenes como sede de iniciativas y colectivos ciudadanos, a menudo artistas plásticos, músicos y gentes de teatro (Gracelaine, 2009c:57-62). Era una ocupación ilegal pero bastante consentida, porque la sociedad nantesa parecía consciente de que aquellas infraestructuras industriales y portuarias de algún modo eran patrimonio común con el que la ciudad identificaba algunas de sus señas de identidad en el imaginario colectivo (Nicolas, 2009:179-182 y 186-188).

Los usos culturales se revelaron muy exitosos para recuperarlas, como se puso de manifiesto, entre 1990 y 1995, en el *Festival des Allumées*.⁵ Su director, Jean Blaise, pretendía despertar la *Belle endormie*, que es como se denominaba a la ciudad en aquel momento de declive económico y galopante desempleo. Según Karen Saranga el festival caldeó los ánimos, levantó la autoestima y aceleró el asociacionismo cultural, expandiendo el interés por el

4. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a todos ellos por su inestimable colaboración, pues este artículo no hubiera sido posible sin su ayuda. De manera especial queremos agradecer a Ador, Plus de Coleurs el material facilitado para poder desarrollar este estudio.

5. El título del festival alude a las luces encendidas de la cultura combatiendo la noche, pero también *allumée* es una persona achispada, que no está muy sobria.

arte (Saranga, 1993). A partir de ese momento se introdujo un impulso de cambio en la ciudad cuyo siguiente hito, desde 2007 a 2011 fue la bienal *Estuaire* en las orillas del Loira, entre Nantes y Saint-Nazaire.

Su celebración supuso un punto de inflexión en el proceso de recuperación de la Isla de Nantes y le siguió otro proyecto denominado *Le Voyage à Nantes* cuya celebración se ha repetido anualmente desde 2012 todos los veranos sin excepción.⁶ Estos tres grandes proyectos, gestionados por un equipo encabezado siempre por el mismo director artístico, Jean Blaise, han transformado la ciudad convirtiéndola en una referencia cultural, por el gran número de visitantes –locales y foráneos– dotada de numerosísimas instalaciones de arte contemporáneo que jalonan el espacio público como un monumento disperso, unido por un itinerario pintado con una línea verde, haciendo del recorrido una *galerie à ciel ouvert* (Blaise & Viard, 2015).

Cuando se interpela a los responsables de la dirección artística sobre sus estrategias siempre responden que su prioridad es la calidad, y aseguran que en el proceso de selección no tienen en cuenta la nacionalidad de los autores, ya sea japonesa, alemana, polaca, belga, holandesa, suiza, inglesa, mexicana o española –como en el caso de Isaac Cordal– (Delavaud, 2007:136-148). Jean Blaise ha llegado a comentar con ironía que si han contado con la participación de un artista local como Evor, no es porque hayan tenido eso en consideración, aunque al haber cada vez más artistas en Nantes y de cada vez mayor calidad, según él será de esperar que su representación aumente sin necesidad de cuotas (Blaise, 2014). Por otro lado, como esos encargos se pagan sobre todo con fondos públicos, y su gestión se realiza fundamentalmente a través de SAMOA –acrónimo de la Société d'aménagement de la métropole ouest atlantique– el discurso políticamente correcto difundido en paralelo asegura que se procura garantizar la accesibilidad para los ciudadanos, fomentando la participación activa de los nanteses y la implicación de todos los que tengan inquietudes artísticas y culturales.

Un ejemplo que permite explicar estas dialécticas en acción es la obra *Péage sauvage* que el colectivo holandés Observatorium realizó para la primera edición de *Le Voyage à Nantes* en 2012 (Fig. 1). Se ubicó en el parque *Petite Amazonie* en el Quartier Malakoff, concretamente en una zona situada en la parte trasera de las vías del tren. Se trata de un terreno que había sido arrasado por completo durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y que fue abandonado gradualmente hasta llegar a la degradación. La acumulación de agua de lluvia en los agujeros de los obuses hizo que, poco a poco, la naturaleza fuera retomando sus derechos desarrollándose una fauna y flora propia. Esta circunstancia dio lugar al nacimiento de una forma particular de pantano urbano, sorprendentemente exuberante, de ahí su nombre de pequeña amazonia que es como lo denominaba popularmente la gente del barrio de Malakoff. A partir de 1967, el área comenzó a resurgir transformándose

6. Para la edición de 2020 se modificaron las fechas a causa de la COVID-19, así en vez de realizarse durante los meses de julio, agosto y septiembre, el programa empezó el 8 de agosto y acabó el 27 de septiembre de 2020. Recuperado de <https://fr.calameo.com/read/000106866edqdd6812b66>. (2020, 23 de octubre).

en un distrito de vivienda social si bien vio peligrar su existencia de nuevo, cuando en la década de 1970 se planteó la construcción de una autopista cuyo peaje se iba a emplazar allí mismo. Afortunadamente, el proyecto fue abortado por tratarse de un espacio natural de abundante biodiversidad en pleno tejido urbano. Más tarde, ya en la década de los '90, esta zona recibió durante un tiempo piedras, rellenos del terreno especialmente de sus terraplenes, como parte de una posible ampliación del actual boulevard de la Prairie-de-Mauves hacia el distrito de la estación de tren sur que había sido declarada de utilidad. La Liga para la Protección de las Aves—su acrónimo en francés es LPO—llevó a cabo una mediática campaña para salvar este área y ganó. Gracias a su trabajo, el pantano fue clasificado como área natural de interés ecológico, faunístico y florístico en 1993 y, por lo tanto, protegido frente a cualquier tipo de construcción. Estos proyectos de autopista y de prolongación urbanística del bulevar quedaron grabados para siempre en la memoria de la población local que nunca los ha olvidado.

Lo recuerda perennemente la instalación que el colectivo holandés Observatorium erigió en este mismo emplazamiento y que fue inaugurada el 24 de mayo de 2012, frente a más de 300 personas, muchas de las cuales acudieron en calidad de co-partícipes, al haber colaborado en el proceso creativo y en la construcción de la obra. *Péage sauvage* es una instalación artística situada en el límite de la naturaleza urbana y la expansión de la ciudad. Realizada en el marco del *Le Voyage à Nantes*, su construcción fue auspiciada por numerosas instituciones como el Ministerio de Cultura, la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Pays de la Loire con motivo del centenario de la LPO y el Departamento de espacios verdes y medio ambiente. También participaron diferentes empresas como Électricité de France, además del apoyo técnico de los históricos talleres de madera Perrault Frères, que contribuyeron con el suministro del material, más la colaboración del estudio de arquitectura y paisajismo Atelier Ruelle.⁷

En la explanada de la *Petite Amazonie*, de 670 m², se levantó una construcción de madera a la que se accede por una escalera. La estructura representa la salida de una autopista con sus rampas, peaje y un tramo de carretera en clara referencia a lo que pudo ser y, finalmente, no fue. De ahí su nombre de peaje salvaje porque ciertamente la naturaleza llega a ser realmente frondosa, creando un vínculo fantástico entre la flora exuberante del paisaje urbano y sus habitantes. La plataforma de madera ha servido de escenario para conciertos, pequeñas fiestas del barrio, encuentros de asociaciones, picnics así como escenario de espectáculos de danza.⁸ Esta obra de arte contemporáneo atrae una curiosa mezcla de usuarios: los que trabajan en el distrito comercial y comen allí, los que salen de la piscina cubierta de la *Petite Amazonie* y, por supuesto, todos los viajeros que siguen la ruta verde del *Le Voyage à*

7. Sobre el trabajo del Atelier Ruelle y la creación que llevan a cabo en espacios públicos urbanos. Recuperado de <https://www.atelier-ruelle.fr/atelier> (2020, 5 de noviembre)

8. Véase, a modo de ejemplo, la representación de danza del Collectif des Astreuses titulado precisamente "Rêve Sauvage" que tuvo lugar el 5 de octubre de 2012. Recuperado de <https://vimeo.com/51569024> (2020, 11 de noviembre).

Figura 1. Instalación titulada *Péage sauvage* que el colectivo holandés Observatorium realizó para la primera edición de *Le Voyage à Nantes* en 2012 y que se ubica en el parque *Petite Amazonie*. Fuente: Natalia Juan.



Nantes. Hoy en día se ha convertido en un lugar de charla casual, pues no es raro encontrar a los vecinos de más edad compartiendo con los visitantes lo que saben sobre la historia de Malakoff. Es una obra que crea un diálogo entre generaciones y personas en el que circulan anécdotas, historias y experiencias. Así, *Pèage sauvage* no es sólo el vínculo entre el territorio natural y la ciudadanía, sino que, sobre todo, ilustra el compromiso de quienes lucharon por el interés general. La carretera que se iba a imponer dio paso a la exuberante *Pequeña Amazonia* gracias a la determinación de los amantes de la naturaleza, convirtiéndose en un caso ejemplar sobre la necesidad de reaccionar y actuar. La complicidad entre los naturalistas de la LPO y *Le Voyage à Nantes* hizo que solucionaran un problema social a través del arte, gracias al trabajo del colectivo Observatorium y la implicación y movilización de la ciudadanía. En este caso cabe preguntarse ¿es el arte el que ha aportado su contribución a la naturaleza o ha sido al revés? Sin duda, una relación recíproca y simbiótica que merece toda nuestra atención.

Los componentes del colectivo Observatorium, esto es, Geert van de Camp, Andre Dekker, Lieven Poutsma y Ruud Reutelingsperger —formados como grupo artístico desde 1997 en Rotterdam— se dedican a aportar nuevos significados y distintos usos a plazas, parques, polígonos industriales o ruinas de ciudades en transformación a través de intervenciones arquitectónicas que se construyen mediante procesos participativos. Para ello, crean piezas de gran formato que reflexionan sobre el lugar y el tiempo, cuestiones que se ponen de manifiesto claramente en *Pèage sauvage*.⁹ El colectivo Observatorium se ocupa de la arquitectura en las denominadas áreas grises ubicadas tanto en el espacio público urbano como no urbano que revitalizan a través de instalaciones paisajísticas. Consideran que la obra de arte público puede ofrecer una reflexión sobre el medio ambiente y llegar a estimular la imaginación de la comunidad con el fin de agudizar la visión del mundo que nos rodea. Su propósito es invitar a las personas a la contemplación pausada de la agitada realidad circundante. Sus obras crean un espacio y conceden un tiempo para atender al mundo exterior y no sólo a nosotros mismos. Sus proyectos se realizan en un período de tiempo muy corto, aportan entusiasmo al distrito y energía a las personas involucradas. Además, como ocurre con muchas iniciativas del llamado “urbanismo táctico”, son de bajo presupuesto, debido a los materiales empleados, y de una manera brillante convierten el sitio en el que se emplazan en un lugar mejor.

9. Lo explican de manera mucho más detallada en una publicación de título elocuente, *Big Pieces of Time*, que relata a través de fotografías y textos los proyectos de Observatorium. Incluye algunas reflexiones del público que han participado en las diferentes instalaciones. El libro concluye con una lista seleccionada de obras realizada por el colectivo Observatorium que van desde obras de trabajo manual a pequeña escala hasta el diseño urbano. Como forma de comunicar sus conocimientos, Observatorium fundó la Open Air University donde realiza talleres para estudiantes y programas de co-creación o participando como profesores invitados habituales en los campos de la arquitectura, el paisaje y el arte público en universidades y academias, preferiblemente al aire libre. Una cuestión a señalar es que cada taller comienza con una carta personal a cada alumno. Recuperado en http://www.observatorium.org/observatorium/site/application/index.html#/observatorium_item/1441 (2020, 5 de noviembre).

Figura 2. Pasarela de madera ideada por el artista japonés Tadashi Kawamata construida en Lavau sur Loire para la edición Estuaire Nantes–Saint–Nazaire del año 2007. Fuente: Natalia Juan.



Otro ejemplo de arte público participativo construido en madera, conjugando la interrelación experiencial y el paisaje es *L'Observatoire*, una torre y pasarela de madera construidas en Lavau sur Loire para la edición *Estuaire Nantes–Saint–Nazaire* del año 2007, instalación del artista japonés Tadashi Kawamata.¹⁰ (Fig. 2). Este paso superior peatonal –de apariencia modesta– invita a descubrir el entorno formado por el paisaje de las marismas para contemplar el estuario del río Loira, zona que se caracteriza por tener una fauna muy rica, especialmente en el caso de las aves. Su creador quedó seducido por este lugar en el que no había que intervenir sino que simplemente había que admirar. El verdadero protagonista de la obra no es la estructura de madera sino la contemplación del paisaje, para lo cual el espectador resulta un agente imprescindible. La obra es la experiencia, es el acto de mirar, avistar y ver de lejos la exuberante naturaleza, que culmina con la ascensión a un observatorio conformado por una estructura –también de madera– de 6 metros de alto que posibilita contemplar el paisaje en 360°. Esta construcción permite aprovechar y disfrutar de diferentes puntos de vista de un paisaje inédito para el gran público. Gracias a la altura, es posible divisar las lagunas, el Loira, las míticas chimeneas de la central eléctrica de Cordemais, el puente de Saint–Nazaire y, por supuesto, la localidad de Lavau–sur–Loire que, si bien en la actualidad resulta un pueblo aislado, en otro tiempo, fue un importante puerto del río. El propósito de Kawamata era volver a conectar el pueblo, que en origen estaba en la orilla del río, con su entorno. La evolución natural del cauce y la progresiva sedimentación de tierras, habían terminado pro-

10. Para conocer la trayectoria profesional de Tadashi Kawamata véase la completa página web del artista Recuperado de <http://www.w5a.biglobe.ne.jp/~onthetab/> (2020, 3 de noviembre).

vocando la separación de la localidad respecto a su entorno natural, de modo que con esta instalación, Kawamata vincula lo que históricamente había estado unido. Para acceder a la torre, los visitantes, como parte fundamental de la obra artística, tienen que recorrer los 800 metros que lo separan del pueblo por la pasarela de madera que está sobreelevada unos 40 cm del suelo. Este puente peatonal se mimetiza con el entorno sumergiéndose en la naturaleza. Así, la audiencia participa de la experiencia al introducirse en una atmósfera que se aleja del ruidoso mundo para adentrarse por inmersión total en el entorno que supone una obra de arte contemporáneo que, sin duda, invita a la comunión con el paisaje.

Para la génesis del proyecto, el equipo de la primera bienal *Estuaire* Nantes-Saint-Nazaire (2007) se interesó por el entorno natural de Lavau-sur-Loire y, en particular, por sus marismas donde se llevaron a cabo estudios geotécnicos sobre el terreno. La obra se produjo en dos fases distintas. Primero, se construyó el final del camino, esto es, la torreta del observatorio en el mismo año 2007 y, después, tuvo lugar la construcción de la pasarela de madera en 2009. Kawamata partió del cuidadoso estudio del sitio, el conocimiento de su propia historia, de la geografía del lugar, su orografía y la forma de vida de los habitantes, para incluir la naturaleza en su proyecto en el que utiliza su material favorito: la madera.¹¹ Su pasarela es realmente un puente en el sentido literal y físico del término, esto es, un vínculo, una conexión entre una población y la orilla del río. Así, la instalación ofrece un nuevo punto de vista sobre el río —imposible de admirar si no fuera por esta instalación— creando un camino que conduce al observatorio. Esta obra en Lavau-sur Loire tiene la huella característica de la producción artística de Kawamata quien se dedica a realizar instalaciones en espacios públicos que dan la oportunidad de reflexionar sobre la relación del objeto artístico y la naturaleza poniendo siempre el foco en el proceso de creación, producción y percepción de la obra de arte (Hernández, 2015:137-156). De hecho, el trabajo de Kawamata ha sido definido muchas veces como una reflexión sobre el espacio arquitectónico ya sea urbano o natural, observado como un producto de fuerte compromiso social, como ejemplo de *artivismo* paisajístico, ya sean espacios públicos, edificios, solares desocupados de las ciudades o la naturaleza más alejada. En Lavau-sur Loire se manifiesta otro de los recursos de Kawamata como creador de torres, puentes y pasarelas, que son, sin duda, elementos constantes a lo largo de su producción. Todas estas estructuras tienen la función de relacionar lugares hasta entonces no conectados. Para Kawamata, las personas pueden elegir usarlos o no, pero cuando se utilizan estas estructuras, cuando se recorren sus pasarelas, se transita por sus puentes o se observa desde las torretas, se produce una experiencia que es la obra en sí misma: la percepción del paisaje circundante. Así pues la idea de participación es clave, supone algo fundamental en todos los estadios de esta obra, que en buena medida también es una producción colectiva. Para su desarrollo se contó con la cooperación de la asociación de re-

11. El planteamiento de esta obra es similar en cuanto a concepción de la que realizó en Essen (Alemania) en el año 2010 y tituló *Walkaway and Tower*. Otras obras en las que Kawamata ha utilizado como material la madera son: en la Bienal de Venecia en 1982; en la Documenta de Kassel en 1987; su obra *Footpath* de Burdeos en 2009 o su obra *Walkaway and Tower* de Essen en 2010.

integración Motiv'acion representantes del Conservatorio del Litoral, autoridades municipales, agricultores, pescadores u otros habitantes de la localidad más numerosos estudiantes de diferentes instituciones como la École Supérieure du Bois de Nantes, la Escuela del Diseño de Nantes, las Escuelas de Arquitectura de Nantes, Saint-Étienne, Paris-La Villette y Versailles y las Escuelas de Bellas Artes de Nantes. Entre todos determinaron la traza y el recorrido que debía tener esta estructura de paso viandante; no sólo tomaron parte en el planteamiento teórico sino que también colaboraron en su montaje mediante un *workshop*. Podríamos definirlo como arte participativo y en buena medida también colaborativo.

Similar circunstancia ocurre con otra obra de Tadashi Kawamata denominada el *Belvédère de l'Hermitage* (Fig. 3) e inaugurada para la edición de *Le Voyage à Nantes* de 2019. Es eminentemente una obra participativa, destinada a ser usada por la gente como una plataforma para la reflexión, invitando al espectador a cuestionar la visión del urbanismo contemporáneo en su dimensión paisajística, social y ambiental. Concretamente el *Belvédère de l'Hermitage* se compone de una pasarela estrecha, recta, larga, ligeramente inclinada y rodeada de altas empalizadas de 2,80 metros de ancho y 36 metros de largo. Este camino se abre a una plataforma de 10 metros en voladizo en forma de nido que cuelga sobre el acantilado con una caída de casi 20 metros hasta el suelo. ¿Es arquitectura, escultura, o una intervención de arte relacional? En una entrevista que Tadashi Kawamata realizó en 2007 explica: "nunca pensé en mi trabajo según las categorías de escultura o instalación (...). Siempre me digo que estoy 'entre', prefiero este juicio flotante, estoy entre la arquitectura y la escultura, o el entorno". En este caso, y al igual que ocurría con la instalación del mismo artista situada en Lavau-sur-Loire, el espectador se encuentra dentro de una obra de arte, formando parte de ella porque la obra en sí misma es la mirada del visitante. No hay obra si no hay nadie que mire desde ella, siendo, precisamente, una de las claves de las obras del artista japonés, la percepción del mundo que nos rodea.

Para llamar la atención sobre ese entorno ecológico muchas de sus obras, como es aquí el caso, están inspiradas en nidos de pájaros, y realizadas en su mayor parte con maderas o, incluso, materiales de desecho encontrados en la calle que recoge, recicla y selecciona para otorgarles una nueva vida. A través de la propia sencillez de este material –que utiliza con acabados irregulares y sin tratar como algo propio de tradición cultural japonesa– resalta la identidad de los lugares pero también la fragilidad del mundo y la vulnerabilidad de las personas. En definitiva estas obras reflejan que, como en la vida, nada es permanente, pues parecen estructuras provisionales –algunas, de hecho, lo son– similares a la de los andamios que se utilizan en la construcción. Tablones de madera natural fáciles de obtener, de trabajar, con un infinito potencial de montaje, de manipulación y cuyo resultado deviene asequible a la hora de dismantelar, cuando llega el caso. Lo que ha de perdurar son los vínculos creados entre personas y lugares. Para ello, el punto de partida es un atento estudio de las relaciones humanas y los modos de vida que definen los paisajes en los que se emplaza cada proyecto de Kawamata, que pretende establecer puntos de contacto entre pasado y presente, revelando otro punto de vista de los lugares para que la audiencia posea otra mirada, enseñando



a ver el espacio que nos rodea, y del que a veces no somos conscientes, o no queremos serlo. *Belvédère de l'Hermitage* es una obra participativa, que adquiere su función cuando algún espectador la transita para asomarse a una panorámica impresionante de la ciudad y sobre todo de l'île de Nantes.

Ahora bien, esta instalación es ya un ejemplo de arte colaborativo que contó con aportaciones de un grupo de estudiantes, constructores, ingenieros y, por su supuesto, los vecinos del propio barrio de Sainte Anne, donde se emplaza. Si las obras de este artista japonés son difíciles de clasificar en otros aspectos también lo son en lo que respecta a su sistema de trabajo que va más allá del "arte participativo" en espacios públicos, pues casi se define más bien como "arte en colaboración". A tal punto que Tadashi Kawamata se desprende de la autoría de su obra pues considera que desde el momento en que una instalación coordinada por él ha sido realizada por otros ya no le pertenece, es de todos. Pasa a convertirse una obra de arte público en todo el sentido de la palabra. De esta manera, su producción artística y su sistema de trabajo se transforma en algo profundamente social, lo que impide, entre otras cosas, la comercialización de sus obras porque tienen una autoría múltiple y están producidas a partir de una tarea colectiva. En la concepción de Kawamata hay una equilibrada correlación entre el artista, la instalación y la comunidad que participa de forma intelectual y física en sus obras: compartiendo la investigación propia del proceso de creación artística y realizando el esfuerzo de la ejecución de la obra. Tal como él define el proceso de creación de "sus" obras, Kawamata no se presenta ni como director artístico ni como coordinador siquiera sino como un miembro más de la comunidad donde se realiza un trabajo colectivo sin jerarquías.

Figura 3. Instalación de Tadashi Kawamata denominada el *Belvédère de l'Hermitage* inaugurada para la edición de *Le Voyage à Nantes* de 2019. Fuente: Natalia Juan.

3. Murales de Street art, reflejo de prácticas colaborativas entre personas y colectivos plurales.

Si en general se considera a Nantes referente mundial en cuestiones de arte público, lo es en particular, según Sarah Guilbaud, por haberse convertido en una de las principales capitales del muralismo francés, a tal punto que esta expresión artística ha pasado a ser parte de la identidad cultural de esa ciudad y su conurbación (Guilbaud. 2012).¹² Muchos antiguos edificios fabriles han pasado de ser el escenario de graffitis antes ilegales a convertirse ahora en fachadas pintadas según procesos concertados desde cauces oficiales por medio de iniciativas colectivas de distinta naturaleza, que van desde el ofrecimiento de muros para la creación libre y legalizada a la celebración de certámenes, de bienales y de acciones sociales con los que el aerosol mantiene regularmente presencia activa. Muy particularmente, esas acciones se concentran en las antiguas naves industriales y tinglados portuarios de l'île de Nantes, donde se ubica el pomposamente denominado "barrio creativo", una de cuyas señas visuales es la alta densidad de arte en espacios públicos, incluyendo innumerables ejemplos del "arte urbano" por antonomasia. Lo mismo que en otras épocas fue la escultura monumental el hito artístico que actuaba como vertebrador físico y simbólico de las calles, plazas y parques en zonas de nueva urbanización, hoy es el *street art* el que va ganando posiciones a la hora de cumplir esa labor en los distritos recuperados por los procesos de regeneración urbana, como el exitoso ejemplo de l'île de Nantes, donde muchas pinturas murales abordan temas relacionados con la memoria patrimonial (Grau, Juan & Lorente, 2021). Para que estos icónicos memoriales sean verdaderamente colectivos, en muchas ocasiones se ha contado con una plural participación, de manera que los nuevos vecinos de este barrio construyan un imaginario visual que les una al pasado industrial y naviero de esta isla, en la que todavía existe una gran cantidad de solares y paredes ruinosas a las que dotar de color e imaginativas narrativas visuales. Esa colaboración, entre artistas urbanos, también muy habitual en tantas ciudades, en este caso se oficializó con motivo de la primera edición del programa de *Le Voyage a Nantes* en el verano de 2012 cuando el colectivo *Pick Up Productions* unió esfuerzos con *Plus de Couleurs* para desarrollar un encuentro al que denominaron *Over the Wall. Histoires de graffiti* en el que participaron cerca de treinta creadores de diversas procedencias.¹³

12. Sarah Guilbaud posee un interesante blog donde atiende con minuciosidad y profundidad a estas cuestiones. Recuperado de <https://nantes-streetart-graffiti.com/> (2020, 10 de septiembre).

13. Pick Up y Plus de Couleurs fueron los encargados de seleccionar a los artistas participantes en el proyecto *Over the Wall. Histoires de graffiti* entre los que se contaban Moko, Ryngar, Korsé, Ador, Sémor, Mokë, Pozla, Arnem, Moner, Meyer, Wize, Mache, Rayzyn, Persu, Pedro, Kryo, Zoer, Shure, B612, Osmoze, Kazy, Quorky, Gripa, Ashe, Sine, Nosika y Web's.



Figura 4. Aire Murmurium, el mural que Ador, Sémor y Korsé realizaron en 2013 en una las fachadas del edificio *La fabrique laboratoire(s) artistique(s)* situado en el número 8 del Boulevard Léon Bureau. Fuente: Natalia Juan.

Merece la pena destacar también esa evolución, desde el *tagg* con la obsesiva firma individual al activismo colectivo e incluso negando la identidad autoral individual para asumir un sobrenombre artístico que corresponde a veces a identidades plurales. Es algo muy reseñable entre los nombres más conocidos del arte urbano de Nantes, donde su camaradería e intensa interrelación social se ha visto favorecida, sin duda, por la *Creative Factory* de SAMOA que ha actuado como catalizador de un ecosistema cultural que ha impulsado actividades en red vinculadas al arte urbano a través de la colaboración de asociaciones, colectivos y estudios. La expresión inglesa *co-working* es repetida muy a menudo en sus argumentarios; siendo una línea política prevalente desarrollar la organización, gestión, producción y formación educativa de proyectos culturales donde adquieren especial importancia los procesos colaborativos. Un ejemplo son los diversos talleres impartidos desde 2014 a 2019 por el colectivo 100 Pression en la Universidad de Nantes, abiertos a todos los estudiantes con los que realizaron murales colectivos dentro de las instalaciones de la universidad.¹⁴ Otro ejemplo más cercano en el tiempo es el ideado para el convulso curso académico 2020-2021. A pesar de las circunstancias sanitarias, la Universidad de Nantes ha continuado con la formación práctica y activa en temas de arte urbano, realizando un mural en el campus de la Roche-sur-Yon, desde el 17 de septiembre de 2020 hasta el 31 de enero de 2021, entre los alumnos y el artista conocido como Ador —nombre que responde al acrónimo de *Attrapé, Délaissé, Oublié*,

14. Recuperado de <https://www.univ-nantes.fr/s-epanouir-sur-les-campus/fresque-collective-l-artiste-ador-investit-le-campus-yonnais-pour-une-deuxieme-annee--2400750.kjsp?RH=1570500204058> (2021, 15 de marzo).

Rejecté; esto es, Atrapado, Abandonado, Olvidado, Regenerado—cuyas ideas sobre arte colaborativo han sido magníficamente articuladas en algunas entrevistas.¹⁵ Algo similar ocurre también con Semor y Korsé, autores de muchos de los proyectos colaborativos de *street art* en l'Île de Nantes.

Centro neurálgico de la vida artística de ese glamuroso barrio artístico es el edificio de La Fabrique-Tremolino¹⁶, donde se halla el mural titulado *Aire Murmurium* realizado conjuntamente por Ador, Sémor y Korsé (Fig. 4). El origen de esta obra se sitúa en el contexto del proyecto *Aires de Contes* ideado por el Studio Katra¹⁷ y celebrado entre el 15 de junio y el 30 de septiembre de 2013, periodo en el que tuvo lugar una serie de actividades por ser declarada Nantes como Capitalidad Verde de Europa. Por entonces se llevaron a cabo diferentes actuaciones en las que se trabajaba sobre la idea del territorio y los cambios sobrevenidos en el urbanismo de l'Île de Nantes. Esta circunstancia dio lugar a un libro titulado *Les contes de l'île de Nantes* para intentar paliar el hecho de que los habitantes de este vecindario no tuvieran una memoria histórica común, pues eran muy pocos los residentes en la isla antes de convertirse esa zona industrial en un efervescente distrito cultural (Di Orio, 2013). Con este fin, se planteó un proceso de creación literaria participativa en el que colaboraron conciudadanos junto a distintos profesionales, aportando cada cual su clave narrativa sobre el pasado, presente y futuro de la Île de Nantes. A partir de esas múltiples voces, Gina di Orio escribió cinco cuentos, ilustrados por Nicolas Galkowski, titulados *Crapahutte*, *Rhuyselante*, *Explorail*, *Murmurium* y *Brisole*; a su vez, dichos relatos han dado lugar a un itinerario de cinco intervenciones artísticas, incluido el citado mural *Aire Murmurium*, que Ador, Sémor y Korsé realizaron en 2013 como materialización visual de esos relatos colectivos. Los autores concibieron este mural como una composición fantástica con elementos referentes a la vida urbana (no en vano, se enmarca dentro de un proyecto de recuperación urbanística y social) y personajes inspirados en los cuentos creados. Barrios, carreteras, tráfico, puentes, túneles

15. Resulta de interés leer las entrevistas realizadas a Ador porque permite conocer sus ideas sobre el trabajo en equipo. Recuperado en <http://www.skin-artists.com/interview-with-ador.htm> y <https://www.artistup.fr/articles/581/ador-la-recherche-du-contraire-vers-un-resultat-fleurissant> (2020, 10 de noviembre). Además, este vídeo sobre su proceso de trabajo <https://www.youtube.com/watch?v=zvHb166gAU4>.

16. Este edificio, inaugurado en septiembre de 2011, se ubica en el número 8 del Boulevard Léon Bureau fue diseñado por el arquitecto Michel Bertreux (Tetrac Architects) para acoger la actividad de la asociación *Tremolino*, implicada desde los años noventa del siglo XX en la promoción de la actividad musical en Nantes. Una construcción en cuyos muros laterales tiene empotrado el autobús que los componente de *Tremolino* emplearon desde 1999 como estudio de grabación móvil dedicado a la música electrónica. Para conocer más al respecto, se remite a la lectura *La Fabrique. Machine Créative*, dossier de prensa editado por La Fabrique y Tetrac Architects y consultable en la web del estudio de arquitectura. Recuperado de <https://www.tetrarc.fr/projet-grid-all-8> (2020, 10 de septiembre).

17. Katra es un estudio de diseño nantés integrado por un conjunto de profesionales que entre los múltiples proyectos que desarrollan (branding, diseño de mobiliario, escenografía, procesos participativos de diseño y uso del espacio urbano, etc) se encuentra la producción de intervenciones de arte urbano, motivada por la vinculación que con esta expresión artística tienen algunos de los miembros de Katra. Queremos agradecer a Antoine Gripay, director artístico de Katra, su colaboración en el desarrollo de esta investigación.

etc se suceden y acumulan bajo la presencia de dos aves que parecen convertirse también en edificios. Aunque pasa desapercibido, el pájaro Piou, protagonista de todos los relatos, aparece representado en este gran mural junto a la inscripción *Aires de Contes*, que permite al paseante relacionar esta obra con el proyecto literario. Si además quiere leer el relato *Murmurium*, podrá hacerlo gracias a que está reproducido en una pequeña cartela situada junto a este mural de *Aires de Contes*.

Al lado hay otro mural icónico, que preside la fachada más vistosa del edificio de La Fabrique-Tremolino: se titula *Le chat masqué* y fue realizada en 2012 por el artista Kazy – reconocido autor nantés y miembro del colectivo 100Pression– plasmando también una temática inspirada por los habitantes del vecindario, puesto que la iconografía de esta pintura alude a los felinos que poblaban este barrio (Fig. 5). Sucede otro tanto en las figuras inspiradas en la historia de la ciudad y de la isla que pintó *Studio Katra* en 2015 al lado del Hangar à Bananes: una de las naves ubicadas en el sector del Parc des Chantiers, se convirtió en junio de 2015 en el soporte para estos murales de grandes dimensiones que el estudio realizó junto con el artista nantés Ador en un proceso participativo que desarrollaron con los estudiantes de Artes Gráficas del Liceo *La Joliverie*.¹⁸ El proyecto estuvo basado en prácticas colaborativas en todas las fases, desde la concepción a la producción de la obra, que partía de una labor de investigación con la que los estudiantes de *La Joliverie* redescubrieron el pasado de Nantes y de la isla realizando entrevistas a la población y buscando fotografías antiguas, etc. A partir de este proceso dedicado a profundizar en el conocimiento de su entorno, se definirían las principales señas de identidad físicas y simbólicas de la ciudad que, con gran diversidad de ideas, terminarían dando forma a la variopinta composición con el título irónico de *La Fresqu'île de Nantes*, un juego de palabras que mezcla la noción de península y de mural al fresco. Su programa pictórico pasa revista a una amplia panorámica del pasado y del futuro soñado por los jóvenes para su ciudad revisando algunos de sus iconos visuales. (Fig. 6).¹⁹ Los estudiantes de arte y diseño de *La Joliverie* también realizaron el cartel en la que los autores explican a los paseantes los detalles iconográficos y el mensaje que contiene esta gran obra colectiva.²⁰

18. Centro educativo artístico instalado en el *Quartier de la Creation* desde 2010: este polo de artes gráficas actuó como promotor y financiador del proyecto. No es ésta su única vinculación con estas iniciativas artístico-sociales. En 2018, dentro de los Proyectos Pedagógicos que desarrolla La Joliverie, los alumnos del Centro de Artes Gráficas y Studio Katra volvieron a colaborar en la realización de un nuevo mural en la rue d'Ancin.

19. Para conocer en más detalle la iconografía y significado del mural, se remite a la lectura del artículo publicado por el propio centro promotor de la obra <https://www.la-joliverie.com/actualites/762-une-fresqu-ile-avec-ador.html> (2021, 10 de marzo).

20. Entre sus protagonistas iconográficos cabe citar a Julio Verne, evocado a través del brazo del pulpo de *20.000 leguas de viaje submarino*, o la característica torre de la fábrica de LU –hoy sede de Le Lieu Unique– recreada como un llavero-edificio –un guiño a la idea del souvenir y la turistificación– hecho a partir de sus características galletas de mantequilla –*petit beurres*–, de los berlingots nantés o de flora local típica como el muguet. Junto a la torre de LU, aparece una esfera de contrastes, que en su parte inferior es una bola de discoteca y en la superior se representa como una imagen de Nantes, donde se concentran elementos del pasado –el barco Belem, la grúa amarilla– y del presente y futuro de una ciudad en crecimiento –la industria aeronáutica Umática. 2020; 3:71-93



Figura 5. Mural *Atypix* del Estudio Ktra ubicado en el antiguo château d'eau. Fuente: Estudio Ktra.

o la ciudad verde—. Otra alusión a historia y el porvenir de Nantes vuelve a aparecer también en la gran banana que preside el centro de la composición, en referencia al pasado comercial de Nantes y al almacenaje de productos de ultramar que en otro tiempo tuvo lugar en este entorno de la île, mientras que la botella alude a la ciudad deseada para las generaciones venideras.

Un año más tarde, en 2016, el Studio Katra volvía a desarrollar un nuevo proyecto de arte urbano colaborativo, escogiendo en esta ocasión el gran complejo industrial del Mercado de Interés Nacional de Nantes, concretamente los depósitos del *Chateau d'Eau* en el Boulevard Gustave Roch.²¹ El estudio de diseño contactó con el responsable de las instalaciones, en desuso desde la década de los años noventa, para ofrecerle la posibilidad de intervenir en ellas.²² Al tratarse de una propuesta de Katra, esos diseñadores fueron los responsables de buscar las alianzas y patrocinios con los que hacer económicamente viable este proyecto en el que, además, involucraron a Pedro Richardo, del colectivo 100Pression, quien hizo su aportación personal al diseño y ejecución de este mural donde se volvía a la representación del pasado y el futuro de Nantes, con una obra que aunaban la pintura y la fotografía. El mural representaba los rostros de una mujer —mirando a la izquierda, al pasado— y un hombre —situado hacia la derecha, el futuro— inspirados en la estética del constructivismo ruso, quedando reducidos a formas geométricas donde evocaban perfiles de edificios industriales adaptándose a las propias características del soporte. Como si se tratara de un collage, sobre la representación pictórica se adhirieron reproducciones de fotografías antiguas del paisaje industrial de la Île, habitado por grúas e instalaciones que venían a reforzar ese deseo de mantener vivo en la memoria el legado industrial que en un pasado no tan lejano tuvo la zona. La combinada intervención de Katra y Pedro Richardo actuó como una llamada de atención a los depósitos antes de su anunciada desaparición —prevista para el periodo 2019-2020— en un intento de atraer por última vez la mirada sobre los mismos y sobre los valores que poseen los elementos cotidianos del paisaje urbano en mutación.²³ No puede decirse que sea esta una actuación de tipo comunitario desarrollada con estudiantes o habitantes del vecindario, pero sí que podemos definirla como trabajo colaborativo entre diversidad de autores e instancias, enriqueciendo con su multiplicidad iconográfica el plural imaginario de un barrio artístico muy diverso.

21. Queremos agradecer a Antoine Gripay (Studio Katra) la información aportada sobre el origen y desarrollo de este proyecto de arte urbano en el que ejercieron como productores y autores (Entrevista concedida en septiembre de 2020).

22. Su objetivo: dar un último aliento al pasado de la île a través de la dignificación de estos depósitos que hablaban de la antigua actividad industrial y que se encontraban próximos al derribo que daría paso a la construcción de un nuevo hospital (CHU de Nantes).

23. Esta despedida honrosa que Katra quiso brindar al Chateau d'Eau finalmente tuvo otro final inesperado. Tras una evaluación de la zona, dirigida a identificar elementos significativos, las autoridades de SAMOA y Nantes Métropole establecieron que los antiguos depósitos del MIN y la cercana Tour à Glace debían ser conservados como elementos singulares del paisaje de la île y de su historia. Significativo es el hecho de que dentro del informe y proyecto de conservación del conjunto se incluyera el mural de Katra y Pedro Richardo. Así se señala en *Le sud-ouest de l'île de Nantes se transforme. Mars 2019 Engagement de la démolition du MIN*, dossier publicado en 2019 por SAMOA sobre los proyectos a desarrollar en la zona suroeste de la île de Nantes.

Figura 6. Mural titulado
La Fresqu'île de
 Nantes ubicado en 32
 Boulevard des Antilles
 de l'île de Nantes por
 el *Studio Katra* junto
 al artista nantés Ador.
 Fuente: Natalia Juan.



En definitiva, es muy loable que en Nantes se defiendan prácticas colaborativas que, como un *patchwork*, conjugan aportaciones diferentes manteniendo disparidades de estilos o personalidades, del mismo modo que se exalta la variada oferta artística en los itinerarios para conocer el arte público en la ciudad y las sedes de los colectivos locales.²⁴ En sintonía con esa política de dar visibilidad al *co-working* entre personalidades diferentes, se han establecido lugares "oficiales" –tanto paredes como pilares de puentes u otros elementos– donde pintar muros de manera legal. Esto es lo que ha desarrollado el denominado *Le Plan Graff* que gestiona el colectivo de artistas conocido como *Pick Up Productions*.²⁵ Su labor está encaminada a desterrar el vandalismo asociado al grafiti con el fin de canalizar su práctica de manera legal. Para ello, han habilitado distintos muros por la ciudad, destinados algunos a autores en fase de aprendizaje, y otros a creadores plenamente consolidados. Ello ha requerido consensuar unas normas para su buen desarrollo como son respetar los elementos indicados en la orden municipal proporcionada por *Pick Up*; no sobrepasar la altura máxima de realización del grafiti a 3 metros; dejar limpios los bordes de los muros; evitar expresiones o signos insultantes, partidistas, religiosos, racistas o que inciten al odio; tomar todas las medidas necesarias para garantizar la propia seguridad y la de los demás usuarios del espacio público; avisar al público cuando la pintura está en proceso de realización mediante la

24. Los itinerarios de pintura mural están integrados dentro de *Le Voyage à Nantes*. Recuperado de <https://www.nantes-tourisme.com/en/contemporary-art/street-art> (2021, 19 de marzo).

25. *Le Plan Graff* lleva desarrollándose con éxito desde el año 2012 según se informa en <https://www.pick-up-prod.com/projets/le-plan-graff/>

inscripción "en cours"; mantener y favorecer relaciones de cortesía con los transeúntes y el vecindario, explicando si fuera el caso en qué contexto se inserta la obra dentro de *Le Plan Graff* y cumplir los días y los horarios de realización del grafiti indicados por Pick Up. ¡Colaborar es trabajar con respeto a los demás!

4. Discusión de conclusiones

Históricamente, las manifestaciones de arte comunitario, especialmente a través de la pintura mural, han estado asociadas en su origen a comunidades conformadas por camaradas políticos, minorías raciales, o habitantes de barrios degradados, entre otros grupos humanos, habiendo actuado estas intervenciones artísticas como altavoces con los que, todos a una, buscaban hacerse oír, o, mejor dicho, alcanzar visibilidad para ellos sus demandas colectivas. Recordemos en este sentido las palabras de Josep Renau, para quien la pintura mural era la forma más democrática de la pintura que "constituirá, por su carácter inmueble y comunal, la tendencia principal de la pintura socialista" (Renau, 2002:42 y 47). Sobre esa base ideológica se cimentaron en gran medida muchas acciones artísticas comunitarias en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, con iniciativas sociales que alumbraron el *New Genre Public Art*, concebido para interrelacionarse con la audiencia. A partir de ahí se han desarrollado en el cambio de milenio prácticas denominadas con etiquetas no siempre claramente definidas. Aún no existe unánime convención académica sobre su significado preciso, así que resulta muy útil recurrir a ejemplos que clarifiquen los conceptos, como hacen los glosarios terminológicos publicados en los portales web de la Tate o del MNCARS así como la creciente bibliografía sobre el activismo contemporáneo y sus cada vez más variadas designaciones. Entre las más usadas, sin duda, están los adjetivos de arte "participativo" y "colaborativo", que forman parte de un mismo campo semántico, pero que no deberían usarse como sinónimos, o al menos hay que ser conscientes de que se marca la diferencia entre ellos en algunos contextos culturales. Es el caso de la ciudad de Nantes, donde no solo se está constituyendo una impresionante colección de arte público con amplia variedad de tendencias representados, sino que también se va fijando de manera paralela una nomenclatura terminológica para referirse a diversas formas de arte al aire libre. Prefieren hablar de *art participatif* cuando su autor involucra la participación activa del público en el proceso de realización, mientras que *art collaboratif* sería aquel producido en equipo, normalmente colectivos de artistas y otros colaboradores, que postulan una autoría colectiva. Para explicar didácticamente esos dos tipos de involucración social y terminológica hemos puesto como casos ejemplares de "arte participativo" algunas instalaciones escultórico-arquitectónicas en el espacio público nantés, mientras que los murales de arte urbano aquí comentados serían más bien "arte colaborativo"; aunque, como queda dicho, ambas categorías no son en absoluto compartimentos separados, pues algunos de los ejemplos más interesantes son en parte participativos y a la vez colaborativos.

Referencias Bibliográficas

- ARAMBURU, N. (2006). *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis*. Buenos Aires: CCEBA.
- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art And The Politics Of Spectatorship*, Verso Books.
- BISHOP, C. (2006). "The social turn: collaboration and its discontents". *Artforum* 44: pp. 178-183.
- BLAISE, J. (22 septembre 2014). *Interview recueillie par Benjamin Bellet*. Recuperado de http://www.atout-france.fr/sites/default/files/imce/jean_blaise.pdf
- BLAISE, J. & VIARD, J. (2015). *Remettre le poireau à l'endroit. Pour une autre politique culturelle. L'urgence de comprendre*, Nantes: Nouvelles éditions de l'Aube.
- BLANCO, P. (2005). "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa". En *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: MACBA.
- BOURRIAUD, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du Réel: Dijon.
- CHAVES, A. y LORENTE, J. P. (2016). *Barrios Artísticos y distritos culturales: nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Madrid: Icono 14.
- CLARAMONTE, J. y RODRIGO, J. (2009). "Arte colaborativo: el sentido de la articulación a través de la experiencia relacional". En Tortosa V. (ed.) *Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural*. Alicante: Universidad de Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. pp. 323-334.
- CLARAMONTE, J. (2001). "Modos de hacer". En Paloma Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 383-390.
- COLINA TEJADA, L. DE LA. y VILLEGAS GONZÁLEZ, D., (2017), "El arte colaborativo situado en relación con lo lúdico". En *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, nº. 1, pp. 48-57.
- DELAUVAUD, L. (2007). "Espace politique/espace culturel: les intérêts d'une alliance. L'art contemporain à Nantes (enquête)". En *Terrains et travaux*, nº13, pp 136-148.
- DIORIO, G. (2013). *Les contes de l'Île de Nantes*. Nantes: Territoires Inventes.
- ESPAÑA CRUZADO, P. L., (2015). *Didáctica, estrategias y procesos del arte colectivo. Una aplicación didáctica en la enseñanza superior del arte*, Tesis doctoral dirigida por Laura de la Colina Tejada y María del Carmen Moreno Sáez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ ÁGUEDA, B., (2013). "Inscribir las trazas del pasado industrial en el futuro de la ciudad: la regeneración de la Île de Nantes". En *Apuntes* nº 26, vol. 2: pp. 38-51.
- GRACELAIN DE, F. (2009c). "Quand l'art devient aménageur, La Loire au centre". En *Place publique, Le chroniques de l'île#2*, Nantes: Samoa, deuxième trimestre: pp. 57-62.
- GRAU TELLO, M. L., JUAN GARCÍA, N. y LORENTE LORENTE, J.P. (2021). "Street art en el distrito creativo de l'île de Nantes: Pinturas murales como anclas de identidad y memoria". En José Prieto (ed.) *Arte y memoria V*. Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo y Tervalis.
- GUILBAUD, S. (2012). *Nantes street art & graffiti*. Nantes: Coiffard Éditions.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2015). "Miradas sobre la obra de Tadashi Kawamata: los documentales de Gilles Coudert". En Hernández Latas J. A. (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria*

homenaje a Manuel García Guatas: encuentro internacional celebrado del 4 a 7 de noviembre de 2014. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

JUAN, N. y LORENTE, J. P. (2018). "Introducción: Designar/definir distritos culturales". En Miguel Ángel Chaves e Isabel Tejada (eds.), *Distritos culturales y revitalización urbana*. Madrid: Icono14, pp. 43-65.

JUAN GARCÍA, N. y LORENTE LORENTE, J. P. (2021), "El Quartier de la Création de l'Île de Nantes ¿Antítesis del modelo Guggenheim Bilbao?". En *Arte y ciudad*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LACY, S. (ed.) (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

LAMARCHE-VADEL, G. (2001). *De ville en ville, l'art au présent*. París: Éditions de l'Aube.

LORENTE, J. P. (2018). *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón: Trea.

LYDON, Mike. (ed.) (2012). *Urbanismo Táctico 2. Acción a corto plazo // cambio a largo plazo*, Nueva York. Nextgen.

MANCINI, M. G., (2011). *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*. Salerno: Plectica.

MUR DEÁN, M., (2018). "Colaboración". En Martínez Fernández A., Meschede, S. y Zolchow G. (eds.), *Glosario Imposible*. Madrid: Hablarenarte, pp. 12-19.

NICOLAS, A. (2009). *Usages sociaux de la mémoire et projet d'aménagement urbain. Les héritages industriels et portuaires à l'épreuve du projet de l'île de Nantes*. Nantes: Université de Nantes. These Doctorel.

Observatorium. (2010). *Big Pieces of Time*. Rotterdam: o10 Publishers.

REMESAR, A. (1999). *Arte contra el pueblo: tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

RENAU, J. (2002). *Arte contra las élites*. Madrid: Editorial Debate.

RODRÍGUEZ MARTÍN, N. (2018). "Del individuo al aprendizaje colaborativo (I). La Historia y la Historia del Arte ante los retos de la innovación educativa". En *Revista Complutense de educación*. Madrid: Vol. 29, Nº 3, pp. 937-938.

SARANGA, K. (1993). Special Nantes: Quand Nantes S'allume. publicado en L'express, el 10/07/1993. Recuperado de https://www.lexpress.fr/informations/special-nantes-quand-nantes-s-allume_595990.html (2020, 5 de noviembre)

SENIE, H. S. (1992). *Contemporary Public Sculptures. Tradition, Transformation and Controversy*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

SENIE, H. S. & Sally WEBSTER (eds) (1992). *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. Nueva York: HarperCollins, pp. 237-246.

SENIE, H. F. (2003). "A Difference in Kind: Spontaneous Memorials after 9/11". En *Sculpture*, August-September, 2003. http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_ago03/webspecial/senie.shtml (2010, 17 de enero)

VILADEVALL I GUASCH, M. y CASTRILLO ROMÓN, M., (coords.). (2010). *Espacio público en la ciudad contemporánea. Perspectivas críticas sobre su gestión, su patrimonialización y su proyecto*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Vestir los balcones

Una propuesta de arte participativo durante el confinamiento

[Dressing up the Balconies: A Participatory Art Proposal during Lockdown.](#)

EVA SANTOS SÁNCHEZ-GUZMÁN

EVA C. MESAS ESCOBAR

ANA PÉREZ HERNÁNDEZ

Universidad de Murcia, Murcia, España.

Resumen

En el presente escrito contextualizamos y describimos el proyecto artístico *Vestir los balcones* desarrollado durante los días de confinamiento. Para ello, analizamos en primer lugar el significado de los espacios expositivos que acogen nuestro trabajo: los balcones y ventanas, revisando, así mismo, diversas acciones llevadas a cabo desde estos lugares. Seguimos razonando por qué la propuesta se abordó con el enfoque del arte participativo y estudiamos la aportación de la artesanía a esta actividad. Concluimos entendiendo este proyecto como un trabajo de colaboración ciudadana que se convirtió en una forma de relación desde lo artístico. Cada una de las creaciones era un nudo de una red que permitía seguir creando juntos para lanzar un mensaje de acogida y reconocimiento a quienes nos cuidaban.

PALABRAS CLAVE: Arte participativo, balcón, confinamiento, manualidades.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Eva Santos
Sánchez-Guzmán
evasanto@um.es

Financiación/Fundings
Proyecto de investigación
"El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo".
Ministerio de Ciencia, innovación y universidades.
Universidad de Murcia.
PGC2018-094351_b_C42

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Santos, E., Mesas, E., & Pérez, A. (2020). Vestir los balcones. Una propuesta de arte participativo durante el confinamiento. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11183>

Umática. 2020; 3:95-112

Received: 13.10.2020
Accepted: 29.12.2020

Dressing up the Balconies: A Participatory Art Proposal during Lockdown

EVA SANTOS SÁNCHEZ-GUZMÁN

EVA C. MESAS ESCOBAR

ANA PÉREZ HERNÁNDEZ

Universidad de Murcia, Murcia, Spain.

Abstract

In the following text, we describe and contextualise the art project *Dressing up the Balconies*, a work developed during the early days of lockdown. To that end, we analyse firstly the meaning of the exhibition spaces that shelter our project: windows and balconies. We continue by reasoning why this proposal was tackled with the approach of participatory art, and examine the contribution of handicrafts to this activity. We conclude by recognising this project as a work based on citizen's collaboration that became a way of relating to each other by means of art. Each and every creation was a node in the net that permitted us to keep making art together, and send a greeting with our embrace and appreciation to those who were looking after us.

KEYWORDS: Participatory art, balcony, lockdown, handicrafts.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. La magia de los balcones
4. Arte colaborativo, no hegemónico y artesanal
5. Vestir los balcones
6. Conclusiones

1. Introducción

El 14 de marzo de 2020 el Gobierno de España aprobó declarar el estado de alarma en todo el territorio nacional para afrontar la situación de emergencia sanitaria provocada por el coronavirus COVID-19 en España; ese estado se prorrogó hasta el día 21 de junio. En ese tiempo quedamos confinados.

El confinamiento ha traído un nuevo modo de vivir los espacios. Hemos vuelto la mirada a nuestras casas. Aquellos que las teníamos, las hemos podido sentir como jaulas o como refugio, como protección de un mal que acecha nuestra salud y la de nuestros seres queridos, compañeros de trabajo o compañeros de vida que, a su vez, se vuelven una fuente de amenaza. Nuestra sociedad bien avenida del primer mundo no está acostumbrada a sentir tan vulnerable la vida. Sentíamos la necesidad de protegernos de y de estar aislados para proteger a los demás. Confinados en nuestros hogares, aislados en nuestras residencias sin poder ver a nuestras familias, solos en los hospitales, sobrellevando el dolor o el miedo. Recogidos de nuestro deambular en un albergue, sintiéndonos a la vez amenaza y amenazados, protectores y protegidos. En casa y en la calle, presentes en el hospital, en un servicio público, en el supermercado o farmacia, en una residencia... realizando una labor en beneficio común, poniendo nuestra vida al servicio y por el bienestar y la salud de los demás. Un sin fin de realidades distintas pero cargadas en mayor o menor medida de esos sentimientos: soledad, preocupación y miedo.

El mismo 14 de marzo de 2020 los ciudadanos y ciudadanas de todos los rincones de España ofrecieron el primer homenaje a médicos, enfermeros, auxiliares, celadores y personal sanitario mediante un cálido aplauso desde sus balcones a las 10 de la noche, según se había acordado por las redes sociales. Este emotivo aplauso se repitió cada tarde, adelantándose a las 20 horas con el fin de que los más pequeños pudiesen participar en él y ampliando su homenaje a todas las personas de los servicios esenciales que cada día trabajaban para que no fallase lo más básico: la sanidad, la alimentación, la limpieza y la seguridad.

En esos días propusimos una creación colectiva de arte público: *Vestir los balcones*. Dos eran los objetivos que la justificaban. Por un lado, arropar a las personas que nos estaban cuidando mientras permanecíamos confinados ofreciéndoles nuestro apoyo y la conciencia de nuestra presencia; por otro, facilitar una actividad que pudiese conectarnos desde la creatividad compartida.

A partir de este proyecto artístico hemos configurado el presente texto para entender cómo el arte participativo pudo colaborar en crear una red entre personas que se hallaban confinadas y analizar los impactos que tuvo la acción creativa participativa en los distintos colectivos que fueron invitados.

2. Metodología

Recurrimos a la Investigación basada en las artes (IBA) para analizar el proyecto. Este método reconoce los procesos artísticos y sus resultados como aportaciones al conocimiento y permite descubrir otras maneras de mirar, experimentar y representar. Somos conscientes de la existencia de fenómenos, como las relaciones sociales, por un lado, o las inquietudes, las reflexiones de la propia experiencia o las expresiones personales, por otro, que pueden ser estudiados a través de las dinámicas de los procesos creativos. La IBA se fija en estos procesos y en las imágenes que emergen de ellos (MacNiff, 1998) para acceder al conocimiento y comprensión de dichos fenómenos. Es imprescindible hacer alusión a la observación participante, subjetiva y reflexiva ante la práctica artística colaborativa que vamos a analizar.

En consecuencia, en este proceso presentamos la propia estrategia creada para configurar el proyecto; es decir el surgimiento de la idea y su desarrollo, la invitación a la participación, el registro de las aportaciones recibidas, la difusión del avance de la propuesta... desde la observación participante, la contextualización y la empatía. Por otro lado, nos han interesado ciertos aspectos paralelos al proyecto. En este sentido, hemos puesto la atención en actividades creativas que, como era lógico, surgieron con intenciones similares durante los primeros días de la pandemia en Europa, y que amplificaron por otros territorios la magia de los balcones. Queremos señalar, por último, que las conclusiones que cierran el artículo o las que se dirimen en el mismo texto, las asumimos como puntos de reflexión, o como posibles puntos de inflexión hacia otras alternativas de pensamiento y análisis.

3. La magia de los balcones

El balcón, en sí mismo, es un hueco abierto entre el hogar y el mundo y, tal como lo es la ventana, imprescindible. Desde ambos observamos la calle, sus viandantes, coches y sucesos del día a día. Por ellos ventilamos las estancias. El balcón es un pequeño lugar de ocio que naturaliza el hogar. Con suerte creamos en él un pequeño ecosistema vivo que suaviza la artificialidad de las ciudades. Asomarse a la ventana es un acto profundamente ambiguo. Nos mostramos y vemos el entorno desde nuestra más absoluta fisicidad, pero en ocasiones, podemos a la vez ensimismarnos.

Son espacios en que lo doméstico se abre al mundo pero también son espacios públicos, religiosos o políticos. Así, los ayuntamientos engalanan sus fachadas para pregonar las fiestas; el Papa ofrece sus homilias desde el balcón central de la Basílica de San Pedro; Hitler hizo construir un palco de madera en la fachada del ayuntamiento de Viena, que posteriormente se convirtió en un balcón de piedra para inmortalizar el acto en el que el dictador anunciaba la anexión de Austria por la Alemania nazi, curiosamente el 15 de marzo de 1938; Eva Perón anuncia, desde la terraza de la sede de la confederación nacional, la conquista del voto femenino. El presidente de la Generalitat Quim Torra es condenado por desobediencia

ante su negativa de retirar el lazo amarillo, símbolo de libertad para los presos políticos independentistas, del balcón del edificio de la Generalitat durante la campaña electoral de 2019. Trump es retratado desde el balcón de su casa residencial desafiando al virus en un acto de supremacía en el que intenta convencer a sus conciudadanos de que no teman al coronavirus. En definitiva, son diversas las imágenes de presidentes, monarcas o dictadores que representan actos simbólicos desde el balcón.

El acto de vestir o adornar las fachadas, balcones y ventanas al paso de las procesiones es tradición de algunas localidades españolas. Un ejemplo son los exornos en las procesiones del Corpus Christi en Granada. La concejala de cultura de esta ciudad andaluza en 2018, María Leyva, agradecía a sus ciudadanos la "labor y compromiso con lo mejor de nuestras tradiciones festivas porque gracias a este trabajo desinteresado y constante, embellecéis nuestras calles y permitís que el legado de costumbres y tradiciones locales siga vivo y permanezca en el tiempo" (Redacción AG, 2018, párr, 2).

En la Marina Alta alicantina esta tradición popular ha derivado en la convocatoria *Art al vent* del municipio de Gata de Gorgos. Desde 2003, durante el estío, este lugar se transforma en un museo cuyas balconadas acogen una exposición internacional de arte textil en la que cada creación mantiene la misma medida que las colchas que las mujeres mostraban en los días de fiesta. Josep Pedrós, coordinador del evento, destaca que participan un alto porcentaje de mujeres artistas y que, junto a los temas tradicionales, muchas de las obras aluden al empoderamiento de las mujeres o a la denuncia de la violencia de género (2020). Otros referentes de arte contemporáneo en los balcones serían la *Bienal de Balconadas de Betanzos* (A Coruña), *Las balconades* del barrio valenciano de Russafa, así como *Les Balconades* de Altea (Alicante).

Ante esto, no es de extrañar que el balcón se convirtiera, durante los días de confinamiento, en una plataforma desde la que enviar nuestros discursos particulares. Los balcones y ventanas de los hogares se convirtieron en un lugar de encuentro vecinal, se transformaron en prácticamente el único espacio relacional en el que las personas salían para verse cara a cara con sus vecinos, aplaudir juntos y compartir agradecimientos. La música, como el popular *Resistiré* o el himno nacional, comenzaba a escucharse tras los aplausos. Los conciertos en directo orquestados desde los balcones eran grabados y se convertían en virales en las redes sociales. Entre ellos los de la soprano barcelonesa Begoña Alberdi que interpretó cada día, a partir de las ocho de la tarde, alguna de las arias de su repertorio para amenizar a sus vecinos o el tándem que improvisadamente formaron el tenor Óscar Martos con su vecina María al piano acompañando a los habitantes de la sevillana Plaza de Pilatos.

Se sucedían juegos comunitarios y un sin fin de arco iris adornaban el lema "Todo va a salir bien" colgados especialmente en las fachadas de hogares en los que habitaban niños y niñas. El arco iris comenzó a utilizarse como símbolo de paz en 1961. Sería el filósofo Capitini, defensor de la no violencia, de un socialismo que conquiste el poder de todos y de la democracia directa (Sagnela, 2019, pp 221), quien organizó la Conferencia internacional ese mismo año desde la que surgió una iniciativa de marcha entre Perugia y Asís en oposición a la explotación, al racismo de los totalitarismos europeos y en defensa de la paz. Es durante esos

días de marcha pacífica cuando un sinnúmero de banderas con los colores del arco iris aparecieron junto a la palabra "pace" en balcones, tanto públicos como particulares de ambas ciudades. Estas banderas multicolores son recurrentes emblemas de manifestación pacífica en el pueblo italiano. No es de extrañar, por tanto, que durante el confinamiento fuera de nuevo la ciudadanía italiana la que comenzase a lanzar un mensaje de libertad, apoyada en toda la simbología que esta ilusión óptica nos ofrece durante las tormentas. Y de nuevo, ahora recuperando su forma, el arco iris fue dibujado por cientos de niños y niñas italianas y españolas con un mensaje de optimismo y superación.

Las acciones anteriores podrían ser consideradas como acciones que surgen de modo espontáneo ante sentimientos comunes; sin embargo, también se dieron otras iniciativas de carácter participativo más dirigidas y organizadas. Tal es el caso del proyecto *Microrrelatos del coronavirus*, surgido en el grupo de investigación *El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo*, en colaboración con la Asociación de vecinos de Vistabella y el AMPA del CEIP Vistabella (Murcia). La convocatoria se dirigía hacia los vecinos y vecinas del barrio, pero la invitación se extendió a otros lugares de la ciudad. Así se fueron recogiendo tanto relatos que serían ilustrados de modo colaborativo por ilustradores, como cuentos ilustrados ya por los autores y autoras. Unos y otros se proyectaban al anochecer en las fachadas del barrio cerrando el homenaje al personal de los servicios esenciales. Su difusión también se dio a través de su página de wordpress en: <https://microrrelatoscoronavirus.wordpress.com>

Además podemos citar otras convocatorias surgidas por todo el país como la denominada: #SalgamosAdelanteConArte, lanzada por la Asociación de profesores de dibujo de la Comunidad Valenciana, que invitaba a construir un corazón verde con materiales cotidianos y compartir las fotografías en las redes sociales el día 27 de marzo. Así mismo, la ciudadanía se volcó también con la iniciativa #PHEdesdemibalcón promovida por PHotoESPAÑA, que recogió relatos fotográficos creados durante el confinamiento. Los organizadores conscientes del papel que balcones y ventanas están jugando en estos días de cuarentena hicieron una llamada a la creatividad recordando, en la web del evento, que estos elementos arquitectónicos han sido motivos habituales en las representaciones artísticas desde el Renacimiento a la actualidad (PHotoESPAÑA, 2020). La convocatoria se ha materializado con exposiciones al aire libre por varias ciudades españolas para las que se han seleccionado a una cincuentaena de esos fotógrafos y fotógrafas del confinamiento.

Por último, recogemos el proyecto que convocó a artistas residentes en el barrio berlinés de *Prenzlauer Berg* para participar en la instalación denominada *Die Balkone (Vida, arte, pandemia y proximidad)*, en la que más de cincuenta creadores aceptaron la invitación abierta de Övül Ö. Durmusoglu, profesor invitado en la Universidad de las Artes de Berlín, y Joanna Warsza, curadora y ex directora de *Public Art Munich*. La exhibición se mantuvo tan solo un par de días, en los que los artistas mostraron diferentes obras de arte en sus balcones y ventanas aprovechando el espacio intermedio entre la vida privada y la pública. De esta manera la calle se transformaba por unos días en una suerte de galería de arte pú-

blica. La convocatoria buscaba, al mismo tiempo, una reflexión en torno al propio barrio de *Prenzlauer Berg*, un barrio gentrificado que, sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial y antes de su restauración, fue el paraíso de los artistas que con su actividad hacían del barrio un lugar crítico de resistencia contra la República Democrática Alemana (Smith, 2020). De esta convocatoria surgieron espectaculares obras, como la de Raul Walch en la que unas extrañas cometas incitaban a volar más allá de la tierra, y otras que discretamente invitaban a los transeúntes a participar, como el hilo lleno de cuentas, a modo de ábaco, que la artista Salwa Aleryani colgó en el alféizar de la ventana para reflexionar en cómo ese contar las cuentas nos ha hecho vivir experiencias compartidas durante el aprendizaje –y el juego– infantil (Smith, 2020).

4. Arte colaborativo, no hegemónico y artesanal

Al mismo tiempo que brotaban iniciativas vecinales, tanto críticos, gestores de arte, pensadores –y nosotras mismas– se cuestionaban si la pandemia cambiaría nuestro comportamiento social, económico, político, en definitiva, nuestro modo de vida. Manuel Borja-Villel, director del Centro de Arte Reina Sofía, comentaba para *La Vanguardia* que esta nueva pandemia “evidencia la necesidad de nuevas formas de gobernanza y de una economía no extractiva, la urgencia de trabajar colaborativamente y de romper barreras” (García, 2020). En su reflexión ante esa magia de los balcones Borja-Villel retoma el término *extimidad* del psiquiatra francés Jacques Lacan para rescatarlo como un concepto en su sentido más positivo y más allá de una exteriorización de algo interno. Según Miller, para Lacan la *extimidad* se ocupa, entre otros aspectos, del “principio de los afectos, de lo que sacude y afecta al sujeto” (2010: 26). La complejidad del término nos lleva a aclarar, de nuevo apoyándonos en las explicaciones de Miller, que ante él no debemos pensar que lo externo y lo interno –afuera y adentro– funcionan en base a una complementariedad, sino que hay un “afuera en el interior” (2010: 31). Así, Borja-Villel nos propone “actuar y crear en lo común, desde los afectos y con formas cooperativas” (En García, 2020; párr.4). Compartimos con él que el confinamiento, como experiencia colectiva ha de traer en paralelo soluciones colectivas. Así, en lo referente a las prácticas artísticas, sería necesario continuar actualizando los métodos de creación hacia prácticas más participativas (En García, 2020). Pensemos que ese fuero interno de la *extimidad* favorece las relaciones que se establecen en estas prácticas colectivas.

Según esto, nos centramos en aquellos *haceres* colaborativos como nuevas formas de creación que tímidamente van tomando el espacio del arte contemporáneo, de la cultura y de la educación. Modos de hacer que nacieron como propuestas democráticas de creación donde se deshacían los roles de espectador y artista. En estas producciones, los participantes tienen la posibilidad de rescatar su identidad y dejar paso, así mismo, a encontrarse con la del otro, estableciéndose diálogos constructivos. En este sentido, consideramos muy apropiado mencionar las teorías del arte relacional planteadas por Bourriaud para entender el arte actual “gracias a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte” (2006, p. 29).

Desde estas consideraciones y apoyándonos en la concepción de Claudia Lia Bang, las prácticas artísticas participativas deben inclinarse hacia los elementos originarios o embrionarios, que se relacionan con el arte popular o la artesanía. (2013:12) Ante esto, debemos recordar que en las sociedades primitivas los productos artesanales pertenecían a una concepción cosmológica del universo y funcionaban como productos que reflejaban sus modos de hacer y de adaptación. El desarrollo de la tecnología, la presión del mercado y los cambios socioculturales llevan a cabo una transformación de las artesanías que las insertan en la concepción mercantil de la sociedad capitalista. Por ello, hoy podemos encontrar una artesanía identitaria –referida a la primera– y una artesanía para turistas en la que la adaptación se produce hacia los modos y gustos del otro –la de la sociedad de consumo– (Méndez, 1995). En paralelo, se produce una inquietante proliferación de “kits de manualidades” que se apoyan en la necesidad humana, cada vez más reconocida, hacia el acto creativo.

Hallamos en estos vínculos artesanales un campo de reflexión cercano al que lanzaron el colectivo educativo *Pedagogías invisibles* (2020): ¿podrían ser las manualidades más que un entretenimiento en estos tiempos de confinamiento?, cuestión a la que añadimos ¿cómo hacer de ellas una herramienta de reflexión crítica o de acompañamiento? Al margen de la necesidad del colectivo en aclarar que no podemos comparar la educación que se da en las escuelas con las “actividades que las familias desarrollan para que sus hijas pasen de la mejor manera posible el tiempo encerrados en casa” (*Pedagogías invisibles*, 2020; párr. 7), somos conscientes de que ambas circunstancias –la escuela y el hogar– abren la posibilidad para generar procesos identitarios y de reconocimiento e incorporación de nuestras vivencias. Por ello, vemos necesario que las artesanías, como herramienta más cercana al hogar y, tal como hemos señalado al origen, puedan ocupar un lugar importante en las acciones artísticas participativas, para que finalmente puedan ofrecer espacios para entender las realidades en la que estamos insertos y que no sea un arte limitado, únicamente, a la participación más cualificada.

Nos situamos en el momento de rescatar el viejo debate de las diferencias del arte hegemónico y el arte popular (artesanías o manualidades), que no dejan de ser instauradas por un sistema capitalista. El arte hegemónico es el refinado, el de las Bellas Artes, y pertenece por tanto a los entendidos, a los ricos, preferiblemente varones occidentales. Mientras que el arte popular, la artesanía, las manualidades o el *art brut* pertenece a los pobres, a los invisibles, a las mujeres y a los de afuera (*outsiders*). Sabemos que la distinción entre artes mayores y artes menores es una distinción generada desde los ideales interesados de unos pocos. Unos ideales que colocan el arte en un estatus jerárquico y exclusivo que el arte participativo, a través de propuestas como las que ofrecemos, pretende desmontar (Mesas, 2020).

A la riqueza de las relaciones que se establecen en el arte participativo, sumamos la *extimidad* como fenómeno de comportamiento que aúna lo común y el afecto, las manualidades, el rescate de un arte no hegemónico y la creación crítica para dar paso al proyecto que presentamos al amparo de la magia de los balcones.

5. Vestir los balcones

El grupo de investigación *El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo* se centra en la realización de acciones que fomenten las relaciones sociales y comunitarias a través de la creación artística. En estos tiempos de confinamiento vimos limitado nuestro trabajo por la dificultad que entrañaba plantear proyectos relacionales. Fueron largos días delante de las pantallas de móviles, *tablets* y ordenadores, que se convirtieron en ventanas virtuales desde donde los hogares se abrían a nuestros interlocutores. Entre las alternativas empezamos a barajar la idea de desplazar la creatividad a los balcones que, al fin y al cabo, eran los únicos lugares comunes para relacionarse cuerpo a cuerpo: un espacio privado que en esos días se convirtió en un espacio público. Fueron –y son– momentos de adaptabilidad y resiliencia.

De esta manera surgió el proyecto *Vestir los balcones* como una respuesta al interés por reflexionar cómo el arte participativo puede ser una vía de relación ante una situación de confinamiento en el que las relaciones sociales se vieron repentinamente truncadas y las emociones de miedo y desesperanza sobrepasaba los hogares. La propuesta de vestir los balcones surgió en *WhatsApp* a través de una frenética correlación de mensajes que fueron configurando la idea de este proyecto participativo:

vestirlosbalcones para sentirnos arropados, para hacer de nuestras fachadas un gran lienzo de color. Anudar, coser o simplemente vestir nuestro balcón o ventana. #Vestirlosbalcones es un proyecto artístico comunitario del grupo de investigación "El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo" de la Universidad de Murcia. Comparte las fotografías de tu barrio en <https://www.facebook.com/vestirlosbalcones/> o comparte tu foto en Instagram con el hashtag #vestirlosbalcones. ARROPEMOS A QUIENES NOS CUIDAN.

Era un hecho que los balcones y ventanas vibraban durante cinco o diez minutos alrededor de las ocho de la tarde. Parecía como si la vida se hubiese ahogado y pudiera respirar una vez al día durante, tan solo, unos minutos. Mientras los trabajadores esenciales (principalmente personal sanitario, fuerzas de seguridad y personal de servicios de primera necesidad) se desplazaban solitariamente a sus lugares de trabajo cruzando calles vacías y silenciadas. Nosotras permanecíamos refugiadas en nuestros hogares, comunicándonos con el mundo a través de las pantallas higienizadas de las *tablets* o los móviles, adaptándonos a nuevas fórmulas de teletrabajo entre ansiedades y agitación. Ahí surgió la idea de arropar a los que nos cuidan, de ofrecerles, desde nuestros balcones, un camino mucho más vivo que mostrase la conciencia de una vida, la presencia de sus habitantes.

La propuesta del proyecto era propiciar la conexión y la empatía con las personas que nos cuidaban, alegrar el camino al trabajo de aquellos que continuaban su labor en las calles por el bien de todos, pero también ofrecer una actividad para el encierro que nos sirviera para manifestarnos, ser creativos y relacionarnos en un intento de comprender también lo que estaba sucediendo. La acción creaba una situación relacional en la que cada una de las aportaciones acompañaba a la otra. Lo relevante eran los actos de construir y de mostrar. Ambos se aliaron en un emotivo acto de resistencia, porque como hemos visto, los balcones se abren al mundo y así se produce la magia.

Para poder compartir las distintas manifestaciones artísticas personales que se unieron a esta iniciativa, se creó una página de Facebook (<https://www.facebook.com/vestirlosbalcones>) y una galería de Instagram (https://instagram.com/p/B_739knjcXh/) en las que a través del *Hashtag*: #vestirlosbalcones todo aquel que se sumó a nuestra propuesta, -familias, asociaciones, etc.- pudo enviar su creación fotografiada o sus vídeos del proceso, generando así una acción artística colectiva compuesta de más de cincuenta publicaciones, que fueron difundidas en ese balcón virtual en el que se convertían nuestras redes sociales, como metáfora de ese lugar abierto al mundo.

Cada uno de los balcones y ventanas decorados funcionaba como un producto altavoz. Este término, acuñado por Casacuberta, alude a la creación como "el producto que hará visible la presentación de la problemática o preocupación delante de la sociedad" (2011; 20). El altavoz transforma la energía eléctrica en sonidos que se amplifican para llegar más lejos, más alto y a más oyentes. En este caso, diversos son los mensajes que se transforman desde cada creación y que analizamos a continuación; si bien, la red eléctrica por la que se transmitían se tejía de apoyo y cercanía.

La respuesta de los contactos más cercanos se transformó en un entorno simbólico acogedor. La madre y la hermana de Eva Santos fueron las primeras en confeccionar una colección de corazones que adornaron las ventanas a cientos de kilómetros de ella (Fig. 1). Cuando los seres queridos se encuentran lejos la pandemia se vive con una incertidumbre ampliada por cada metro. Por ello, las imágenes recibidas reformularon su lectura en el habitar de la experiencia emocional. Crecía la obra poco a poco. Algunas amigas, de esas que de vez en cuando el *whatsapp* acerca compitiendo con la distante vida que la cotidianidad ha impuesto en las ciudades, aportaban sus balcones decorados de diversas confecciones que compartían en los grupos, arropándose entre ellas e iniciando de nuevo alguna conversación que actualizase las historias personales y animase los tiempos de confinamiento. El proyecto se inició, por tanto y principalmente de creaciones elaboradas por mujeres. Rosa Arenas (Fig. 2) acompañó a sus imágenes con el siguiente texto:

Nuestro balcón se va vistiendo poco a poco y a veces se desviste cuando hay que cambiar de vestido. Se viste de días significativos y también se viste de "todos los días". Pienso que gracias a vestir el balcón mis hijos y yo nos hacemos más cercanos a quienes no se pueden acercar. Saben que estamos y lo que ex-

presamos con nuestros balcones. (<https://www.facebook.com/vestirlosbalcones>) e Vestirlosbalcones (@vestirlosbalcones) • Fotos y videos de Instagram.



Figura 1. Ventana de Mari Cruz Santos. Mérida (Toledo) Fotografía de la autora. (Marzo, 2020)

Figura 2. Balcón de Rosa Arenas y sus hijos. Fotografía de la autora. (Marzo, 2020)



Figura 3. Balcón de Justo Montoya. Fotografía del autor. (Abril, 2020)



Posteriormente, Javi envió una colección de pajaritas de papel que representaban a cada uno de sus familiares, haciéndoles presentes desde la barandilla de su balcón y Justo (fig.3) nos envió su obra añadiendo las siguientes palabras:

Aprovechemos la oportunidad de configurar, con creatividad, esto es, con humanidad, no solo nuestros balcones como nos propone este bonito proyecto, sino la nueva normalidad que surja; hagámosla entre todas y todos mejor que la que teníamos. (<https://www.facebook.com/vestirlosbalcones>) y en Vestirlosbalcones (@vestirlosbalcones) • Fotos y videos de Instagram

Por otro lado, seamos conscientes de que en las zonas más empobrecidas la pandemia tensó mucho las situaciones. Familias numerosas hacinadas en pisos de escasos metros y en condiciones poco o nada confortables. Entre las muchas carencias, algunas muy básicas, también se puso en relieve más que nunca la brecha digital. Familias enteras compartían, con suerte, un teléfono móvil para todo lo que tuviera que ver con la comunicación exterior: estar en contacto con los servicios sociales para gestionar ayudas para sus necesidades básicas; mantener la comunicación con los maestros de la escuela y para poder realizar las tareas escolares varios hermanos; poder tener noticias y contacto con familiares y amistades... Familias que viven de la venta ambulante, del trabajo en el campo o de la limpieza y el cuidado de otras personas, que viven al día, se quedan repentinamente sin los escasos ingresos que reportaban sus precarios trabajos. Obviamente, en estas circunstancias, en las que no



Figuras 4 y 5.
Ventana de Y.
y S. Barriomar.
Fotografía Y. y S.
(Marzo, 2020)

puedes pagar la luz y el agua, costear el wifi o tener un ordenador son lujos. Mientras la situación de confinamiento los transforma de necesarios a imprescindibles.

Teniendo presentes estas circunstancias en algunas zonas de la ciudad de Murcia, como es el caso de Barriomar, fue emocionante recibir unas fotografías enviadas por WhatsApp de unas hermanas que habían puesto mucho empeño y amor en decorar la ventana de su habitación, con el mensaje, que entre los más jóvenes se volvió un esfuerzo grande y especialmente heroico, de "Yo me quedo en casa" y con la esperanza, latente y explícita de que todo saldrá bien. Fueron las únicas que dispusieron de los materiales y sobre todo de la valentía y arrojo de participar en el proyecto *Vestir los balcones*, pese a que se difundió por WhatsApp, a muchas familias y personas que trabajaban por la promoción de las personas más vulnerables de este barrio. Ellas fueron un ejemplo de resiliencia para todas y todos en esos días. (Fig. 4 y 5).

También se unió a nuestra convocatoria la asociación ASSIDO (Asociación para el tratamiento de personas con síndrome de Down y otras discapacidades) de la Región de Murcia. Esta asociación surge en 1981 y, desde entonces, se ha centrado en el desarrollo integral de las personas con diversidad funcional. El desarrollo creativo y el arte fueron, desde sus orígenes, una de las líneas claves para el desarrollo de las personas a las que atendían. Comenzaron explorando el arte desde un enfoque rehabilitador y terapéutico, y más tarde llegaron a la convicción de que el arte constituía una faceta elemental para el desarrollo global de todos los seres humanos, y se esmeraron en la defensa de un arte inclusivo en el que todos tuviéramos lugar. Hoy en día, ASSIDO, cuenta con una compañía de danza vocacional

(@asisomos) y un colectivo artístico (@inoutcolectivo), a través de los cuales realizan muestras de danza contemporánea y exposiciones artísticas anualmente.

Cuando nos confinaron los miembros de esta asociación estaban muy sensibilizados con el arte y participaban en la comunidad a través de diferentes proyectos artísticos de arte inclusivo. Se encontraban en un momento en que todos sus esfuerzos se dirigían hacia la consecución de la plena ciudadanía en todos los escenarios de la vida pública, donde el arte y la Cultura tienen un papel privilegiado. Cabe recordar que las personas con diversidad funcional, a lo largo de su historia común, han permanecido institucionalizadas y confinadas en instituciones y en sus hogares durante siglos. En nuestro país las personas con diversidad funcional fueron separadas hasta bien entrado el siglo XX, en un primer momento para proteger a la sociedad de aquellos y aquellas a los que consideraban diferentes, y más tarde bajo el discurso de que estas personas debían ser protegidas de la sociedad. Lo cierto es que el confinamiento supuso un nuevo encierro, pero esta vez para todos, un encierro global que no discriminaba entre amenaza ni amenazados ni se fundamentaba en las diferencias.

Más de la mitad de los usuarios del centro respondieron a esta propuesta de vestir sus balcones, y lo hicieron desde su deseo de estar en la ciudadanía, y de formar parte como ciudadanos, de esta ola de apoyo solidario. Pero también porque gran parte de su encierro lo pasaron creando, realizando manualidades y participando de los retos creativos, que les ayudaban a situarse, a entender y a formar parte de la realidad que estábamos viviendo. Pablo y su madre fueron los primeros en responder al reto, nos enviaron las fotografías de su ventana decorada (fig.6), pero también la enviaron a todos los compañeros y grupos de *WhatsApp* y familias de la asociación. Ellos estaban orgullosos de sus ventanas y querían compartirlas y pronto empezaron a recibir otras imágenes de balcones y ventanas vestidas de vuelta (fig.7).

Lo interesante, en este caso, fue que la mayoría de las personas que respondieron a esta propuesta no eran conscientes de que estaban participando en un proyecto artístico participativo, ni existía una voluntad directa de estar haciendo arte. Los balcones vestidos que se enviaban y se compartían en las redes sociales tenían, por encima de una finalidad artística, una función relacional y comunicadora, respondían a un "estoy bien" o a un "te echo de menos". Eran imágenes que se compartían entre amigos, familiares y vecinos porque nos ayudaban a sentirnos cerca, cuidados y queridos y, además, permitían ser una cadena de apoyo para seguir motivándonos a quedarnos en casa y frenar la pandemia.

Por esta razón, somos conscientes que existen balcones que nunca recibimos y que, muchos otros, llegaron de rebote a la convocatoria #vestirlosbalcones. Lo cierto es que nuestra propuesta de arte participativo terminó teniendo sus propios fines. La finalidad que, como comunidad, necesitamos en uno de los momentos más duros que hemos vivido. Los balcones vestidos sirvieron para ayudarnos a comprender la nueva situación, para sentirnos en ella de una forma comprensible, para reflexionar e inventar una red de relaciones, así como para convocar al otro en la creación. Y es que, trayendo al texto, las palabras de López Fernández-Cao: "Crear es unir lo individual y lo común. Con la creación convocamos al otro.

Contemplar una obra, por muy íntimo que haya sido el proceso, es participar de su intimidad. (...) De hecho cuando más íntimo (o cotidiano) es el proceso mayor capacidad de convocatoria supone” (2015:95).



Fig. 6. Ventana de Pablo y su madre. Fotografía de los autores de la ventana. (Marzo 2020).

Fig.7. Abraham ChaKrown, Ana Cristina Guillén, Carlos Martínez y María Tormo (usuarios de ASSIDO), posando junto a sus ventanas y balcones con los que participan en la convocatoria #vestirlosbalcones (Marzo 2020).



6. Conclusiones

Tras analizar algunos de los proyectos artísticos surgidos en el confinamiento, nos cuestionamos por qué la cultura fue una herramienta fundamental para establecer vínculos con los vecinos, para sentirnos más próximos a ellos o compartir espacios y tiempos despojados. ¿Podrían ser los símbolos culturales lo común compartido con el otro, eso externo que habita en nuestra intimidad y atañe a nuestros afectos?

Vestir los balcones se conformó de emotivas relaciones que daban sentido a cada una de las creaciones realizadas bajo la protección del hogar. El proyecto ofreció una radiología de lo que estaba sucediendo durante el confinamiento en la cotidianidad del día a día. Las diversas realidades que se horneaban -entendiendo este hornear de un modo metafórico y real- en los hogares traspasaron los límites familiares, canalizadas por las redes sociales e invadían otros lugares. La creatividad de lo analógico, lo hecho en casa, manual y sacado a un balcón físico que es el de nuestras ventanas se alía con lo digital, con el balcón al mundo de las redes sociales. Pero no debemos olvidar ¿cómo fueron tales procesos en los hogares que el confinamiento sesgó aún más?

Durante todo el tiempo de la acción hemos constatado que las manualidades y las artesanías se resignifican hacia unos modos de hacer que derivan en relaciones humanas imprescindibles y que se establecen más allá del sentido del arte. Cualquier gesto creativo surgido en la cotidianidad del hogar formaba parte de este proyecto. ¿Asistimos, con ello, a nuevas maneras de hacer y pensar lo que está a nuestro alrededor que puedan convertir el objeto cotidiano en espacio común?

La actividad favoreció un juego entre personas muy diversas, se convirtió en una forma de relación desde lo artístico, cada ventana o balcón era algo más que un saludo o un mensaje de ánimo, era un símbolo que nos permitía seguir estando juntos, seguir creando juntos. En definitiva, si algo caracteriza el arte participativo es que nos permite ser parte de un proyecto artístico que se cimienta en la posibilidad de un arte para todos, basado en la riqueza de la suma de las individualidades y que reconstruye el fuero interno de un modo activo y positivo. Algo que sin duda fue una necesidad en los momentos de confinamiento. La parte de júbilo y de alegría que nos reporta el crear, compartir lo propio y recibir lo ajeno se manifestó como un modo de reconocer lo sanador de las emociones que acompañan al acto creativo y, en última estancia, de dignificarse.

Frente a la soledad y el miedo se hizo presente y necesaria esa magia de los balcones, para recordarnos que no estamos solos, para mantener viva la esperanza de que podremos juntos superarlo, de que encontraremos la forma de crecer juntos, aprender y salvar de este golpe a la humanidad. Como seres sociales y necesitados del contacto y de la cercanía, salir al balcón, a la ventana y encontrar la mirada del otro nos hizo de espejo en esa esperanza. Sentirnos unidos nos refuerza, nos alienta a seguir fuertes, firmes y solidarios.

Agradecimientos

Agradecemos a todas las personas que han participado en el proyecto vistiendo su balcón o ventana, a aquellas que lo han compartido por las redes sociales, a las que aparecen en las imágenes del texto, a ASSIDO y al proyecto de investigación "El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo". Ministerio de Ciencia, innovación y universidades. Universidad de Murcia. PGC2018-094351_b_C42.

Referencias bibliográficas

BANG C. L. (2013). El Arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. Experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en Buenos Aires. *Revista Creatividad y sociedad* (20) Pp. 1-24.

CASACUBERTA, D. Rubio y N. Serra, L. (Coords.) (2011). *Acción cultural y desarrollo comunitario*. Barcelona: Editorial GRAÓ

DE PASCUAL, A. Megías, C. Morales, E. Oviedo, C. [Pedagogías invisibles _@pinvisibles] (19/03/2020). El arte (y las manualidades) nos salvarán la vida: reflexiones sobre la educación artística en los hogares confinados. *El diario de la educación*. Recuperado de: <https://eldiariodelaeducacion.com/2020/05/19/el-arte-y-las-manualidades-nos-salvaran-la-vida-reflexiones-sobre-la-educacion-artistica-en-los-hogares-confinados/>

GARCÍA, F. (26/03/2020). La setlist cultural de... Manuel Borja-Villel. *La Vanguardia*. Recuperado en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200326/4897144860/setlist-borja-villel-recomendaciones-libros.html>

GARCÍA, F. (29/03/2020). El balconismo que viene: el coronavirus como detonante de nuevas formas de creación artística. *La Vanguardia*. Recuperado en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200329/48137461817/balconismo-confinamiento-coronavirus-cambios-artes.html>

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M (2015) Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y la educación en tiempos de crisis. Madrid: editorial Fundamentos

MACNIFF, S. (1998). *Art-Based Research*. Londres: Jessica Kingsley Publishers

MÉNDEZ PÉREZ, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis

MESAS ESCOBAR, E. C. (2021). *En torno al arte y la diversidad funcional. Prácticas artísticas participativas para la inclusión de las personas con diversidad funcional en el arte contemporáneo*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Murcia. Murcia. (Pendiente de publicación)

Microrrelatos del coronavirus (2020). [Wordpress.com]. Recuperado en: <https://microrrelatoscoronavirus.wordpress.com/>

MILER, J-A. (2010). Los envoltorios de la extimidad. En *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 25-42

PEDRÓS, J. (2020). *Art al vent XVII*. Catálogo. Ayuntamiento de Gata. Recuperado en <https://drive.google.com/file/d/19w43llqz1SVjaUfUGBYIDrITy4jRk4h/view>

PHotoESPAÑA (@photoespana) (2020). [Galería de fotos de instagram] Convocatoria online #PHEdesdemibalcón. Recuperado en: www.instagram.com/photoespana_/?hl=es

PHotoESPAÑA (2020). [Página web]. Convocatoria online #PHEdesdemibalcón Recuperado en: <https://www.phe.es/phe-20/proyectos-digitales/convocatoria-online-phedesdemibalcon/>

Redacción AG (2018). Los balcones y escaparates mejor engalanados para el Corpus. <https://www.ahoragranada.com/noticias/los-balcones-y-escaparates-mejor-engalanados-para-el-corpus/>

SalgamosAdelanteConArte (@SalgamosA) (2020) [Galería de fotos de instagram] Convocatoria online #SalgamosAdelanteConArte. Recuperado en: <https://www.instagram.com/salgamosadelanteconarte/>

SAGNELLA, A. (2019). De Perugia a Asís: Ciudades en Marcha por la Paz (From Perugia to Assisi: Cities on the March for Peace). [Actas del I Congreso]. Madrid: DEMOSPAZ. pp. 221-223). Recuperado de: http://www.demospaz.org/wp-content/uploads/2019/06/Actas_I_Congreso_Demospaz_2019.pdf

SMITH, L. (15/04/2020). *To Lift spirits, Berliners turn their balconies into art exhibits*. Fast company. (www.fastcompany.com) Recuperado en: <https://www.fastcompany.com/90490515/to-lift-spirits-berliners-turn-their-balconies-into-art-exhibits>

Vestir los balcones (@vestirlosbalcones) (2020) [Fotos y videos de instagram]. Convocatoria online #vestirlosbalcones. Recuperado en: https://instagram.com/p/B_73gknjcXh/

Vestir los balcones (@vestirlosbalcones) (2020) [Página de Facebook] Convocatoria online #vestirlosbalcones. Recuperado en: <https://www.facebook.com/vestirlosbalcones>

Pedro José Pradillo, un culto artista conceptual.

Sobre la exposición 'Con qué objeto'.
Guadalajara, septiembre-octubre 2019

[Pedro José Pradillo, a conceptual artist cult.](#)

[About the exhibition 'With what purpose'. Guadalajara, September-October 2019](#)

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ  0000-0001-8215-5361

Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala, Guatemala.

Resumen

La principal característica que se observa en la madura producción de Pedro José Pradillo, reflejada en la exposición de 2019 en Guadalajara, al margen de sus períodos constructivistas, es su fidelidad al arte conceptual; también el profundo análisis que aborda sobre el significado del arte —en particular del elaborado en el siglo XX—, y acerca del papel de la cultura en la sociedad occidental. Su interés, como en cualquier otro artista de ese movimiento, se centra en lograr imágenes y objetos para la fascinación a partir de la combinación de elementos encontrados que, más allá de la particular estética resultante, susciten inquietudes no deseadas en el espectador y provoquen en él motivos para la reflexión. Sus ensamblajes le sitúan, al mismo tiempo, dentro de la corriente del arte objetual.

PALABRAS CLAVE: Pedro José Pradillo; arte conceptual; arte objetual; exposición en Guadalajara; año 2019.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
José Miguel Muñoz
Jiménez
josemiguelmunoz@
telefonica.net

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 13.10.2020
Accepted: 29.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Muñoz, J. M. (2020). Pedro José Pradillo, un culto artista conceptual. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.6769>

Umática. 2020; 3:113-134

Pedro José Pradillo, a conceptual artist cult. About the exhibition 'With what purpose'. Guadalajara, September-October 2019.

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ

Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala, Guatemala.

Abstract

The main characteristic observed in the mature production of Pedro José Pradillo, reflected in the 2019 exhibition in Guadalajara, regardless of his constructivist periods, is his fidelity to conceptual art; also the deep analysis that deals with the meaning of art - in particular that elaborated in the twentieth century - and the role of culture in Western society. His interest, as in any other artist of that movement, focuses on achieving images and objects for fascination from the combination of elements found that, beyond the particular aesthetic resulting, raise unwanted concerns in the viewer and cause He reasons for reflection. His assemblages place him, at the same time, within the current of object art.

KEYWORDS: Pedro José Pradillo; Conceptual art; Object art; exhibition in Guadalajara; year 2019.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. La importancia del conceptualismo de Pradillo como neovanguardia, y de sus raíces barrocas
3. Etapas recogidas en la exposición de septiembre-octubre de 2019
4. Los dos grandes proyectos "Besos y Caprichos" y "Ecce Homo. A propósito de Nietzsche"
5. Conclusión: un arte culto para pensar. Neo-POP y Post-posmoderno

1. Introducción

En la carrera artística de Pedro José Pradillo, personaje humanista de variados registros¹, hubo un par de exposiciones en su ciudad de Guadalajara que fueron decisivas a la hora de darse a conocer, y que contribuyeron a su maduración como creador: la primera, memorable, fue aquella celebrada en las salas manieristas del Palacio del Infantado, en 1996, y en la que las cajas neopop del artista se maridaron con las pinturas del Cincinato y con los azulejos talaveranos de los zócalos; entonces, un Pradillo de 37 años de edad irrumpía con cierto estrépito y gran éxito de crítica en el reducido escenario local². Con ella, llena de resonancias entre dadás y surrealistas, la vía del ensamblaje enmarcado por los límites del paralelepípedo, se le mostró al autor como un formato más que válido, muy prometedor.

Veinte años después, en 2016, otra muestra muy importante en el salón de exposiciones de Ibercaja de Guadalajara se basó en la exhibición de un nutrido conjunto de obras de su proyecto "Besos y Caprichos", ya iniciado dos años atrás³, y en el que Pradillo volvió a mostrar su maestría ya consolidada, propia de su bagaje intelectual y de su edad próxima a los sesenta años.

Entonces, la importancia y el éxito cosechado entre los entendidos le llevaron a dar el salto que supone para cualquier artista el exponer en Madrid obra en solitario. Fue en el año de 2017 la presentación en *Art Room. Espacio de arte* de su nuevo proyecto "Ecce Homo. A propósito de Nietzsche", reválida definitiva de cómo se puede y debe sostener un arte conceptual basado en un sólido cimiento ideológico, moral y filosófico⁴. El triunfo entre los visitantes fue patente, y la muestra se repitió con igual resultado en exhibiciones individuales en

1. Pedro José Pradillo Esteban (Guadalajara, 1959), es licenciado en Filosofía y Letras (1987) y Doctor en Historia (2003) por la Universidad de Alcalá de Henares. Además posee el Primer Grado de Especialización en Gestión del Patrimonio (1999). Desde 2005 es Técnico de Patrimonio Cultural del Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara. Su currículum ha derivado por dos caminos convergentes: uno, hacia la creación artística, exhibiendo sus obras en diversas muestras individuales y colectivas desde 1980; y, otro como historiador e investigador, que se ha desarrollado a través de múltiples trabajos de documentación, y materializado en múltiples exposiciones de divulgación del patrimonio histórico-artístico y cultural de Guadalajara, por él organizadas y comisariadas. Asimismo, la nómina de sus publicaciones en forma de libros, artículos en revistas científicas y comunicaciones a congresos es muy amplia.

2. MUÑOZ, J. M. (1996).

3. Conviene saber que este proyecto de interpretar desde el siglo XXI los grabados de Goya se planteó para ser realizado en el curso de cuatro años, entre 2014 y 2018, y que habría de estar formado por un conjunto de ochenta cajas-collage diferentes, una por cada uno de los *Caprichos* del aragonés. Con un ímprobo esfuerzo, Pradillo cumplió exactamente su objetivo, presentando la mayor parte de sus escaparates en conjuntos parciales, además de en la muestra de Guadalajara de 2016: estuvo presente con una selección de ellas en las exposiciones de Madrid, en la galería *Modus Operandi* y en *Jazz Madrid*, así como en otra presentación con obras nuevas en el Teatro-Auditorio de Móstoles, en el año 2018. Con todo aún falta la exhibición completa de tan fabuloso conjunto conceptual.

4. MUÑOZ, J. M. (2018).

el Auditorio Municipal de Cuenca, en el Museo Zabaleta de Quesada (Jaén) y en la misma Guadalajara, en este caso en el marco histórico de otro palacio conservado en la ciudad, hoy dedicado a Biblioteca Pública.

Ahora con este artículo –centrado sobre todo en la última exposición antológica de Pradillo que se celebró, con éxito de público y crítica, entre el 4 de septiembre y el 11 de octubre de 2019 en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Guadalajara⁵–, quiero analizar la revisión panorámica de una carrera que ya es larga, pero que sigue la línea ascendente del crecimiento propio de un trabajo exhaustivo, y de un empuje todavía juvenil. Al tratarse de una retrospectiva, su selección se hizo buscando reflejar lo mejor posible la mayor parte de las etapas que a lo largo de más de cuarenta años ha desarrollado la obra de Pradillo. Con todo por razones de espacio quedaron fuera algunos momentos no menos interesantes.

A la vez, se presentaron al público tres obras objetuales totalmente inéditas, aunque incardinadas en alguno de los proyectos más recientemente realizados: el ensamblaje “Carcajadas baratas”, de 2016 y próxima a alguna obra del ciclo *Ecce Homo*; la jaula que encierra “Un mirlo blanco”, del mismo año y deudora de la última manera de operar conceptualmente el autor después de *Besos y Caprichos*, y finalmente el inclasificable panel-instalación “¿Nostalgia de qué...?”, monumental obra que había sido realizada ex profeso para esta ocasión. Ante su brutal presencia y dimensiones (230x350x60 cm), se puede asegurar que Pradillo nos está hablando del más grave y actual problema de nuestra nación española: la difícil recomposición de sus jirones desgarrados.

En razón de que su obra todavía no ha llegado a los museos ni a las grandes colecciones, ni ha sido llevada a los eventos periódicos del arte contemporáneo, nuestro estudio se ha de limitar a lo que se dio a conocer en las citadas exposiciones de la carrera de Pedro José Pradillo, así como a partir de varias visitas a su taller.

2. La importancia del conceptualismo de Pradillo como neovanguardia y de sus raíces barrocas

Se podría insistir en otras muchas cuestiones, como la dimensión que alcanza en el artista el interés por desmitificar modelos de comportamiento, obras o personajes encumbrados; la asimilación de conceptos surgidos en los circuitos marginales urbanos, o la subversión como práctica de acción frente a conceptos básicos del arte clásico, pero, también, de la cultura de masas⁶. En definitiva, dentro de una corriente postmoderna de acentuado estilo

5. MUÑOZ, J. M. (2019).

6. Tal vez por ello la etiqueta de conceptual es un *totum revolutum* en que todo cabe, pues en palabras de KOSUTH, J. (1969), uno de los intelectuales emblemáticos del fenómeno: “...lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología; es decir, la idea artística (u obra) y el arte son lo mismo”. También se ha dicho que el arte conceptual, síntoma de globalismo al fin y al cabo, lleva el minimalismo dada-constructivista un paso más allá, hasta la consideración del arte como una tumba. Pero como señala irónicamente PERREAULT, J. (1971): “...si el arte conceptual no es fotogénico, al menos sus artistas sí lo son, y mucho.

neo-pop, las bizarrías de Pedro José Pradillo se revelan muy próximas a las de otros artistas difíciles de clasificar, pero tan valorados a nivel internacional como Wolf Vostell, Joseph Cornell, Louise Nevelson o Willie Bester, todos deudores, como el alcarreño, del gran maestro dadá Kurt Schwitters.

Además de conceptual, la obra de Pradillo debe ser enmarcada por múltiples razones dentro del llamado *pop art* en su variante objetual; ello en su más tardía y actual versión que se podría denominar neopop, pues ya es posible calificarla así en cuanto hace más de medio siglo que la recuperación de lo icónico y del "nuevo realismo" se llevó a cabo en la obra de los británicos y norteamericanos Oldenburg, Jasper Johns, Rosenquist o Rauschemberg, sin olvidarnos del más mediático, si cabe, Warhol.

Mas no debemos entrar en difíciles disquisiciones sobre si el auge actual del neopop no es más que la continuidad del movimiento sesentero que vino a romper con la hegemonía del expresionismo abstracto, o se trata de una nueva lectura tras unos años de decadencia del estilo, debida a la paulatina desaparición de sus creadores. Tal vez ello coincidió con la clara situación de pluralidad de los años de auge de lo postmoderno, en los finales -no de la historia en el sentido provocativamente anunciado por Fukuyama-, sino del siglo y del milenio. Esos últimos treinta años en los que parecían imponerse el minimalismo, la arquitectura débil, otras mil tendencias y, de nuevo, la abstracción plástica en grandes formatos. Fue lo que se llegó a llamar las neovanguardias y demás⁷, y cuando daba la impresión de que se despreciaban las aportaciones pop en favor de nuevos modos de hacer arte, excesivamente relacionados con la revolución tecnológica, con los nuevos materiales y con el arte callejero, ya fuera el basado en formas tradicionales como los *graffiti* o el muralismo urbano, o en las *performances*, las instalaciones y cualquier otra manifestación de lo efímero o del no-arte más o menos conceptual.

Otro aspecto que puede llegar a fascinar a quien intente interpretar la obra conceptual de Pradillo, es que en sus creaciones muchas veces lo barroco se impone a cualquier otra categoría histórica. Lo barroco, como bien defendió el tardorromántico D'Ors, es una condición propia de genios creadores. Con este estilo se llegó por vez primera a la obra de arte total, a la que reúne o pretende aunar todas las artes, que es precisamente lo que resalta a escala reducida en los escaparates, llenos de elementos en apariencia casuales, de Pedro Pradillo.

Como ven no todo está perdido". Nótese que esa fotogenia también la encontramos en la obra y en la persona de Pradillo.

7. Aunque soy consciente de que el vanguardismo histórico no fue más que una ilusión producida por el *Ethos* de progreso que caracterizó los cambios técnicos del siglo XIX. En palabras de BURNHAM, J. (1977): "...actualmente el vanguardismo sólo puede tener sentido como recuperación, como inaceptable iconoclasia, como presentación deliberada de no-arte", y más adelante: "...A todas luces ha dejado de ser importante que uno sea buen o mal artista: la única cuestión pertinente es -como ya han empezado a entender algunos jóvenes- ¿por qué no somos todos artistas?". A este respecto, según BATTCOCK, (ed.) (1977), el arte conceptual que ya no puede ser definido como una mercancía, ni siquiera como un hecho físico provisto de algún valor económico, es la forma de arte más *inaceptable*, proponiendo incluso bautizarlo con el nombre de arte *forajido*.

Tal vez todo responda a que su propia personalidad está imbuida del Barroco, por ser moderna, rica y complicada.

Se trata pues de toda una tradición persuasiva, propia de la retórica del sermón como género literario y recurso pastoral, que Pradillo estudió con rigor en muchos ejemplos del ámbito guadalajareño, y que ha modificado sus formas de convencimiento doctrinal, a veces por cierto tan estrictas que nuestro artista más parece luterano que católico romano. Desde su investigación para doctorarse en 2004, Pradillo conoce y maneja una bibliografía sobre emblemática que es cada vez más amplia. Por ósmosis, todo ello sale e impregna sus creaciones aparentemente más irreverentes. Podemos citar algunos ejemplos espigados de sus versiones de *Besos y Caprichos*.

En algún caso opta por la *vanitas* barroca, de claro origen petrarquista y por tanto ortodoxa. Sabe Pradillo que la coexistencia de los objetos, simplemente por contigüidad, cambia notoriamente tanto su significado conceptual aislado, de cada uno, como de todo el conjunto. Surgen así esos emblemas, adivinanzas o jeroglíficos de difícil interpretación.

Otrora se inclina al diseño de construcciones en forma de catafalco, o capelardentes de innegables raíces barrocas. Son sus cajas con aspecto de ataúd. Son esas cajas con forma de altar, donde domina el expositorio o manifestador. Donde sorprende la movilidad y lo envolvente.

Lo cierto es que la estética predominante en sus piezas está llena de referencias y estilemas propios del barroco: el uso de espejos, de oros y de oropeles, combinados a veces con transparentes y claraboyas en busca de contrastes lumínicos; otrora de elementos propios de las tramoyas y artefactos de tipo teatral, cuando el escaparate alcanza un desarrollo escénico complejo, con bambalinas, pantallas y espacios adyacentes sugeridos.

Pero no todo es apariencia. Es un paralelismo claro con lo goyesco: de cómo la calidad estética y técnica de sus obras se somete en general a la importancia histórica, testimonial, de sus temáticas.

3. Etapas recogidas en la exposición de septiembre-octubre de 2019

Las obras más antiguas fueron tres "juguetes" del año de 1975 que se expusieron en la primera exhibición de Pradillo en Guadalajara de 1980, y que son piezas elaboradas con tubos de polietileno ensamblados, componiendo divertidos muñecos con elementos de plástico desechados. Hoy los vemos como los primeros gritos expresivos de un quinceañero que balbuceaba su creatividad con esos pedazos inútiles que en otras manos hubieran acabado en el cubo de la basura. También hizo por entonces unas tallas más abstractas y de marcado carácter arquitectónico, que no se expusieron por falta de espacio, con fragmentos de vigas de madera recuperadas de derribos.

Seguían en orden cronológico, y fueron absoluta novedad tres fotomontajes de 1977-79, pero positivados en lambda sobre dibond expresamente para esa muestra, y que realizados por el artista con menos de veinte años sorprendieron al público por su fuerza, riqueza cro-



Fig.01.
Composición—10
¿Qué Piensas?,
1977. Collage
de fotografías
impresas sobre
papel, 69 x 53,5 cm.

mática y visión plenamente pop y propia de un joven aún bachiller, y en los que se anticipaban las obsesiones que el posterior Pradillo conceptual vuelve a convertir en el *leit motiv* de todas sus obras actuales, llenas de denuncia social marcada por el tono satírico bien suavizado por el humor, la imagen surreal e incluso la búsqueda de la belleza estética.

Tales collages se pueden resumir en el reflejo de la visión de un precoz maestro en un delicado momento de la historia contemporánea de España. Por cierto que en el siguiente mes de octubre de 2019, en la sala *Modus Operandi* de Madrid, Pradillo presentó la casi totalidad de los fotomontajes de aquellos precoces años, como nueva prueba de su actividad.

Seguidamente, los primeros ochenta se tradujeron en una reducción del tamaño de las obras, que al tiempo eran fruto del continuo estudio de los movimientos de vanguardia –Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Constructivismo,...–, así como el detenido análisis de la obra de sus principales exponentes propiciaba en él una revisión crítica de la función y del concepto de arte, abordando una obra de tesis basada en la desmitificación del lenguaje y de los grandes hitos de la modernidad, desde una peculiar perspectiva irónica basada en el *ready-made*. También el objeto cotidiano descontextualizado, junto a los detritos del propio artista, comenzarán por entonces a ser los ingredientes para componer tesoros íntimos, expuestos en pequeños estuches de cartón como venerables reliquias. De estos relicarios, fechados en 1985-86, hubo una buena muestra en la exposición que aquí analizo. En ellos aparece ya esa devoción hacia las cajas o contenedores de orden y espacio racionalizado que van a caracterizar su obra futura.

Quiero destacar, por su marcado carácter autobiográfico, ese busto del "Toro ibérico" (1981), tan temprano, donde un david de Miguelángel envuelto en los colores patrios se corona de la imponente montera/cornamenta de un auricular telefónico. También son de este momento dos tempranas obras como "Aider les enfants" (1980), y "Un éxtasis para Bernini" (1980), anticipadoras de sus cuadros-paneles donde ensamblará con más apertura que en las costreñidas cajas, objetos encontrados sobre fondos de materiales próximos al *arte povera*, tan propio del informalismo hispánico de entonces.

A la vez, esos años de la primera expansión económica de la democracia española vieron cómo Pradillo volvió, en su *Antología 19* del año 1988, a la abstracción geométrica. La extensa colección ofrecida en esa nueva exposición fue resultado del trabajo realizado a partir de diecinueve dibujos matrices, y de las diferentes interpretaciones que permiten cada uno de ellos al recurrir a diversas técnicas y materiales –óleo, acuarela, collage y relieve escultórico–. Fruto de su creatividad, esperamos que estas series sean objeto *deo volente* de nuevas revisiones.

Pero el proceso prosiguió de forma imparable: en 1996, en la muestra *In\Con-Vertido* antes citada, había continuado con la construcción de cajas que, pese a su forma hermética, superaban el encorsetamiento del surrealismo onírico más primitivo. Todo en medio de los elogios del público y de la crítica. Como más arriba comenté, tuve el privilegio de glosar la exposición en el catálogo, *Pedro José Pradillo. In\Con-Vertido*, piezas que, todavía a falta de un programa ideológico co-



Fig.02. Toro Ibérico, 1981. Escultura con objetos recuperados, 40 x 21 x 16 cm.

do con la construcción de cajas que, pese a su forma hermética, superaban el encorsetamiento del surrealismo onírico más primitivo. Todo en medio de los elogios del público y de la crítica. Como más arriba comenté, tuve el privilegio de glosar la exposición en el catálogo, *Pedro José Pradillo. In\Con-Vertido*, piezas que, todavía a falta de un programa ideológico co-

mún, manifestaban ya el carácter *neo pop* –hoy optamos por el genérico término *conceptual*⁸–, de obras propias de la moda entonces vigente del reciclado, a partir de los desechos de contenedor, y sobre todo de una educación visual basada especialmente en la imposición de la televisión como medio de adoctrinamiento de las masas, de lo que se hacía eco nuestro autor.

Al tiempo, tanta incardinación con la actualidad se veía conectada con unas raíces dadaístas que partían claramente del culto de Pradillo al mítico Kurt Schwitters, el más dadá de los dadaístas. Resulta llamativo que de los dos *libros de autor* –o libros con valor y formato de obra de arte–, editados por Pradillo hasta la fecha, el primero fuera el del año 1992 titulado “4 x KS = 0”, Madrid, Colección ‘La Media Vaca’, 41. Es un documento que resulta en su marginalidad un verdadero homenaje a la memoria del artista de Hannover (1887-1948), aparte de ser un producto típico de aquel momento tan sobrevalorado de la Movida madrileña de los años del “pelotazo”. Ahí en sus ocho páginas, se ve al Pradillo más neodadaísta⁹.

Algunas obras de entre los ochenta y los noventa –sin afán de desmerecer a las demás–, eran ya importantes, merecedoras del aprecio del entendido y prontas a adquirir el carácter de piezas clásicas de un neovanguardista como Pradillo: ¿qué decir de ese estremecedor “Marat asesinado” (1985), donde impudicamente se exhibe el cadáver momificado de un pollo despatarrado sobre una máquina calculadora oxidada? También admiramos ese “Gran Hotel/Caja de Música” (1996), de varios tenedores, donde el constructivismo pradillesco alcanza una de sus cimas, y se anticipa veinte años a varias de las cajas objetuales del proyecto *Besos y Caprichos*, tanto en forma como en intención, con la genial asociación de los conceptos *hotel-gallinero-estantería-lupanar*. Por último, la instalación del “Rapto de Europa” (1996) sabe conciliar categorías conceptuales e intelectuales de marcado posmodernismo, con esa cita local expresada en el cartel de toros, y el asunto entre mitológico y geopolítico de los avatares del, más que viejo, acabado continente. En todas estas piezas funcionan el apropiacionismo del que participa Pradillo, la cita culta, y la continua referencia a la historia del arte occidental, aspectos todos que van a explotar en creatividad en los últimos proyectos de la madurez de nuestro artista.

8. Sobre el arte conceptual es muy recomendable consultar, por ser coetánea con los primeros planteamientos del “estilo”, la antología de BATTCKOCK, G. (ed.) (1977), original que apareció en 1973 con el título *Idea Art. A Critical Anthology*, New York. El compilador plantea que las obras conceptuales se oponían a la idea del arte como objeto de consumo, y se oponían también a las orientaciones estéticas tradicionales, pues los aspectos técnicos de siempre eran absolutamente inútiles al ser aplicados a la nueva forma artística. El mismo público del arte conceptual experimenta ideas en lugar de ejercer sus facultades críticas sobre el propósito de los objetos. Asimismo señala que no se trata de un arte popular, puesto que su interés está más no en lo que es en sí, sino en los cambios que engendra. También es aconsejable MARCHÁN FIZ, S. (1972).

9. El segundo libro es una obra deliciosa de once páginas, titulada *Tres lecciones de arte para Antonio Saura*, Guadalajara, 1997, en la que Pradillo se atreve con descaro a hacer una feroz crítica del grupo Informalista español. Cierzo es que el contenido de este libro ya se elaboró en el año de 1985.

Fig.03. Marat asesinado,
1985. Escultura con
objetos recuperados,
37 x 44 x 25 cm.



Como historiador debo señalar que al enfrentarnos con la obra última de Pedro José Pradillo, y dada la patente aceleración de los cambios perceptibles en la actual oleada tecnológica y social que nos envuelve, siempre nos será obligado hablar del "neovanguardismo" del arriácese, como algo específico que habrá que recuperar, tal vez por ya perdido, para seguir avanzando hacia adelante sobre unos pocos puntales firmes que sostengan su progresión.

El itinerario artístico de Pradillo se completa con sus dos proyectos más recientes y simultáneos, entre los años 2014-2018, y que también estaban suficientemente representados en la exposición que comento: el citado "*Besos y Caprichos*" y "*Ecce-Homo. A propósito de Nietzsche*"; abordados ambos después de un paréntesis vacuo, quizás demasiado prolongado, y, ahora, atizados por la desoladora coyuntura que ahoga los compases iniciales del siglo XXI. En ellos Francisco de Goya, Danilo Kiš, y Friedrich Nietzsche son el pretexto para concebir y elaborar otras dos colecciones objetuales de cajas y ensamblajes en las que prevalece el sentido narrativo y el enunciado retórico, a través de aforismos que denuncian los excesos de la sociedad con una acidez despiadada, y que reniegan del pretendido confort vociferado desde las élites.

Pero antes de comentarlos, digamos unas palabras sobre el citado movimiento apropiacionista: el apropiacionismo aparece no para representar la realidad mediante una figura,

sino para re-contextualizar trabajos anteriores, buscando el significado de la obra. Los artistas apropiacionistas no ofrecen una apariencia, ni siquiera una imagen que represente la realidad, sino que buscan el impacto por lo que expresan con sus obras. Prima el elemento de la narración, con una necesidad del soporte digamos literario de gran intensidad, con tanta o más que lo que se pudo percibir en otros estilos históricos o de vanguardia, como fueron el romanticismo, el expresionismo y el surrealismo.

Con esta corriente la polémica sobre los derechos de la propiedad intelectual ha aumentado exponencialmente, pero en lo que atañe a Pradillo podemos estar muy tranquilos: en esta época que Walter Benjamin ya definió como la de la reproducción mecánica del arte, el alcarreño más que apropiarse –siempre se trata de objetos más buscados que encontrados, con preferencia por los no artísticos, para reconvertirlos, invertirlos y convertirlos en otra cosa–, lo que busca es cambiar los códigos denotativos del nuevo objeto, de la nueva obra a la que el filtro del tiempo y de la crítica acabará por considerar como arte, o como no-arte, por sus valores de calidad, originalidad y, por qué no decirlo también, de belleza, o mejor de rara belleza, en el sentido neo-manierista.

4. Los dos grandes proyectos “Besos y Caprichos” y “Ecce Homo. A propósito de Nietzsche”

Es de lamentar que del proyecto dedicado a los *Caprichos* de Francisco de Goya, tan lleno de calidad, en esta muestra antológica –por razón de su acomodación a las características de espacio e iluminación de la sala en que se exhibían–, sólo hubo ocho de las ochenta cajas-collage que Pradillo produjo con denuedo a lo largo de los años 2014-2018. Obra extensa, ha dejado anonadados a todos los que a ella se enfrentan. Como más arriba se dijo, el gran número de piezas de este ciclo ha llevado a su exposición parcial en varias muestras, ante la dificultad de exponerlas todas juntas, al menos de momento.

El día en que ello se logre se constatará la magnitud del esfuerzo de nuestro autor, capaz de engarzar con sutiles relaciones –como hizo Goya con sus estampas–, la práctica totalidad de sus componentes. Se verá entonces cómo la obra de Pradillo evoluciona de lo objetual a lo conceptual, ascendiendo a un nivel más alto de sabiduría.

Conviene destacar que las primeras creaciones de la serie *Besos y Caprichos* formaron parte de algunas exposiciones colectivas enmarcadas bajo el fenómeno del “Nanaísmo”, intento de definir y alentar un nuevo y singular movimiento intuido por la percepción del marchante madrileño Manuel Marqués desde su gabinete artístico “Modus Operandi”, en una línea entre lo neoadá y lo neosurrealista, a la que también está próxima la figura del escritor Fernando Sánchez Dragó. También se vieron en número reducido en el certamen *Jazz Madrid* del año 2016, y en apretado conjunto en la exposición individual del ayuntamiento de Móstoles, antes citados.

Ahora, para ayudar al lector a entender el método de trabajo pradillesco y los principios básicos de su obra conceptual, me atrevo a referenciar mis apostillas a una de las ocho ca-

jas-ensamblajes de *Besos y Caprichos* presentes en aquella exhibición de 2019. Son glosas que forman parte de un libro monográfico sobre este ciclo, de reciente publicación¹⁰:

Caja 43.- EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS, 2018

Sé consciente del hecho de que la imaginación es hermana de la mentira, y por ello mismo es peligrosa. Danilo Kiss.

Caja de madera pintada en rojo burdeos con frontales de metacrilato. En la trasera, ilustración de la edición italiana de *El Quijote de la Mancha* de Salvador Dalí (1964) con un muñeco de barro en el interior del tronco, y frases para la edición de los Sueños.

Interior: Figura *Robocop* del largometraje de Paul Verhoeven (1987) y del leopardo de cartón de *El jardín del Edén* de Jan Brueghel, El Viejo (1610-1612). En el fondo, botellero de madera con murciélago de bronce, el consejo, cromo del aguafuerte, mariposa de papel, ídolo precolombino, torreón de piedra, otras figuras y elementos, y recorte coloreado del aguafuerte *El sueño de la mentira y la inconstancia*.

"La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas" (Manuscrito. Museo del Prado)

"Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones" (Manuscrito. Biblioteca Nacional)

Junto al autorretrato de la portada y al grabado *Volaverunt*, no cabe duda de que este también retrato del artista, entre dormido y deprimido, es una de las estampas más importantes en simbología y estética para compendiar la esencia de los *Caprichos*. Quizás por ello encontramos en el dibujo preparatorio más próximo a la versión definitiva el pensamiento que explica con palabras del mismo Francisco de Goya. la clave de tan magna obra: *"El autor, soñando. Su intento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad"*.

Dicho esto –además de afirmar que en un primer boceto del huecograbado el aragonés nos ofrece una de las visiones protosurrealistas más prodigiosas con el juego sutil de su rostro, repetido a modo de efluvio plástico que surge de su atormentada cabeza–, todos los expertos en la serie afirman que en un principio Goya pensó en emplear este grabado como portada de la serie.

10. MUÑOZ, J. M. (2020).

Luego cambió de opinión, y la situó en la zona intermedia de la misma. Pradillo le ha prestado la importancia merecida.

Es obligado analizar objetivamente el resultado de la multifacética —y espectacular no sólo por su gran tamaño—, pieza pradillesca: paralelepípedo de madera abierto por los dos lados frontales con la transparencia del metacrilato, una rejilla de 24 cuadrados actúa a modo de elemento ordenador, en su ortogonalidad, del espacio. Un panel de madera en el ángulo inferior derecho ocupa el sitio de la mesa donde se reclina el pintor, mientras que las casillas sirven a modo de aparador para colocar piezas y figurillas inconexas de diversa plasticidad. Elementos gráficos, esculturas de pequeño tamaño, a modo de baratijas, una mariposa fotografiada que alude, como la vecina cabeza de la vieja y la maqueta de torreón, a el *Sueño de la mentira y la inconstancia* —aguada que varios autores consideran iba a formar parte de los *Caprichos*—, y, por último, destaca el monstruoso murciélago que se ha visto en otras láminas de la carpeta.

Sobresale también como figura clave la imagen pop de Robocop, icono posmoderno que como el Golem, el monstruo de Frankenstein y toda la infinidad de quimeras, es el modelo escogido entre muchos otros posibles para encarnar la pesadilla engendrada por la razón, o también por su ausencia o sinrazón. A sus pies, en vez del gatazo bruñido del grabado goyesco, una de las pantes de 'merchandising' —propio de una tienda de museo— en figura de cartón para montar en tres dimensiones. Banalización de una de las más bellas representaciones de la escuela manierista de Amberes, centrada en el Paraíso, el perdido por la caída de los primeros padres. Temática pues propia de una interpretación religiosa al tiempo que histórica de la raza humana, jardín primigenio, pérdida de la inocencia, necesidad última de la redención que sólo la Encarnación nos asegurará. Esta es entre otras la idea-fuerza del film de Verhoeven (1987), en el que se muestra que sólo el policía Murphy, muerto y resucitado, era quien poseía reales ideales de justicia y rectitud, necesarios para luchar en el Detroit finisecular contra el poder urbano, el de las corporaciones, de las mafias organizadas convertidas en terroristas o viceversa, la búsqueda de la reducción de gastos con la quimera de las máquinas, los paralelos entre la publicidad y la información... y muchas cosas más. Es así Robocop, versión libre del Salvador, digno de convertirse seis décadas más tarde en novio de la inolvidable María, habitante de la 'Metrópolis' futurista de F. Lang.

En la parte trasera, homenaje al maestro de Cadaqués, y a esa primera novela moderna en la que tantas vueltas se da a la mezcla de fantasía y razón —madre de todas las artes—, pero que si no van de la mano sólo producen monstruosidades. Una obra, como todas las de nuestro autor, excelente y polisémica, aunque al dejarse llevar por la mitificación del séptimo arte y las películas

de culto, podría recordársele a Pradillo que otro eximio alcarreño, de nombre Buero, supo ver a partir de este mismo grabado a un Goya que se convertía en autor y espectador al tiempo de y en su misma obra. El sabio consejo de Danilo Kiss lo explica con precisión.

Fig.04. Ecce-Homo,
2016. Escultura con
objetos recuperados,
20 x 28,5 x 20 cm.



Otras claves detectadas a nivel general en el proyecto de *Besos y Caprichos*, podrían ser las siguientes: en nuestro citado estudio sobre la serie¹¹ se ha demostrado que el color, como cualquier otro elemento plástico sea cual sea su naturaleza, nunca es inocente en el discurrir pradillesco por la vía de la sátira. Al tiempo, lo aleatorio o azaroso encuentra muy poco espacio en su empresa fundamentalmente moralizadora.

Asimismo el análisis formal del aspecto exterior de las cajas-collage de Pradillo, se debe completar dirigiendo la atención hacia otras presentaciones matéricas de muchas vitrinas que se cierran con madera, en su color o barnizada, o cubierta ésta con forros de muy variada textura, como hule, plástico, papel de aluminio, papel pintado de envolver, telas naturales

11. MUÑOZ, J. M. (2020), pp. 9-29.

o artificiales, encajes, arpilleras, pegatinas, papel de periódico, etc. En otras se ha recurrido al metal –los clichés de imprenta de motivos geométricos son muy utilizados–, al plástico, al cristal, e incluso en dos o tres ocasiones a la piel animal, sintética o natural, en un curioso proceso de animalización y de antropomorfismo –como en una caja con piernas–, de algunos de los ochenta escaparates. Pero al margen del recurso exterior a fotografías, y a grabados fotocopiados y manipulados con valor icónico, los citados materiales de cubrición también son empleados exhaustivamente en los interiores de las cajas, en las “paredes” del escenario teatral que tantas veces se crea gracias al paralelepípedo.

En las obras del último Pradillo queda patente que nunca deja nada al azar, sino que su creatividad es altamente consciente, fruto de cerebración; y que es claro que cuanto más inocente parezca el exterior del envoltorio, más ácido será el contenido encerrado entre las paredes del hexaedro, que funciona como papel de caramelo o regalo envenenado, a veces con finalidad simbólica.

El corta y pega, principio del recortable, es realizado por la mano del artesano, pero ha de ser dirigido por la mente del artista. En esta línea, quiero poner un ejemplo de cómo la textura del exterior de uno de estos escaparates presentes en la citada muestra de 2019 es significativa, incluso aunque no quiera parecerlo: en una de las obras más cornellianas –como es la caja 53, y no sólo por la presencia de la cacatúa–, nuestro autor opta por una, más que sobria, pobrísima caja de madera sin tratar para encerrar uno de sus mejores dioramas, el dedicado a la Sagrada Familia de Gaudí; el gesto de desatención del envolvente sólo puede deberse a una actitud de desprecio hacia la arquitectura del genio barcelonés. Algo parecido podría haber en la obra 76, en contra del militarismo, asimismo expuesta en la misma antológica.

También, en ese escrutinio sobresalen cerca de una decena de procedimientos plásticos de patente origen en la cultura de masas en su más amplio sentido, muchos ya vistos en maestros del llamado *Pop-art*, y que serían los siguientes:

- Atención explícita a los *massmedia* en cualquiera de sus formatos, a las noticias que difunden y al modo de tratarlas, nunca ingenuo ni inocuo.
- Devoción por el séptimo arte, con la utilización escogida de fotogramas de películas de culto.
- Inspiración formal en los anuncios publicitarios, que indudablemente también fagocitan modos artísticos.
- Manejo exhaustivo de historietas, tebeos y comic, como elementos populares de expresión gráfica.
- Empleo de objetos culturales descontextualizados, en ocasiones con una apariencia *kitsch* conscientemente buscada.
- Aparición de colores, texturas y otras referencias de la estética pop.
- Manipulación de reproducciones de obras de arte tradicional y de vanguardia.
- Referencias explícitas a la pornografía.
- Empleo ocasional de fotografías antiguas.
- Aparición de elementos desagradables o tétricos.

Fig.05. El sueño de la razón produce monstruos, 2018. Caja con objetos recuperados, 51,5 x 35 x 22 cm.



Quiere decirse que al contemplar las cajas de Pradillo es perceptible que en la mayoría de ellas lo habitual es el uso de una estructura basada en: 1. la colocación en el centro y primer plano del escenario de figuras grandes —en relación al tamaño no excesivo de los contenedores—, de tres dimensiones; 2. que se rodean de fotos y dibujos en los lados, y 3. que se cierra con un motivo principal de poco relieve, por detrás.

Pero debe saberse que ese mecanismo de enfrentamiento “adelante/atrás” no es, ni mucho menos, el único. Pues, por ejemplo, son varios los casos en que se ha renunciado expresamente a dotar de uso icónico a la parte trasera de la pieza

Así, en una propuesta tan rica como la de los *Besos y Caprichos*, que está basada en el continuo confrontar, son varios los juegos relacionales visibles en los espacios creados por un artista tan lúdico como Pradillo. Insisto en que el gran modo, por tratarse básicamente de poliedros y paralelepípedos, es ese sentido direccional "desde afuera hacia adentro", fundamentado en el punto de vista del espectador como ocurre con casi todas las artes visuales, pero también en el uso como superficie de exposición de los laterales del hexaedro, y sobre todo —aunque no siempre—, de su pared trasera.

Formalmente se trata de una historia, en cada caja, contada por capítulos, cuya conclusión suele hallarse, repito, en la parte posterior. Puede verse una variación del número de actos, siendo raras las obras de un único momento, predominantes las de dos, y más raras las que se deben leer en tres o más pasos.



Fig.06. Nostalgia de qué, 2019. Ensamblaje con objetos recuperados, 230 x 350 x 60 cm.

Es claro que ante la obra de Pradillo es obligado mezclar los aspectos de la composición espacial, con los análisis de intencionalidad simbólica. Pues la clave de su conceptualismo radica, como más arriba se dijo, en que en ella nada es casual, ni azaroso, sino que por su racionalismo de origen ilustrado todo está pensado y sopesado.

Ello derivaría en que, como en los *Caprichos* goyescos, tanta variedad se unifica sin duda por el afán de lo satírico, género literario de muy antigua progenie, que siempre se basa en la censura o ridiculización de algo o de alguien¹².

12. Recordemos la ferocidad rabelesiana o quevedesca. De las letras, la sátira pasó al género teatral y al artístico, y la corriente alcanzó un momento de esplendor con la Ilustración dieciochesca. En especial con la británica, pero también con autores italianos.

Cabe pensar que por haber seguido además, como segunda línea de inspiración, las para él excelentes lecciones que se derivan de los "Consejos para un joven escritor" del poeta Danilo Kis, el laberinto conceptual se refuerza en grado máximo, con escasas posibilidades de escape.

A modo de conclusión semántica, pero también en su plano estético, muchos de los embalajes de nuestro conceptualista autor obligan al espectador a manipular y rodear el fardo, buscándole las vueltas. Encontrará además en ellos objetos reales tridimensionales, fotografías y figuras de marcada planitud e inconsistencia, así como visiones ópticas al otro lado de la luna de cristal y azogue.

Ante este pie forzado nos interesa ver cómo Pradillo obedece a la ordenación del modelo que se auto impone, pero sobre todo cómo va logrando variedad de interpretaciones –en el fondo y en la forma–, de sus cultos acertijos. Unas veces más parecen jeroglíficos, otras más, sencillos crucigramas; pero siempre nos muestran el conocimiento que tiene su autor de la sociedad del presente y del pasado. Visualmente son ricos en propuestas en las que el concepto se mimetiza con la anamorfosis manierista, la analogía con lo mediático, y lo expresionista con el dadá y el surrealismo.

Se trata pues de una apuesta estética de extremo subjetivismo –en la que se alcanzan los límites de la técnica del *collage* objetual–, en la que la continua dicotomía entre Goya y Pradillo, con la herencia de Dalí y la sabiduría de Kis como estrellas invitadas, alcanza su paroxismo en la lucha entre el continente y el contenido. Al final, si hubiera que resumir en una sola imagen todo este fecundo empeño, toda esta tarea, quizás la más precisa sería la de una sección célebre de la vieja revista *La Codorniz* que se titulaba "La cárcel de papel": un calabozo en el que Pradillo ha metido a múltiples personajes, pero en el que, al visitarlo, puede también quedar prendido y prendado el espectador.

.....

Respecto al segundo ciclo de los años 2017-2018, titulado "Ecce-Homo. A propósito de Nietzsche" y formado por dieciséis piezas, hubo en la exhibición de Guadalajara de septiembre de 2019 nada menos que siete de ellas, por un lado por acomodarse en su nuevo formato de cuadro o plafón-ensamblaje más adecuadamente que otras al recinto expositivo de aquella ocasión; pero también por el aprecio que el propio autor concede a esta serie, que indudablemente quedaba así muy bien representada.

En una apretada síntesis, seis serían los puntos fuertes de la temática del sajón a los que se enfrenta Pradillo y nos enfrenta a nosotros y a nuestra época: el irracionalismo vitalista; el espíritu de la tragedia como suma de lo apolíneo y lo dionisiaco; la voluntad de poder; la transmutación de todos los valores; el superhombre, y el mito del eterno retorno.

Con Nietzsche, que también fue como Pradillo un salvaje irredento, se comparte una manera de ver el mundo al tiempo rebelde e integrada, pues el primero, el de la fama de nihi-

lista, también fue capaz de formular una idea tan esperanzadora como ésta: "*Quien tiene un por qué para vivir, puede soportar casi cualquier cómo*".

Por razones de espacio me limito a reproducir mis comentarios ya publicados¹³ a una de las obras sobre el proyecto "*Ecce Homo*" allí expuestas, por ser como el cartel –dado su carácter de autorretrato–, de aquellas muestras que recorrieron diversas ciudades españolas:

Ecce–Homo

A modo de prefacio o portada de la quincena larga de obras que conforman esta interpretación pradillesca de la filosofía del genial prusiano, nos encontramos con este pequeño contenedor en forma de fanal protector, de los utilizados tradicionalmente para exhibir imágenes religiosas o delicados adornos florales. En su interior, la febril imaginación de Pradillo ha parido una especie de teriántropo monstruoso, más manierista que pleistocénico, que convierte un busto de Pablo Picasso –el padre reconocido de la revolución cubista–, en "un" Nietzsche, al dotarlo de un enorme bigotón.

Además de un poema del filósofo, el conjunto se corona provocativamente con una corona de espinas de alambre, recurso de pobreza que quien esto escribe ha llegado a ver en la cabeza de algún Cristo barroco de las míseras iglesitas del trópico panameño. Tampoco faltan las flores de plástico en rendido homenaje, ni la clara intencionalidad de señalar cómo, ambos personajes fundidos en uno, han sido según Pradillo "*de los más influyentes en el pensamiento occidental del siglo XX, por sus ideas y propuestas revisionistas*".

Se trata en suma, de una imagen de lo más impactante y sobrecogedora, en especial por la asombrosa economía de medios utilizada para expresar tantas ideas originales. Nótese el recurso reiterado a un lenguaje y a unos elementos propios del discurso cristiano, del que Nietzsche es una y otra vez un pobre opositor, en su afán de encarnar al Anticristo. Aunque haya que dejar hablar a la obra, no olvidemos que esta pieza es también, en mi opinión, un autorretrato de nuestro autor.

Hay que concluir que Pradillo, con su ya ensayado sistema narrativo, ha tratado en este ciclo de tú a tú al que fue llamado por Ricoeur "*maestro de la sospecha*"¹⁴. Al final de su em-

13. MUÑOZ, J. M. (2018).

14. RICOEUR, P. (1965). Aunque desde diferentes presupuestos, según este autor, los tres filósofos de la duda consideraron que la conciencia en su conjunto es una conciencia falsa. Así, según Marx, la conciencia se falsea o se enmascara por intereses económicos, en Freud por la represión del inconsciente y en Nietzsche por el resentimiento del débil. Sin embargo, lo que hay que destacar de estos maestros no es ese aspecto destructivo de

presa nietzschiana se puede asegurar que, como a su referente filosófico, le mueve una profunda herencia ilustrada, en la que lucha con denuedo la doble faz del *pathos* occidental, entre la razón y la pasión.

5. Conclusión: un arte culto para pensar. Neo-POP y Post-posmoderno

Después de analizar con atención la carrera artística de Pedro José Pradillo, hemos de concluir en que hay artes para gozar y disfrutar y artes para pensar. El alto valor del sistema narrativo de las propuestas de Pradillo, resumidas con suficiencia en la exposición antológica de 2019 en Guadalajara, pertenece a esta segunda modalidad. Como señaló uno de los críticos periodísticos al reseñar la muestra, ahí se encontraba la paráfrasis "*de una vida, y de una patria*". Cabe asegurar asimismo que hoy en día Pedro José Pradillo es uno de los nombres más importantes del Conceptualismo español.

Otra conclusión sería que la principal característica que se observa en la madura producción de este artista, al margen de sus períodos constructivistas, es su fidelidad al arte conceptual y objetual; también el profundo análisis que aborda sobre el significado del arte —en particular del elaborado en el siglo XX—, y acerca del papel de la cultura en la sociedad occidental. Su interés, como en cualquier otro artista de ese movimiento, se centra en lograr imágenes y objetos para la fascinación, a partir de la combinación de elementos encontrados que, más allá de la particular estética resultante, susciten inquietudes no deseadas en el espectador y provoquen en él motivos para la reflexión.

Todas sus creaciones, como las aquí comentadas, presentan una visión transversal y caústica de su tiempo, crítica con el individualismo neoliberal imperante, e incrementan la visibilidad de ciertos problemas subyacentes que preocupan a muchos. Pero, además, para acrecentar los efectos de esta acción de denuncia el autor emplea como recursos efectivos la ironía y el cinismo, a veces presentados bajo la envoltura de lo lúdico. También se burla de la estulticia generalizada en el dominio actual de lo políticamente correcto, así como de la tiranía que los *mass-media* ejercen sobre una sociedad de analfabetos funcionales.

Quizás se trate simplemente de una post-posmodernidad, en la búsqueda agitada que se aprecia en este artista porque no se llegue, al final, a esa post-verdad que parece estarse hoy imponiendo. Pues, sabemos con él, que ello sólo puede conducir a la nada. Por ello deseamos que el esfuerzo de Pradillo sirva para evitar, si fuera posible, la definitiva rebelión de las masas ignorantes.

las ilusiones éticas, políticas o de las percepciones de la conciencia, sino una forma de interpretar el sentido. Lo que quiere Marx es alcanzar la liberación por una praxis que haya desenmascarado a la ideología burguesa. Nietzsche pretende la restauración de la fuerza del hombre por la superación del resentimiento y de la compasión. Freud busca una curación por la conciencia y la aceptación del principio de realidad. Los tres tienen en común la denuncia de las ilusiones y de la falsa percepción de la realidad, pero también la búsqueda de una utopía.

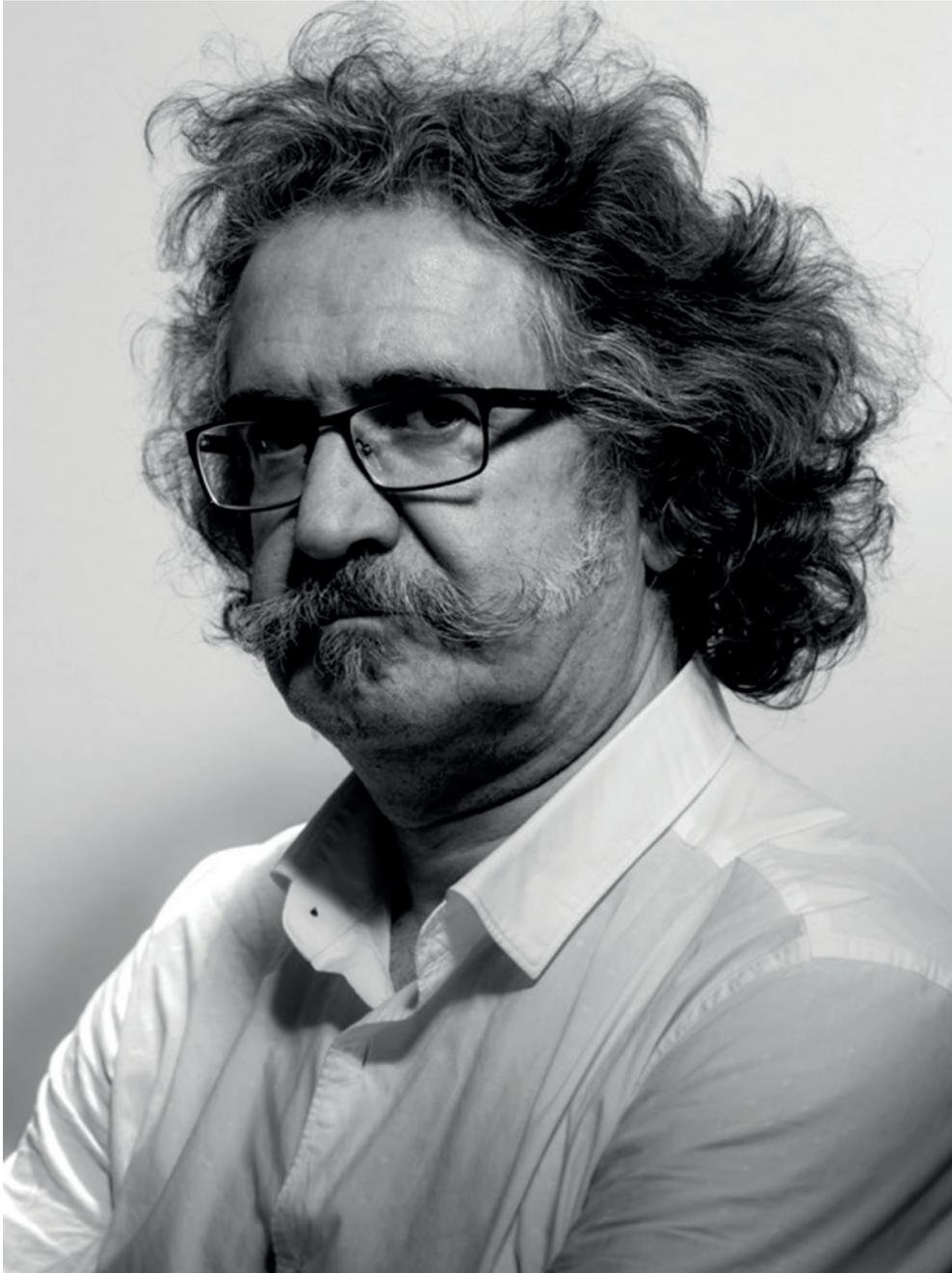


Fig.07. Retrato de Pedro José Pradillo

Referencias

- BATTCKOCK, Gregory. (ed.) (1977). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- BURNHAM, Jack (1976). "Problemas críticos", *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp. 43-59.
- KOSUTH, Joseph (1969). "Arte y Filosofía I y II", *Studio International*, diciembre.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1972). *Del arte objetual al arte de concepto*, Editorial Alberto Corazón, Madrid.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1996). "Cajas, Dadá y Neo Pop", en el catálogo *Pedro José Pradillo. In\Con·Vertido*, Guadalajara, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (2018). "Ecce Homo. A propósito de F. Nietzsche: la última propuesta del artista conceptual Pedro José Pradillo", *Actas del XVI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, pp. 467-486.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (2019). "El arte como narración. Pedro José Pradillo, un artista conceptual", en el *Catálogo de la exposición 'Con qué objeto'*, Guadalajara, pp. 5-17.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (2020). *Besos y Caprichos. Iconografía y estilo en 80 cajas-collages de Pedro José Pradillo*, Guadalajara.
- PERREAULT, John (1971). "Solo palabras", en *The Village Voice*, 20 de mayo de 1971.
- RICOEUR, Paul (1965). *De l'interprétation: Essai sur Freud*, Paris: Editions du Seuil.

On the link –between an artisan, farmer, among others, Guaraní (Nhandéva) and a contemporary visual artist from Sao Paulo– that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship

Sobre el vínculo –entre una artesana, agricultora, entre otros, Guaraní (Ñandéva) y una artista visual contemporánea paulista– que hizo emerger proyectos artístico-culturales en coautoría.

LETÍCIA LARÍN  0000-0002-5173-1298

Centro de Investigaçã o e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

GT CLACSO Pensamiento Geográfico Crítico Latinoamericano.

Abstract

The relationship between an artisan Guaraní-Nhandéva and a visual artist from Sao Paulo, in the Indigenous Reserve of Dourados, spontaneously gave rise to co-authored artistic-cultural projects. In order to reflect on the link that formed an interface, able to interact with both worldviews, an effort is made to apprehend what's *cultural inheritance* to Guaraní view. This exercise leads to assign *socio-political resistance* as a conductive element, perceived just as a symptom of an imposed historical conjunction. Even so, *discursive content* appears as a property more essential to Guaraní culture than *style* or *support*, which allows identifying that the *backyard farm* theme is useful to represent Amerindians Kaiowá and Guaraní cultures in a non-stereotyped way in art projects.

KEYWORDS: guarani; contemporary art; intercultural; decolonial; stereotype.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Larín, L. (2020). On the link – between an artisan, farmer, among others, Guaraní (Nhandéva) and a contemporary visual artist from Sao Paulo – that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship.

Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11312>

Umática. 2020; 3:135-170

Artículo original

Original Article

Traducción/Translation:

Julio Durán

Correspondencia/

Correspondence

Letícia Larín

leticialarin@gmail.com

Financiación/Fundings

Sin financiación

Received: 19.11.2020

Accepted: 23.12.2020

Sobre el vínculo – entre una artesana, agricultora, entre otros, Guaraní (Ñandéva) y una artista visual contemporánea paulista – que hizo emerger proyectos artístico-culturales en coautoría.

LETÍCIA LARÍN

Centro de Investigaçã o e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

GT CLACSO Pensamiento Geográfico Crítico Latinoamericano.

Resumen

La relación entre una artesana Guaraní-Ñandéva y una artista visual de Sao Paulo, en la Reserva Indígena de Dourados, generó espontáneamente proyectos artístico-culturales en coautoría. Para reflexionar sobre el vínculo que produjo una interfaz, propicia a interactuar con las dos cosmovisiones divergentes, un esfuerzo es hecho por comprender qué sería *inherencia cultural* a la perspectiva Guaraní. Ese ejercicio lleva a la constatación de que el elemento conductor sería la *resistencia sociopolítica*, mismo que percibida apenas como síntoma de una conjunción histórica impuesta. Aun así, el *contenido discursivo* aparece como una propiedad más esencial a la cultura Guaraní que el *estilo* o el *soporte*, lo que permite identificar que, en proyectos de arte, la temática en torno a la *agricultura familiar* es apta a representar las culturas amerindias Kaiowá y Guaraní de un modo no estereotipado.

PALABRAS CLAVE: guarani; arte contemporaneo; intercultural; decolonial; estereotipo.

Summary – Sumario

1. Introduction
2. Methodology: the *word-soul*
3. Name (noun): *cultural inherence*
4. Adjective: *sociopolitical resistance*
5. Results: *kokue* (backyard farm) as a discursive content inherent to Guaraní cultures
6. Discussion: towards *hybrid composition* in art

1. Introduction

Ethical concerns are inevitably implied in points of view that attribute an agency (Gell, 1988), a purpose in social contexts (Belting, 2011) or an aesthetics that fosters certain political attitudes (Rancière, 2011) to pieces of art. Being so, artists are prone to deal with this kind of issues, since they are committed to the role their art perform in concrete reality. Although this *leading role* aspect may be found in any artistic object —obviously, safeguarding different levels of performance intensity—, contemporary art forms and discursive contents make this kind of problems evident. Hal Foster's (2005) *The Artist as Ethnographer* provides a prominent reflection on this subject: dealing with art projects directly related to specific groups of persons, it shows the complexity of discerning what can be ethical or unethical in art.

As an artist, the author hereof prefers to produce a lower esthetical effect instead of a lower ethical one, since she understands that the aspects art activates in daily life are worthier than those it may represent to sophisticated culture of institutional art (Rousseau, 2012). This stance does not imply intolerance against radical forms in art neither defends censorship, since powerful esthetical forms —as those described by Claire Bishop (2006)— can be appreciated by their disruptive potential. In fact, it just denotes an effort made by an artist strongly convinced of the role of art in human history.

Firstly, this problem arose from the intention of making art by reflecting on two Brazilian Amerindian cultures, Guaraní-Kaiowá and Guaraní-Nhandéva¹. Both ethnic groups are weakened by conflicts against farmers who nowadays own the lands that originally belonged to indigenous populations. Besides, since the Brazilian government often privileges agribusiness' interests, aware of their ancestral heritage, the aboriginal populations risk their own lives to firmly resist. Taking into account this precarious and violent context, the reproduction of a modernist operation —the appropriation of *exotic* styles to produce artworks tailored to fit into the art world— would be extremely counterproductive (Lopez Rubiño, 2012).

The objection to this practice, from a critical approach, is not against artists who sell the products they create. Instead, it is against the absence of neutrality in an artistic discourse that ignores the conditions Guaraní have to face. The production of art based on alterities without the corresponding awareness, about the sense it projects on the addressed originary people, reveals an urge to make art for art's sake, an operation that exploit and objectify others' realities for an aesthetical and self-interested benefit. Aesthetics endows an artwork with the capacity to enhance the audience's experience with it; thus, when the power manifested by the piece serves merely to promote an aesthetical appeal or shock, it can easily perpetuate an alienated sense (Debord, 2005) upon those individuals or groups who

1. Considering that Spanish alphabet contains letters that are not available in English and Portuguese, Guaraní spelling in this article —except for contents accompanied by other references— reproduces that seen in Dooley (2006; 1998). Although Dooley (2006; 1998) mentions Kaiwá, this text uses Kaiowá because this form is the option usually found in academic texts on this ethnicity.

were used as a theme. Since this kind of piece does not foster a reciprocal agency for those who are, in a certain way, represented in it, this mechanism is not congruent with Kaiowá and Nhandéva worldviews, which prioritize notions such as *subsistence* and *collective reciprocity*.

These conflicts mobilize reflections about the harsh situation these indigenous individuals live through; likewise, they demonstrate that their culture has the potential to envision alternative systems to create a responsible society that can manage the planet's resources in a sustainable manner. In order to develop an essay on *ethical forms* in art related to alterities (Foster, 2005) —or *minorities*, according to Deleuze and Guattari (1980)—, the framework proposed herein is fully immersed in the approach of postcolonial studies and decolonial perspectives, and it comprises two main ideas. The first part, which addresses directly the representation of the *Other*, is originally based on Edward W. Said's seminal book *Orientalism* (1979) —where the author describes how Eurocentric vision created stereotyped images of the *Other*. The other approach is proposed by Deleuze (at Badiou, 2005: 12–13), who diagnosed that a global scenario plenty of minorities in conflict, which seek to gain visibility, generates defined market niches, a situation favorable to the performance of neoliberalism. Thus, although it mobilizes forces to compose a social organization thrived by plural voices, the idea of stereotyped groups —as those formed by feminists, Indigenists, Africanists, etc.—, that highlight their differences in a superficial manner, blurs specific cultural traits and synthesizes social diversity in simplified patterns likely to be absorbed by capitalist production system.

In his reflections against democracy, Slavoj Žižek (2008) states that social group activism —aimed at comprising the entire humanity in a single sphere of representative power— is not actually a radical stance. According to the philosopher, this activism struggles for a context where power structure, shaped by people with different origins, maintains the order that currently control the economic and political transactions around the globe. Therefore, the proposition hereof is that the more stereotyped an alterity's representation is, the more suitable for capitalism it becomes. Likewise, when the representation of a culture is more specific, it is more likely to embody notions not suitable for the market and to dig for alternative possibilities against the economic system prevailing in the globalized world. Besides, that type of representation exposes such cultures to parameters more autochthonous than Western ones.

These inquiries are certainly problematic and do not present clear solutions. However, Academia can be a platform to experiment ways of optimizing the ethical character that artworks reverberate in reality. For this purpose, this text develops a sort of essay about the contact between the author and a Guaraní-Nhandéva Amerindian. Its goal is to reflect on the nexus that allowed this interaction, an experience that gave rise to artistic-cultural projects in co-authorship. Since for Guaraní cultures the word is sacred, understanding the way their nouns and adjectives work is useful to propose a scale that indicates the intensity with which the forms produced by this encounter are likely to represent these nations. By means of some general terms —*discursive content*, *style* and *support*—, this measuring tool allowed outlining the concept of what can be *culturally inherent* to Guaraní.

Based on this context, *sociopolitical resistance* is understood as an adjective function, that is, as not inherent to Guaraní cultures. Therefore, according to the methodology proposed herein, the conclusion is that sociopolitical resistance provides a stereotyped representation of Amerindian cultures. The point is not to state that these cultures are not being currently characterized by this adjective in a proper manner, but that an Amerindian's representation centered on sociopolitical resistance is specially supported by a Western worldview. However, the section *Results* comes to the conclusion that the projects developed by the two women manifested a cultural inherence of Guaraní culture —a non-stereotyped character—, by means of the discursive content *kokue*, the backyard farm. Finally, the closure exposes additional reflections and arguments to evaluate the extent to which the abovementioned initiatives, developed in co-authorship, represented Guaraní cultures instead of generic Western culture, and to defend the non-stereotyped representation of native cultures.

2. Methodology: the *word-soul*

During the time the author stayed in Dourados, a county located in the state of Mato Grosso do Sul in Brazil, to fulfill her research fieldwork with predominant Amerindian cultures in the region —Kaiowá (Guaraní-Kaiowá) and Guaraní² (Guaraní-Nhandéva)—, the COVID-19 pandemic spread globally and reached the region. The research was being developed within the scope of the University of Lisbon's PhD in Fine Arts, and this scenario led the artist to develop it through bonds of friendship with inhabitants from the Indigenous Reserve of Dourados. These personal bonds created a free-flowing and fruitful relationship between the author, a contemporary visual artist from Sao Paulo, and Kunha Ysapy³, a Guaraní artisan, farmer and mother. This article is aimed at understanding how the contact between these two subjectivities, whose daily work dynamics are evidently different, spontaneously gave rise to artistic-cultural projects in co-authorship, and to intertwine these achievements with an effort to escape from the automatic logics that directs the present writing.

The difficulty of this goal lies on the elusive nature of personal points of view, since they are built upon individual experiences and are not prone to be strictly determined within general mindsets. For instance, even if a given individual has a deep affinity with one schematic group —as Western or Amerindian—, he or she may reveal a specific perspective that helps them sustain their interpretations. Thus, the understanding of what is being observed chang-

2. In despite of local Nhandéva be usually referred as *Guaraní*, to avoid confusion in reading, in this article —except by the mention related to this note and by quotes— *Guaraní* refers to *Guaraní* nations in general. Meanwhile, *Kaiowá and Guaraní* refers to *Guaraní-Kaiowá and Guaraní-Nhandéva*, as it would be illogical, under the terms here exposed, to mean *Kaiowá and Guaraní* as *Kaiowá and others Guaraní nations*, because *Guaraní* itself embraces *Guaraní* nations in general, being *Kaiowá* included in it.

3. Although Dooley (2006; 1998) registers, for *woman* and *dew*, respectively, «*kunha*» and «*yxapy*», the term *dew* as *ysapy* is preferred due to the comparison with the forms more commonly cited, in the studies about *Kaiowá* and *Guaraní* cultures, which prioritize the use of the letter *s*. The word *ogapysy*, which refers to the indigenous house for religious purposes, is a good example of this case.

es according to the lived experiences' transformations. The British anthropologist Marilyn Strathern (1992: 10) observes how

such formulations acquire (...) their particular forms by the contexts in which they are deployed and carry different resonances in different domains of expertise. Indeed, they never carry over from one to another exactly.

This makes evident one of my starting points: that it matters what ideas one uses to think other ideas (with). Reproduction concerns everyone. Yet when human beings reproduce themselves, they inevitably do so with already existing and thus specific forms of themselves in mind.

In spite of the fact that this article's goal is influenced by a resistance to universalization, it is essential to pay attention to what should be placed, what should be thought about these exposed issues (Haraway, 2016), since this immanent complexity does not necessarily implies arbitrariness. Nowadays, indigenous individuals producing contemporary art are not a novelty. If the author had established a relation with an Amerindian contemporary artist, art itself would have been a mutual—and, in this case, understood here as universal—interface. But since it was established between a contemporary artist and a Guaraní-Nhandéva artisan, non-acquainted with the art world, something completely different happened.

Two facts may be useful to understand the perspective Kunha Ysapy—who remarkably had never visited a museum—used to deal with her artist fellow from Sao Paulo. In the first place, she produces two kinds of craftwork: the autochthonous ones, which are only used within her cultural environment, and those aimed at tourists, which serve as products to be exchanged for money. The latter ones usually present elaborated decorative elements, and their material privilege aesthetic beauty rather than technological performance. The second fact refers to the term Kunha Ysapy used to discuss any kind of art with the present author—be it, drawing, painting, sculpture, etc.—, *little drawing*.

In this case, figuring out how the Nhandéva consciousness viewed the present author and her intentions is not important, since that attempt would go beyond the possibilities of this reflection. Rather, understanding if the outcomes of the performance of cultural projects in co-authorship were reciprocal is more relevant. Xavier Albó's (2017: 6) statement, on Amerindian way of living, allows recognizing reciprocity in a production process driven by friendship. The Spanish scholar, who became a Bolivian citizen, states that «family networks, in and out of the community», that «become increasingly tighter by means of (...) exchanges and new alliances», are «key elements of daily life (...) with (...) different reciprocity practices»⁴. This could be the case for the abovementioned artistic-cultural projects:

4. Translator's version from the original «las redes entre familias, dentro y más allá de la comunidad» (...) «haciendo cada vez más tupidas por (...) intercambios y nuevas alianzas» (...) «elementos clave de la vida cotidiana (...) que tienen (...) numerosas prácticas de reciprocidad».

they are contemporary art —for present author— and another thing —for Kunha Ysapy— at the same time.

On the other hand, given the pandemic scenario in which the *in situ* experience occurred, the author was cut off from the Indigenous Reserve's natural resources, as well as from the possibility of building artistic installations there. Since she was not allowed to stay in indigenous land, but only to visit it, the materials used in the artistic artworks had to be industrially manufactured —bought in the city of Dourados, where the author stayed— or small sized, so that they could be moved by bicycle across the countryside from the Indigenous Reserve to Dourados, where they would be transformed into art pieces.

Instead of taking the objective circumstances that framed her experience as an obstacle that hindered her research, the Paulista artist focused on finding the appropriate solutions to carry out the work. First of all, she kept in mind Donna Haraway's premise set forth in *Staying with the Trouble*, according to which «how to address the urgency is the question that must burn for staying with the trouble» (Haraway, 2016: 6). In other words,

In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings (Haraway, 2016: 1).

Therefore, the issue was not staying still in the middle of an unexpected scenario and waiting for the ideal moment, but confronting, in present time, the foreseen objectives against the concrete ways to approach them. On the other hand, working with industrial artistic materials was not assumed as a problem. It is true that the use of traditional techniques and materials promote connections to the culture they belong, but, with this kind of dynamics, problems can arise if artists try to conceal the place from which they produce their artwork (Foster, 2005), since this illusionism is

analogous to what Kant called transcendental illusion, the illusion of being able to use the same language for phenomena which are mutually untranslatable and can be grasped only in a kind of parallax view, constantly shifting perspective between the two levels, no shared space (Žižek, 2006: 4).

According to this perspective, it is more ethical for a *white* contemporary artist to produce her pieces in a way that they openly show they were produced by a Metropolitan artist than to produce them in a way that they could be seen as the original objects from an aboriginal culture —since it may create the wrong perception that they are works produced by an indigenous artist. However, this premise is too limited to Western logics, since this worldview has recognized, in broad terms, indigenous identity in cultural manifestations visibly identifiable, such as indigenous rituals and artifacts. The fact that the fieldwork was carried out

during the pandemics also allowed the author to stay away from the alluring atmosphere of feasts, dances and music, and any intense sensory stimulation, since, during this period, rituals were suspended. Thus, her experience in the countryside was developed in an ordinary daily environment, not in an exceptional one.

A similar experience was described by Fabio Mura. After thoroughly reading about the Guaraní culture, the anthropologist—who had a degree in electrical engineering (Mura, 2019: 41)—felt some discomfort when he was living with Guaraní in their lands. The reason was that, during a routine where he expected to experience a magical, spiritual and prophetic atmosphere, he just encountered a concrete practice. This contrast showed him that the Western anthropological view about those natives—in a certain way and under the terms established in this article—was stereotyped: since it observed Kaiowá-Guaraní under special manifestations, and not in a daily ordinary situation, it came to inaccurate conclusions. A hint of this discrepancy is revealed by a situation noted by Mura: Kaiowá seem to prioritize socioeconomic functions rather than the uniqueness of forms and materials.

A sketch, of this engineered mental discrepancy, may be offered by a situation noted by Mura, which seems to indicate that the Kaiowá give importance on socioeconomic functions rather than on forms and materials' exclusivity. When his contact with the mentioned cultural group got deeper, the anthropologist went through a process that helped him to get rid of some prejudices, which were formed during his education, related to an alleged acculturation of native peoples in general (Mura, 2019: 38). Scholars who studied Guaraní cultures have generally considered these indigenous groups as prone to include the culture of *civilized men and women* within their own, since it is very common to see them buying industrially manufactured products, instead of producing what they need by means of their ancestral techniques. Mura cites Egon Schaden, who observes Guaraní as acculturated, in their «gradual *integration* to the society of whites»⁵ (Schaden, 1964: 8), since he considers that

As other processes within the field of culture, acculturation occurs, at the same time, within the personality and out of it, as well as within the cultural configuration and out of it. Only those who acknowledge its threefold nature, which is merged into a unity, will understand its living reality⁶ (Schaden, 1964: 5).

This *threefold nature* refers to «three different but interdependent planes: cultural, social and psychic»⁷ (Schaden, 1964: 5). But Mura's understanding confirmed that this alleged *unity* is a characteristic attributed by a Western perspective, which assumes a *pure reciprocity* be-

5. Translator's version from the original «*paulatina "integração" na sociedade dos brancos*».

6. Translator's version from the original «*Como os demais processos no domínio da cultura, o da aculturação se passa a um tempo na personalidade e fora dela, na configuração cultural e fora dela. Só lhe compreenderá a realidade viva quem lhe reconhecer a tríplex natureza, que se funde numa unidade*».

7. Translator's version from the original «*três planos distintos, embora interdependentes: o cultural, o social e o psíquico*».

tween the quality of the used object and the psychology that guides its social use. When Mura observed that even though Kaiowá normally used pumpkin containers, as their ancestors did, they also used plastic water coolers, he realized that, in fact, the Amerindian worldview privileges the functionality of objects, and not their formal or material aspect. The fact that they used industrially manufactured objects does not mean, *per se*, that they share the same perspective than *white* people about those objects. Mura came to this conclusion because he acknowledged that the use of industrially manufactured objects by Guaraní reflected the ancestral way of being.

The environment where Guaraní live nowadays in Dourados is awfully degraded, which makes it hard to obtain clay for the making of pots or vegetable fibers to weave baskets or fabrics. Pumpkin can be easily found in the area, since it grows quickly and it is *almost ready* when cropped: with few human interventions, it becomes a small water container. In the following quote, Mura (2010: 41) shows how this way of apprehending the connection between human existence and the economic and social spheres is not compatible with capitalism's values:

I was particularly interested in the logics of (mechanical, physical and chemical) outputs of the objects used by indigenous and especially in the way they chose them. I immediately understood that there was a precise logic used by the Kaiowá, which came from practical experiences, but I could not perceive in them any external imposition, be it technical or symbolic —such as, for instance, the need to establish a differentiated status between individuals or groups of individuals in relation to other groups.⁸

Thus, in an environment where certain traditional material resources are scarce, they cease to represent a normal element of a given culture and start to be characterized as rare and exceptional. In the Indigenous Reserve of Dourados, this swap from ordinary to exclusive can be seen in the case of thatch, a type of grass traditionally used to make roofs or walls of houses. Since it is hard to obtain these days —and since houses made of this material are constantly set on fire by saboteurs—, the scarce thatch in indigenous land is only seen in few praying houses; however, it is easy to find many evangelic churches in the Indigenous Reserve. Thus, the material is perceived as valuable in the context of the defense of indigenous spirituality, but not for those who climbed to a higher social position. This form is compatible with Guaraní *nhandereko*, the Guaraní way

8. Translator's version from the original «*fiquei particularmente interessado numa lógica de rendimentos (mecânicos, físicos e químicos) dos objetos utilizados pelos indígenas e sobre o modo como os indígenas operavam a escolha destes. Percebi rapidamente que existiam lógicas bem precisas operadas pelos Kaiowa, estas procedentes de experiências práticas, não conseguindo eu ver nelas nenhuma imposição externa, seja de tipo técnico, seja simbólica —como, por exemplo, a necessidade de marcar um status diferenciado de um indivíduo ou um conjunto destes perante outros grupos.*».

to proceed in which the reciprocal relations and the possibility to share the products from hunting, fishing, food and drinks in times of abundance are fundamental, as well as the relation of these activities with the territory, which is not seen as Mother Earth but as «the place and environment where the conditions that allow to be Guaraní occur» (Medina, 2001: 63). (...) there is nothing similar to the complicated authority or social positioning system proper of Andean world⁹ (Albó, 2017: 11).

Therefore, this good way of living is far from the Western ethos in many senses. Its sense is not guaranteeing the best life, but a good life. It has a bit of austerity, and it is not living better than others or at the expense of others¹⁰ (Gudynas, 2011: 233).

These clarifications show the relevance and complexity of how the works by Kunha Ysapy and the author should be thought about, in terms of theory, in order to understand what the extent of reciprocity they reached is. This study deals with the subject based on a reflection around the sense of word for Guaraní. These ethnic groups are broadly known for the relevance they confer to oral language, which caused wrong interpretations since the times of Jesuits, who considered them as non-superstitious since they did not worship images and hardly talked about divine things (Nóbrega, 1549: 150 by Clastres, 1978: 14). The Jesuit Manuel da Nóbrega, for example, noted this latter instance when the Tupinambá used to call thunders Tupã, being this action representative of the Guaraní manner of naming, which is sacred itself, since it provides conscious recognition to a concrete manifestation of divinity.

The translation for Guaraní word-soul is *nhe'ẽ*, and it includes the sense of *speech, sound* and *soul*. Based on the abovementioned reciprocity, the decision to use language as the core of the research is aimed at understanding if the outcome of the collaboration between Kunha Ysapy and the author represents a Guaraní *soul*, if the ancestral culture emitted a *native sound*, if it really *manifested itself*. Thus, the aim is to «go through the path of names-souls in order to try getting into the Guaraní imaginary and find in it an understanding that is part of a cosmology»¹¹ (Petracca, 2009: 61). For Guaraní, *name* is what «keep them alive and singular in a world increasingly homogenous, (...) and it confirms in the human and divine person

9. Translator's version from the original «de proceder en el que juegan también un rol fundamental tanto las relaciones de reciprocidad y el poder compartir la caza, pesca, comida y bebida cuando la hay en abundancia como la relación de todo ello con el territorio, visto ya no como Madre Tierra pero sí como "el lugar y el medio en que se dan las condiciones de posibilidad del modo de ser guaraní" (Medina, 2001: 63). (...) allí no hay nada parecido al elaborado sistema de autoridades ni al camino de cargos propio del mundo andino».

10. Translator's version from the original «Por lo tanto, este buen vivir se aparta del ethos occidental en varios sentidos. Su sentido no está en asegurar la mejor vida, sino en una vida buena. Tiene un toque de austeridad, y no es vivir mejor que otros ni a costa de otros».

11. Translator's version from the original «percorrer o caminho dos nomes-almas é tentar penetrar no imaginário guaraní e buscar nele um entendimento que passa pela cosmologia».

a determined quality of being»¹² (Chamorro, 2008: 274). Therefore, focusing on Guaraní singularity is an attempt to prevent a stereotyped treatment to this culture, considering its own rationality and logics, and to foster a non-Western worldview, one that does not promote a homogenization of global society. So, this approach may reveal a way by which Kunha Ysapy and the author hereof push reality to alternative states, since «the need is stark to think together anew across differences of historical position and kinds of knowledge and expertise» (Haraway, 2016: 7).

3. Name (noun): *cultural inherence*

During the Indigenous Agroecological Fair in Jaguapiru Village, in the Indigenous Reserve of Dourados, Leticia Larín (Sao Paulo, 1982) was introduced to the Guaraní farmer Rosilei Souza (Indigenous Reserve of Dourados, 1978), and she bought *mandi'o* (manioc) from her. During the conversation they had, Rosilei mentioned that she was preparing a book and Leticia proposed to collaborate. Due to this disposition, Rosilei invited Leticia to her home in Bororó, one of the villages in the Reserve.

The title of the abovementioned book is *Kunha Ysapy's biography: history and life of a Guaraní Indian*¹³ (Ysapy), *Kunha Ysapy* being Souza's indigenous name. In Guaraní, *kunha* means *woman* and *Ysapy*, *dew*. Native names of Kaiowá and Guaraní women, from the region of Dourados, include a noun or an adjective preceded by *Kunha*. They have this structure because names in «Kaiowá, as well as in other languages from Tupi-Guarani family», are not subject to gender categories, «since distinctions between female and male genders are not morphologically marked» in the names themselves. «Generally, this distinction is expressed through different lexical items, or even, inferred by the linguistic or extra-linguistic context»¹⁴ (Cardoso, 2008:42).

The use of the word *name* in the previous paragraph denotes the semantic amplitude described by Cardoso (2008: 32-33), since it encompasses the words that, *borrowed from other things'* names, give name to Guaraní-Kaiowá subjects. The scholar understands that, for Givón (2001 by Cardoso, 2008: 33), «words that express greater temporal stability are the names: *stone, house, mountain, tree, etc*»¹⁵. Nevertheless, Givón (2001:53) warns that «prototype adjectives occupy the same extreme time-stable end of our temporal stability scale as

12. Translator's version from the original «os mantêm vivos e singulares num mundo cada vez mais homogêneo, (...) confirma na pessoa humana e divina uma determinada qualidade de ser».

13. Translator's version from the original *A biografia de Kunha Ysapy: história e vida de uma índia Guaraní*.

14. Translator's version from the original «Kaiowá, bem como em outras línguas da Família Tupi-Guarani» (...) «uma vez que a distinção entre os gêneros feminino e masculino não é morfologicamente marcada» (...) «Geralmente, essa distinção é expressa por intermédio de itens lexicais diferentes, ou ainda, inferidas pelo contexto lingüístico ou extralingüístico».

15. Translator's version from the original «as "palavras" que expressam maior "time-stable" (estabilidade temporal) são os nomes» (...) «"pedra", "casa", "montanha", "árvore" etc».

prototype nouns», a notion that allows adjectives, in addition to nouns, to become Kaiowá individuals' names.

In order to clarify the idea about Kaiowá names perceived as temporally stable words, it's necessary to understand that the proportion of stable temporality in a word depends on the level of stability that it offers in the apprehension of a *thing*. Nouns usually name stable *things*, invariably complete in themselves. For instance, the abovementioned *mandi'o*, even when it is transformed by growth or cooking, is always as *mandi'o* as the other *mandi'o* that exist, existed or will exist. However, the characteristic *brown* of its bark, which may vary in different tones, can name the browns seen in many other *things*, which makes the adjective *brown* less temporally stable than the noun *mandi'o*.

Careful consideration should be given to this affinity —between grammar and meaning of Guaraní names— since, according to Dooley, although *mandi'o* means *manioc*, *pytã* is translated as «red, brown, earth color»; «colorful (that presents diverse colors)»¹⁶ (1998: xcvi); «to be red, rufous hair»¹⁷ (2006: 157). This mismatch, related to the idea of *brown*, highlights the explicit premise that worldviews, which rule apparently similar notions through divergent forms, are not analogous. According to Žižek (2006: 4), this situation can be understood in terms of the «insurmountable parallax gap, the confrontation of two closely perspectives between which no neutral common ground is possible». Nevertheless, «far from posing an irreducible obstacle to dialectics, the notion of the parallax gap provides the key which enables us to discern its subversive core». Therefore, to «theorize this parallax gap properly», the following comparison allows detaching the notion of *inherence* as a useful concept:

Since the perceptible physical properties of nouns tend to be their most time-stable features, we tend to also consider them inherent noun properties. To some extent, this carries over into non-physical adjectives, particularly those that code evaluative judgments of character traits, such as *good*, *bad*, *brave*, *thoughtful*, *nice*, *mean*, etc. By analogy with the prototype physical adjectives, these too tend to be considered inherent to the human (or animate) personality. The cultural ontology implicit here is that character traits, like physical traits, are largely fixed for the duration of one's life (Givón, 2001:54).

Thus, *inherence* is the aspect recognized in *something* as an essential property. This inherence of the *thing*, apprehended in the name of the *thing*, when transposed to the individuals' inherence, apprehended in the name of the *thing*, reveals the way by which Kaiowá name people. Givón firstly understands that the traits of a human being are, to a large extent, fixed during life. The persistence of a certain attribute turns it into an inherence of the corresponding subject. In Kaiowá culture, this circumstance leads to the idea of a name designating a

16. Translator's version from the original «vermelho, marrom, pardo»; «colorido (de várias cores)».

17. Translator's version from the original «ser vermelho, ruivo».

feature inherent to the person in question. At the same time, this *adjective function* implies a cultural ontology and indicates a scheme understood by Western view as *features put in evidence in the course of time* and by Guaraní worldview as *a destiny*. In other words, while worldwide spread European common sense recognizes a property as essential through a scientific method —by observing its recurrence on time—, Guaraní-Kaiowá culture catches the essential property in advance, drawn from a mystical act.

The «traditional name of a Guaraní expresses a destiny», «it serves for the creator (...) to recognize» its bearer and reveals «the Kaiowá and Guaraní spirituality». To name a child, «Nhande Ru Kaiowá watches, prays for three days and, on third day's dawn, becomes aware of the boy's or girl's name». The «traditional name, *héry ka'aguy*», is «child's language and life». The importance of *language* to an *ava* (man) derives from the fact that, unlike «other indigenous peoples, the Guaraní and Kaiowá recognize their speech (*nhe'e*) as sacred, as the greatest symbol of ethnicity, and through it they transmit their traditional knowledge from generation to generation»¹⁸ (Martins, 2020:51-61).

The «traditional Guaraní names are religious, connected to cosmology», «to animals and flowers» and related «to descendants' conception». «Men names refer to male activities, as hunting, fishing and working; and female names refer to female practices and to flora»¹⁹ (Martins, 2020:58-61). Once again, this reveals an instance where Guaraní view is more concerned about operational acts, than about materials elements. Although bibliographic sources, cited in this article, relate equally to Guaraní-Kaiowá and to Guaraní-Nhandéva, both cultures are linked by a common root. Furthermore, even when these appraisals refer to Kaiowá names, they reinforce the idea in relation to the name of the Nhandéva Kunha Ysapy. *Dew Woman* seems to inspire a destiny able to serenely moist the soil and the plants, making them more fertile and healthier. Maybe the Guaraní's choice on writing a book is partially due to this word's sacred sense.

Although Nhandéva culture developed in the past just through orality, a book is an adequate support for Kunha Ysapy to use her words to endow vitality, to Guaraní culture, in the present. This observation takes into account not the materiality of the support, but the «operator's technical and economic perspective; that means, which reasoning he or she could

18. Translator's version from the original «nome tradicional de um guarani expressa um destino» (...) «serve para que o criador (...) reconheça» (...) «a espiritualidade kaiowá e guarani» (...) «Nhande Ru kaiowá observa, reza por três dias e, na madrugada do terceiro dia, passa a ter conhecimento do nome do menino ou da menina» (...) «nome tradicional, "héry ka'aguy"» (...) «a língua e a vida de uma criança» (...) «de outros povos indígenas, os Guaraní e os Kaiowá reconhecem a sua fala ("nhe'e") como sagrada, como o maior símbolo de etnicidade, e por meio dela transmitem seus conhecimentos tradicionais de geração em geração».

19. Translator's version from the original «nomes tradicionais guarani são religiosos, ligados à cosmologia» (...) «a animais e flores» (...) «à produção de descendência» (...) «Os nomes dos homens fazem referência ao fazer masculino, como a caça, a pesca e o trabalho; e os nomes femininos fazem referência aos fazeres femininos e à flora».

have in face of a material world he or she estimated based on his own practical and symbolic needs»²⁰ (Mura, 2019: 45). As James Clifford (1988:17) states,

The world is increasingly connected, though not unified, economically and culturally. (...) Indeed, modern ethnographic histories are perhaps condemned to oscillate between two metanarratives: one of homogenization, the other of emergence; one of loss, the other of invention.

When Kunha Ysapy decides to write a book instead of using an oral recount, to share her voice, she is not promoting a sheer return to Guaraní ancestry. Rather, she seems to essay ways of activating her traditional culture into current context. «Perhaps there's no way back, for anyone, to a native land, only field notes for its reinvention»²¹ (Clifford, 1998:17). This article considers that, in this process of reinvention, the Nhandéva decided to keep what she understands as inherent traits of the Guaraní worldview.

Kunha Ysapy presents her publication as follows: «Kunha Ysapy decided to use simple words in this book because the Indian²² is simple»²³ (Ysapy). In addition of the fact that the content of her book deals with essential issues of Guaraní way of life, the author's writing style prioritizes simplicity, which she probably identifies as an essential quality of Guaraní being. Again, this is evidence of a mentality not focused on being recognized as exceptional, but as a part of a reciprocal community. As orality loses strength, Kunha Ysapy's written material emerges as a possibility to share ancient knowledge while preserving a specific communication style. Thus, the *style* and the *discursive content* of her work keep inherent features of this culture, even though the material *support* has been transformed in order to mobilize the Guaraní word.

20. Translator's version from the original «*perspectiva tecnoeconômica do operador; isto é, qual raciocínio este último poderia fazer frente a um mundo material por ele avaliado a partir de suas necessidades práticas e simbólicas*».

21. Translator's version from the original «*Quizá no haya retorno para nadie a una tierra nativa, sólo notas de campo para su reinención*».

22. The word *Indian*, in this article, is synonymous of *indigenous*, since individuals from the aboriginal community of Dourados use to refer to themselves by this way. Unlike English, in Portuguese *indigenous* can also be translated by *índio* or *índia*, being the Indian –that was born in India– called by *indiano* or *indiana*.

23. Translator's version from the original «*Kunha Ysapy preferiu fazer este livro com palavras simples porque o índio é simples*».



Image 1. «Kunha Ysapy wearing Guaraní typical costumes»²⁴ – Image from the unpublished book *Kunha Ysapy's biography: history and life of a Guaraní Indian*²⁵. Photo by Marcia Pereira da Silva. Brasilândia, Brazil. 2010. (Source: © Rosilei Souza)

24. Translator's version from the original «*Kunha Ysapy em trajes típicos Guaraní*».

25. Translator's version from the original *A biografia de Kunha Ysapy: história e vida de uma índia Guaraní*. Umática. 2020; 3:135-170

4. Adjective: *sociopolitical resistance*

Kunha Ysapy's book includes texts and photographs taken in the Ofaié Amerindians village, where she lived when she was nine to twenty-nine years old. Images and texts are related and, in most images, Kunha Ysapy wears indigenous vestments and enacts the content described. *Image 1* appears on a section that describes material culture and is followed by a legend that reads: «Kunha Ysapy wearing Guaraní typical costumes»²⁶ (Ysapy). This format allows analyzing two aspects: the act of posing for a camera to represent traditional culture and the use of ornaments to characterize Guaraní-Nhandéva culture.

The high demographic density in Indigenous Reserve of Dourados makes *teko porã* (good way of living, to live in a correct and fair way) an extremely difficult task. In this overpopulated environment—which is very close to the city of Dourados—indigenous people do not usually dress in traditional ornaments everyday. Besides, the first case of COVID-19 in this indigenous land occurred before the author—who was in the region carrying out a fieldwork—could participate in ritualistic prayers. Therefore, her contact with elements of the local material culture was established, mainly, by her friendship and partnership with Kunha Ysapy. On July 3rd, 2020, the Nhandéva dressed traditional accessories for a photographic essay carried out by the shore of a stream in the Bororó Village (*Image 2*). The session was aimed at producing images for another book that the Nhandéva wants to write, about her memories of washing clothes along with her grandmother. The staging attracted some curious locals, who inquired about the purpose of the photo shoot.

This circumstance reveals the way the region's native material culture is observed by individuals from these ethnic groups themselves: they do not see them as neutral items, but as objects that are useful to identify their culture itself. Nowadays, Kaiowá and Guaraní commonly use Western clothing, so the display of adornments with ancestral connotations works as a public affirmation of their native worldview: ancestral accessories and instruments are worn and used mainly in ritualistic and political events. To a large extent, it could be said that the scope of the sacred has been impregnated by a political substance. On the other hand, the normalization of *whites'* fashion indicates that ancient Amerindian spontaneity has been disciplined (Foucault, 2008) and now it is restricted to certain spheres where ancestral practices are *normally* performed. This functionality is similar to that of traditional materials used in construction: their *normal* use is restricted to sacred environments; otherwise, they are seen as *indigenous*. Therefore, when the eye of the observer, invaded by a specific cultural feature—*indigenous*—, is not *foreigner* but *patrician*²⁷, an historical process unveiled by post-colonial studies is evidently concluded. That is, in Dourados, except for sacred places, Western view achieved to disseminate a notion of aboriginal artifacts as *indigenous*.

26. Translator's version from the original «Kunha Ysapy em trajés típicos Guaraní».

27. The use of this term is recurrent among indigenous people from Dourados.



Image 2. «Kunha Ysapy wearing Guarani typical costumes in a stream at the Bororó Village, Indigenous Reserve of Dourados». Photo by Letícia Larín. Dourados, Brazil. 2020. (Source: © Rosilei Souza)

In his book *Orientalism* (1979), Edward W. Said introduced the groundbreaking insight that colonization, in the process of creating an image of Orient for and by Europeans, conceived an imaginary that ended up functioning as a *mirror* for Orient itself, a reflection Orient used to reconfigure itself. From a macro perspective, the encounter, between natives of the territory currently known as Latin America and colonizers from Western culture, shows a similar dynamics. Since this relation was fostered by inequality of power, it caused deep transformations on indigenous parcels. Thus, the development of Amerindian notions in Western

cultural apparatus —in bureaucratic documents, artistic pieces, information on media, philosophical texts, anthropological writings, etc.— created a specialized arsenal of aboriginal themes, which influenced the concept natives have about themselves and made them to particularly consider their existence as totally tied to Nature.

On the other hand, in this colonization process, the management of natural resources under increasing domination (Guha, 1997), exploitation and extinction, progressively threatens the planet's cycles and people's health. In accordance with *Nhanderu's* (God, our true father) divine intentions, Kaiowá and Guaraní are destined to look after the ecosystem and to maintain it as similar as possible to the times of the origin (Clastres, 1990). To fulfill this mission, devoid of the ideal of progress (Krenak, 1992), a series of individual and collective expectations and practices —related to *life's quality* and *common well-being*— must be carried out. This prospect involves a strong criticism against Western history, including globalization, and is a firmament (Clastres, 1990) not only for Guaraní's but also for other indigenous cultures' worldview.

Thus, this *indigenous mirror* built by the West was also useful as a substance of contrast to the *Other* worldview, since the Western pleaded for possessing the Earth's economic system. «All of this describes» *Indigenism* «as an academic discipline. The *-ism* from *Indigenism* «serves to insist on the distinction of this discipline from every other kind. The rule in its historical development as an academic discipline has been its increasing scope, not its greater selectiveness» (Said, 1979: 50). This discipline, developed over time, imposed a series of adjectives onto the noun *indigenous*. Even when these *labels* implied deep discriminatory or idealized contents, they were —and are— useful to highlight problematic features of the accumulation of goods and capital. Said's appraisal still privileged a triumphant power, since he observed the influence of Western culture on alterity and ignored latter's influence in the former: even in hierarchical relations, influences occur in both ways. Thus, the reciprocal influence gave rise to a wide dissemination of these ecological notions, which today are seen on the World Wide Web as commonplace.

However, this global ecological awareness can be taken up by individuals prone to reproduce *colonized* mental frameworks, despite the end of colonial political system. Quijano (2005) named this *posthumous colonialism* as *coloniality of power*, being the term *decolonial* attributed to the trend emerged in Latin America aimed not at *descolonize*, but at promoting interpretations taken from other worldviews. Decoloniality, as well as the reflections of this article, echoes Haraway's (2016) proposal to regenerate the planet and its relations. The author suggests approaching problems through «becoming-with» strategies (Haraway, 2016: 25), at a personal scale and not based on ideals far-removed from individual possibilities. «Like all offspring of colonizing and imperial histories, I —we— have to relearn how to conjugate «worlds with partial connections and not universals and particulars» (Haraway, 2016: 13).

In the abovementioned quote, Said showed his concerns about *Orientalism*, since it justified the formation of an academic discipline in History based on its progressive capacity to encompass a variety of issues. In this article, the substitution of *Orientalism* for *Indigenism*

works as a way of comparing and contrasting convergent colonial operations, and it allows political roles of indigenous prisms to have an impact in the global era. Strictly, contemporary Latin American Indigenism «must recognize in the 1910 Revolution», in Mexico, «its starting point, the beginning of its forging». However, considering «the existence of colonial and 19th century backgrounds»²⁸ (Bonfil, 1983: 142), the evident intercultural dimension in this actual trend, and the ascertainment that even in hierarchical relations influences occur in both directions, this text decides to understand *Indigenism* as a sphere in expansion. Thus, the term comprises all cultural production that, in some way, presents a link between *something* indigenous and *something* Western.

The gathering of all this information is not aimed at the reproduction of the «totalizing mirage of modern epistemology». On the contrary, the intention is to capture an outlook with no temporal, territorial or cultural borders, based on the main notion of interculturality, which «doesn't mean that the same logic is expressed in different languages, but rather that two different logics dialogue for the common well-being»²⁹ (Mignolo, 2007: 136-139). Although it is impossible to «entirely escape the reductionist use of dichotomies and essences», this look «can at least struggle self-consciously to avoid portraying abstract, ahistorical *others*».

With expanded communication and intercultural influence, people interpret others, and themselves, in a bewildering diversity of idioms —a global condition (...). This ambiguous, multivocal world makes it increasingly hard to conceive of human diversity as inscribed in bounded, independent cultures. Difference is an effect of inventive syncretism (Clifford, 1988: 22-23).

Therefore, the interpretation of the individuals adorned (Clastres, 1990) with Kaiowá and Guaraní elements, in the region of Mato Grosso do Sul, is a remarkable example of syncretism. The course of colonization ended up endowing the name (noun) *Indigenous* with the adjective *sociopolitical resistance*. Nevertheless, this adjective does not belong to Guaraní cultural heritage —that is, it is not a Guaraní destiny—, but it emerges from a historical conjunction. When Kunha Ysapy explains what led her to create her publications, she reveals a commitment to ancestral teachings: «my grandfather is telling me the stories, so I liked them and wrote this»³⁰ (Souza, April 24, 2020).

During the colonization process, the original environment for Guaraní practices was disturbed: the forest was invaded by parcels of land that constitute the Indigenous Reserve.

28. Translator's version from the original «debe reconocer en la Revolución de 1910» (...) «su punto de partida, el inicio de su forja» (...) «la existencia de antecedentes coloniales y del siglo XIX».

29. Translator's version from the original «espejismo totalizador de la epistemología moderna» (...) «no quiere decir que la misma lógica se expresa en dos lenguas distintas, sino que dos lógicas distintas dialogan en pro del bien común».

30. Translator's version from the original «o meu avô vai falando as histórias para mim, daí, eu fui gostando e escrevi isso aí».

Thus, the confinement of rituals in few prayer houses led to a political-activist extrapolation in public space. However, the discursive content to be transmitted remains unshakable. As for the style—traditional garments, ornaments and instruments—, perhaps the magical and communicational aspects, that used to mobilize Guaraní daily life, got restricted to rituals and struggle; as a consequence, the latter became a stage dedicated to the manifestation of the indigenous spirit. Based on these considerations, it can be concluded that, according to Kunha Ysapy's view, the scale of temporal stability on Guaraní cultures is: 1. Discursive content; 2. Style; 3. Support.

5. Results: *kokue* (bačkyard farm) as a discursive content inherent to Guaraní cultures

Due to the COVID-19 pandemic, Leticia Larín could hardly develop a fieldwork and produced an artistic piece about the importance of small farming for household fire (Pereira, 2004) in Kaiowá and Guaraní cultures. She had obtained two corns from the Nhandéva Cajetano Vera (Pirajuí Village, Paranhos, 1968) and the Terena³¹ Nelson da Silva Ávila (Indigenous Reserve of Dourados, 1967). She used the corns as frottage's surfaces to produce a piece that confronted symbolically and critically the strong agribusiness prevailing in Dourados. Upon seeing this artwork, Kunha Ysapy remembered the times when she used to walk, with her grandmother, carrying *mandi'o* from Indigenous Reserve of Dourados to sell it in Dourados city. Due to this memory, the Nhandéva decided to wear the artistic piece and the artist from Sao Paulo photographed her wearing it (*Image 3*). This piece of art was made out of a raffia bag, which the Guaraní did not notice: she just paid attention to the object's function. Since this type of bag is usually used to carry vegetables, she did not pay attention to its material nor to the fact that it was an artistic piece.

The artist commented Kunha Ysapy about an idea she had for a performance: walking with a bag on her back would remind local people that the ancestral spirits of that land were Guaraní. This idea came to the artist upon watching documentaries where ancient Guaraní appeared carrying not raffia bags, but baskets woven with natural fibers. When Kunha Ysapy showed her interest in carrying out the project, because she wanted to somehow *revive* a habit that became obsolete, she clarified that raffia bags would be enough to express the idea. For this purpose, both women reaped *mandi'o* from Kunha Ysapy's small farm, placed it inside the raffia bags they had made and, then, walked for about three hours to Antônio João Square, in the center of Dourados' city (*Image 4* and *Image 5*), with the bags hanging from their heads. Then, at the end of their walk, Kunha Ysapy and Leticia Larín used the *mandi'o* to set up the words *Marco Zero*³² (*Image 6*) around the stone landmark that represents the *Initial Milestone* of the local urbanization. With this action, they sought to spread the idea that

31. As this ethnicity isn't mentioned in Dooley (2006; 1998), its spelling follows the one more used in Dourado's region and that's coincident to the found at Mura (2019).

32. *Marco Zero* means Initial Milestone.

the original root of that region is the small farm in front of each house, a space free of poison³³ that embodies the Guaraní soul.

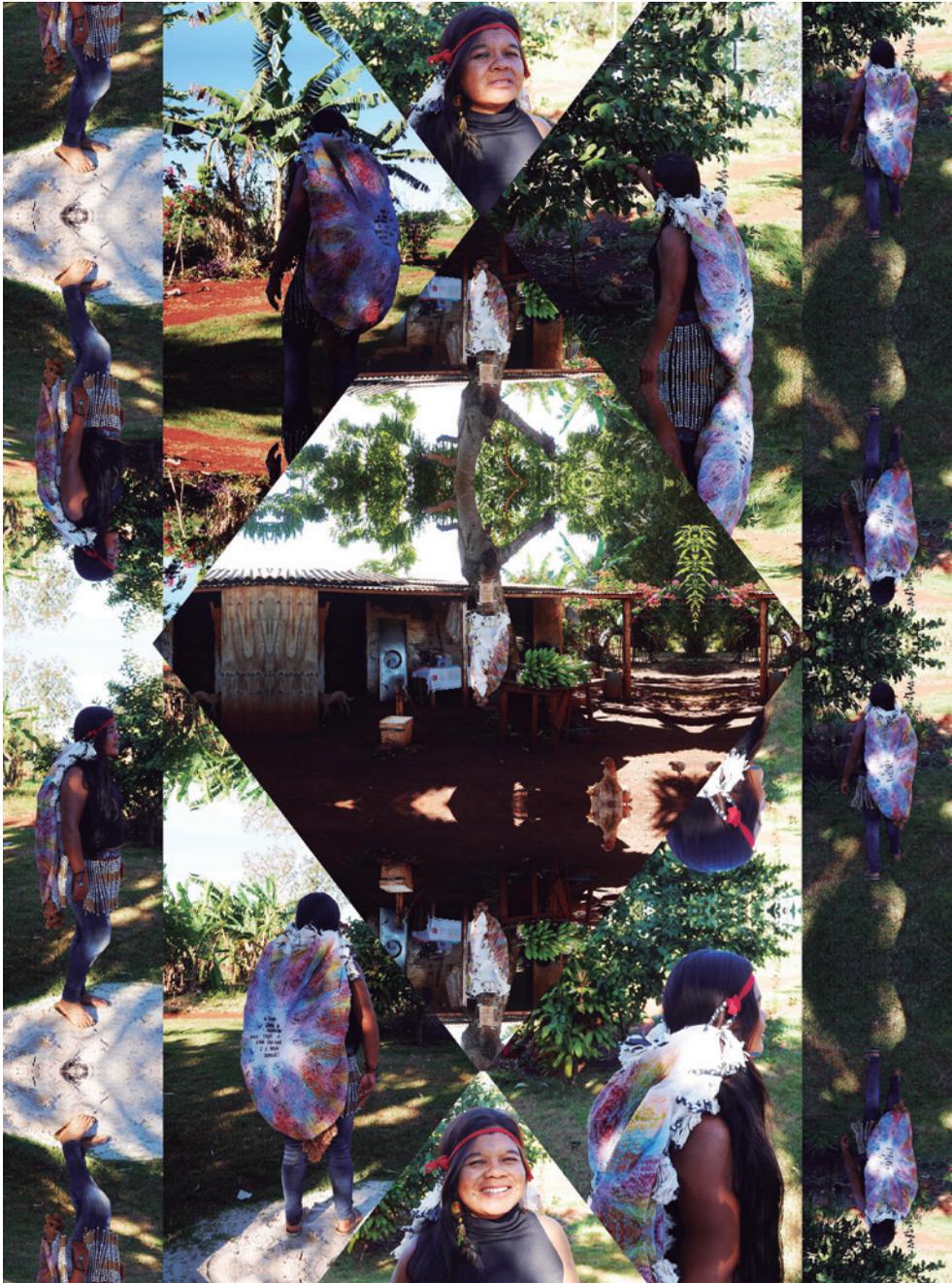


Image 3. *Kunha Ysapy Ajatapy Hina (The Rosilei Woman Is Making Fire³⁴) II* – Kunha Ysapy and Letícia Larín. Digital print on paper (116,64 cm x 87,58 cm). Dourados, Brazil. 2020. (Source: Author's Collection)

33. Indigenous local communities use the word *poison* to refer to *pesticide*, since this substance, largely spread to grow monocultures or to attack native people, weakens the fauna and flora of the region and causes diseases in indigenous subjects.

34. Translator's version from the original «A Mulher Rosilei Está Fazendo Fogo».



Image 4 and Image 5. *Initial Milestone: A Tribute To The Old Spirits Of Dourados' Earth*³⁵ – Kunha Ysapy and Leticia Larin. Performance (Approximately 3 hours of walking). Photos by Elle Souza. Dourados, Brazil. 2020. (Source: Author's Collection)



Image 6. *Initial Milestone: A Tribute To The Old Spirits Of Dourados' Earth*³⁶ – Kunha Ysapy and Leticia Larin. Performance (Approximately 3 hours of walking). Photo by Elle Souza. Dourados, Brazil. 2020. (Source: Author's Collection)

35. Translator's version from the original «Marco Zero: Uma Homenagem Aos Espíritos Antigos Da Terra De Dourados».

36. Translator's version from the original «Marco Zero: Uma Homenagem Aos Espíritos Antigos Da Terra De Dourados».

The day Letícia Larín met Kunha Ysapy, she had been invited to the Indigenous Agroecological Fair by Cajetano Vera, a teacher in Tengatui Marangatu Indigenous Municipal School, in the Village of Jaguapiru, Indigenous Reserve of Dourados. At this school, Cajetano runs an autonomous project to teach students how to grow agricultural plants. There, a small plantation and a seed bank are available to the inhabitants of the indigenous land, who can take seeds with them to cultivate their own small farms in the pieces of land at their homes. Nelson da Silva Ávila —a teacher in the same school, local leader and holder of a scholarship by the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq)—, works with Cajetano to prevent the extinction of backyard farming on indigenous land.

As Guaraní consider the *word* as a person's soul, a subsistence relationship with nature can be seen as an essence of Kaiowá and Guaraní cultures. Kunha Ysapy commented that «when you're in the forest, in the water... you are joyful where there is a lot of forest: hunting and fishing, a space plenty of things»³⁷ (Vera, April 16, 2020). This awareness of a lifestyle free of misery, the result of an harmonic relationship with nature, is in conflict with consequences of the increasing substitution of local forests by large-scale monoculture plantations in her region: «I just remember a few things that my grandmother taught me, Indian is stronger through culture, forest, in a place with trees: here, there are no more»³⁸ (Vera, April 16, 2020). The territory of the Indigenous Reserve of Dourados is divided into small private plots and has substantially lost its native forest. It is almost impossible to hunt in the area and the remaining streams and swamps are, due to the soil exploitation, polluted and not suitable for fishing, bathing and washing clothes.

The Indigenous Reserve has a high demographic density, approximately 4.32 inhabitants per hectare (ha), estimation based on the 2010 demographic census³⁹ carried out by the Brazilian Institute of Geography and Statistics⁴⁰ (IBGE, 2010). The contingents within the observed population were higher than 11.146, the same amount of people living in the Indigenous Reserve of Dourados at that time. This document presents other five indigenous areas, from six Federation Units, with a higher number of residents —those that declared being indigenous, those that did declared not being indigenous but considered themselves as such, and those who declared not being indigenous nor considered themselves as such. The approximate ratio, between the population's number and the official area of these localities, was deduced from data provided by a map prepared by Socio-Environmental Institute⁴¹ (ISA). The results vary from 0.003 to 0.033 inhabitants per hectare, except for the Fulni-ô land in Pernambuco, where originary people demographic density is 0.41 in a total population density

37. Translator's version from the original «*quando está no mato, na água... fica mais alegre onde tem muito mato: caça e pesca, tem de sobra as coisas*».

38. Translator's version from the original «*só lembro algumas coisinhas que a minha avó ensinou, índio tem mais força pela cultura, mato, onde tem árvore: aqui, não tem mais*».

39. This was the last census found on IBGE's web page.

40. Translator's version from the original «*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*».

41. Translator's version from the original «*Instituto Socioambiental*».

of 2.07. These numbers expose clearly how the Indigenous Reserve of Dourados holds a high population contingent, which makes *nhandereko* an extremely difficult task.

Since forests and water resources —which are basic for Kaiowá and Nhandéva cultural reproduction— are not easily available now, this indigenous land finds in agricultural dimension the possibility of accomplishing the *teko porã* (well live). Thus, Kunha Ysapy, Cajetano Vera, Nelson Ávila and other natives who make efforts to promote backyard farming in the Indigenous Reserve carry out a practice that goes against the local tendency: agriculture in small portions of land, for subsistence or in a small scale, and without the use of pesticides, i.e., the Guaraní way to deal with agriculture, is in open conflict with the capitalist model of production. As Nelson explained, they work to promote «the rebirth of the hoe's feeling; today, youth just think about their cell phones»⁴² (Vera, April 16, 2020).

Levi Marques Pereira, anthropologist and great connoisseur of the indigenous cultures addressed by this text, agrees with the perspective promoted by the group that allowed the author to carry out her fieldwork:

Nowadays, an important element in the economic status of a family is having one member as a wage earner employee, employed as a teacher, health worker or in administrative positions. A contribution is also made when old people present rural retirement. The indigenous population massively appeals to government assistance programs (maternity allowance, basic food baskets, scholarships, etc.) which generated a situation of almost complete abandonment of backyard farms. The prestige of backyard farming has greatly decreased, a sign of ongoing transformations with unpredictable developments; young people try not to depend on backyard farm, they prefer waged work, even temporary, in the local alcohol plants⁴³ (Pereira, 2004: 67).

The situation described by Pereira shows the relevance of initiatives put forward by Kunha Ysapy and the group with which she interacts, in order to defend *kokue* as a fundamental Guaraní practice to be maintained and disseminated. Focused on the project *Initial Milestone: A Tribute To The Old Spirits Of Dourados' Land*, all this information about the Indigenous Reserve of Dourados enlightens extremely significant issues. First of all, the conclusion in the previous chapter is that the connection between Kunha Ysapy and Letícia Larín was based on an element adjacent —*adjective*— to Guaraní cultures —*sociopolitical resis-*

42. Translator's version from the original «renascer o sentimento de enxada, hoje o jovem só pensa em celular».

43. Translator's version from the original «Atualmente um fator importante no status econômico de uma família é dispor de algum de seus membros como assalariado, empregado como professor, agente de saúde ou em cargos administrativos. Contribui também dispor de velhos com aposentadoria rural. O atendimento em massa da população indígena pelos programas assistenciais do governo (auxílio maternidade, cestas básicas, bolsa escola, etc) gerou uma situação de abandono quase completo das roças. Tem diminuído muito o prestígio da roça, indicando uma transformação em curso, com desdobramentos imprevisíveis; as pessoas jovens procuram não depender da roça, preferindo o trabalho assalariado, mesmo temporário, nas usinas de álcool da região».

tance— and not on an inherent one —*noun*. This finding is deemed by the author as problematic, since *sociopolitical resistance* is a concept that was added to Guaraní cultures in their interaction with Western culture. Thus, even if it is useful to promote the indigenous cause, it is subaltern (Guha, 1988) to a Western nexus and, therefore, it disseminates a colonial scheme (Quijano, 2005): it is more appropriate for a postcolonialist perspective than to a decolonialist one.

Sociopolitical indigenous resistance is aimed at pressuring States to carry out legal justice for native populations, and it is totally related to the emergence of Indigenism, a label under which different Amerindian worldviews join forces against the process of subjugation. Based on the considerations developed in these writings, *sociopolitical resistance* is the way —the *support*— through which these nations struggle to maintain a lifestyle close to the *Living Well* (*teko porã, nhandereko*) —the *discursive content*. To this respect, activism is the contemporary way to achieve the same *discursive content* maintained by the ancestors through everyday practices, which makes *sociopolitical resistance* less temporally stable than *ecological discursive contents*. That means that while the function of the former is *adjective*, the latter works as a *noun*.

Sociopolitical resistance is being printed as an *adjective* on indigenous cultures, along with the development of specific processes over time. It is not a Guaraní *cultural inheritance* or a Guaraní *destiny*. Thus, in cases where activists work exclusively to achieve fair resolutions from their governments, they are driven by what Žižek (2008: xxvii) calls *democratic fundamentalism*: democracy deemed as the fundamental value of Western civilization and as the only possible solution. Instead, Žižek states that an accomplished stable State is an impossibility, a consideration congruent to that of Donna Haraway and inspired by Ernest Laclau and Chantal Mouffe (2001):

They emphasize that we must not be *radical* in the sense of aiming at a radical solution: we always live in an interspace and in borrowed time; every solution is provisional and temporary, a kind of postponing of a fundamental impossibility (Žižek, 2008: xxix).

Then, the representation of native people through art, showed as activist insurgence of a minority or focused on the *support* to current originary people struggles, promotes a stereotyped and exotic perspective on Amerindians, considering that

not recognition of the Others, the rejection to see them as they are, can hardly be considered as a form of valuation. Praising the Others only because they are different to me is a very ambiguous compliment. Recognition is incompatible with exotism, but non recognition is, in turns, irreconcilable with the praise of the Others; and, however, this is precisely what exotism would like to be,

a praise in non-recognition. That is its constitutive paradox⁴⁴ (Todorov, 2007: 306).

This conclusion is made from the idea that including Guaraní destiny in an artwork, improves the knowledge around this culture. On the other hand, if Guaraní are represented exclusively by features defined in the interaction with Western culture, the destiny evoked relates to Western logics. Taking this consideration into account, if the theme of the artistic-cultural project performed by Kunha Ysapy and the author is deemed to promote knowledge about the Guaraní activity of carrying *mandi'õ*—about the dissemination of backyard farming—, then, the performance motto turns into a concept—a *discursive content*—inherent to Guaraní cultures. Therefore, it is possible to conclude that even though both women tried to transmit sociopolitical resistance with their partnership, the motif they used is a discursive content fundamental to Kaiowá and Nhandéva cultures. It should also be noted that the author learned, *in situ*, important features of *kokue*, such as its capacity to provide food autonomy to populations in general.

Thus, *style* is the aspect that may be subject to analysis: the extent to which this performance worked both for indigenous and Western worldviews. Although it publicly shows a practice recognized in the region as traditionally indigenous and focuses on social harmony and on carrying manioc, it also automatically expresses sociopolitical resistance. The project achieves its goal of supporting Kaiowá and Guaraní struggle in the region of Dourados, by focusing on Guaraní cultural inferences instead of Western structures. By means of bicultural representation, indigenous and *white* worldviews, this piece seems to work together on problems that involve the area, but specially inspired by Guaraní *forms*.

6. Discussion: towards *hybrid composition* in art

The effort not to incur in stereotypes, when depicting natives in art, does not propose a return to ancestral times nor does it ignore the following Jameson's (1984: 184) statement:

This is, of course, the moment to observe that the *liberation* of new forces in the third world is as ambiguous as this term frequently tends to be (freedom as separation from older systems); to put it more sharply, it is the moment to recall the obvious, that decolonization historically went hand in hand with neo-colonialism, and that the graceful, grudging or violent end of an old-fashioned imperialism certainly meant the end of one kind of domination but evi-

44. Translator's version from the original «*el desconocimiento de los otros, la negativa a verlos tal como son, difícilmente pueden considerarse formas de valorar. Es un cumplido muy ambiguo el de elogiar al otro simplemente porque es distinto que yo. El conocimiento es incompatible con el exotismo, pero el desconocimiento es, a su vez, irreconcilable con el elogio a los otros; y, sin embargo, esto es precisamente lo que el exotismo quisiera ser, un elogio en el desconocimiento. Tal es su paradoja constitutiva*».

dently also the invention and construction of a new kind —symbolically, something like the replacement of the British Empire by the International Monetary Fund.

The world scenario is complex and hybrid. Even if specific kinds of power retain global control, mundane day-by-day is affected by a diversity of flows. Jameson's words, although they describe fundamental and concrete notions strongly considered in these writings, refer exclusively to the spheres of power. Oppression is a deep problem, it defines *forms* that become hegemonic despite being counterproductive to the individuals that empower them. Although viewing «the moment of hegemony and consent as the necessary form of the concrete historical bloc» (Gramsci, 2000: 195) is valid, it should not mean ignoring *other* forces that move into reality —flows that are also necessary forms of the concrete historical bloc.

It could be even said that this attention is the force, which can change hegemonic parameters and generate important transformations in daily life. The considerations exposed herein are not aimed at promoting Guaraní cultures in order to make them globally hegemonic or something like that, «the task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present» (Haraway, 2016: 1), having in mind a *pluriversal* world. The Argentine philosopher Enrique Dussel (2019: 35) uses this *pluriversal* path, to defend what he calls the *Aesthetics of Liberation*:

The *Aesthetics of Liberation* addresses that issue, and it knows that the path for a future pluriversal aesthetics (not universal by imposing the aesthetics of one dominant culture) will be a symphony (several expressions in dialogue and mutual learning), respectful of the analogical differences that will emerge among them.

Thus, we propose, as zapatistas proclaim in other horizons: *Another aesthetics is possible!*⁴⁵

This case does not strictly deal with *liberation*, but with carrying out individual practices evolved through certain goals. As a Guaraní cultural inherence, *kokue* manifests a knowledge acquired from indigenous practices, a knowledge that encourages the sharing of spaces. According to Donna Haraway (2016: 12, 22), it can be assumed that the *becoming-with* between the artist from Sao Paulo and the artisan from Dourados helped the former to understand the essential relevance of family agriculture for Guaraní cultures, for food autonomy

45. Translator's version from the original «A "Estética da Libertação" pensa essa temática, e sabe que o caminho para uma estética futura pluriversal (não universal pela imposição da estética de uma só cultura dominante) significará uma sin-fonia (muitas expressões em diálogo e mútuo aprendizado), respeitosa das distinções analógicas que se darão entre todas elas. / Assim, propomos, como proclamam os zapatistas em outros horizontes: "Outra estética é possível!"».

and for the Earth's health. With that knowledge, the author's voice can echo other Haraway's (2016: 10) words: «I am not interested in reconciliation or restoration, but I am deeply committed to the more modest possibilities of partial recuperation and getting on together. Call that staying with the trouble».

«Ontologically heterogeneous partners become who and what they are in relational material-semiotic worlding. Natures, cultures, subjects, and objects do not preexist their intertwined worldings» (Haraway, 2016: 12–13). In these process, «the details matter. The details link actual beings to actual responsibilities» (Haraway, 2016: 29). The situation of Kaiowá and Guaraní people in Dourados is hard —the high suicide rates among young population is an eloquent indicator—, but the social activations of these individuals play a role that interferes with the local destiny. In this article, the *word* is the *detail* chosen to try to responsibly illuminate the author's analysis linked to Guaraní cultures, since it can be understood that the state in which these originary people live provokes in them a crisis of the *word-soul*. Chamorro (2011: 51) explains the meaning of a «crisis of the word-soul» for Kaiowá communities: «Not having means for personal development, which according to Kaiowá worldview is a psychic-spiritual growth centered in the *word*, the youth gets *the rope*, an allusion to hanging, and strangles his/her vital fluid, his/her word-soul»⁴⁶.

In this context, maybe because of the agency embodied in the word, Kunha Ysapy –*Dew Woman*– turns to *lightness* to deal with the impositions that circumscribe her life, in a way to turn herself into the meaning of her own name.

There is a deep sense of belonging between persons and their names. Native people explain it by means of an analogy between human being and a flower and the name of people and the *dew* and the *mist*, represented in the ritual by cedar water and smoke. These elements *decorate* the *flower* and (...) link the people who were scattered during the Active Principle of Universe and, since one of their virtues is being able to bring new life, it renews and reanimates in every person their own beings. To better understand these metaphors it is necessary to take into account that the word *flower* and the expression *decorate itself* are used by the natives to refer to the being, to the heart, which consubstantiates people⁴⁷ (Chamorro, 2008: 273).

46. Translator's version from the original: «*crise da palavra-alma*» (...) «*Não tendo meios para se desenvolver como pessoa, que segundo o modo de ser kaiowá é um crescimento psíquico-espiritual centrado na "palavra", o jovem "cai na corda", uma alusão ao enforcamento, e estrangula seu fluido vital, sua palavra-alma*».

47. Translator's version from the original: «*Há uma relação profunda de pertença entre as pessoas e seus nomes. Os indígenas a explicam fazendo uma analogia entre o ser humano e a flor e entre o nome das pessoas e o "orvalho" e a "neblina", representados no ritual pela água de cedro e pela fumaça. Esses elementos "enfeitam" a "flor" e (...) vinculam as pessoas aspergidas ao Princípio Ativo do Universo e, sendo uma das suas virtudes o de poder vivificar, renova e reanima nas pessoas seu próprio ser. Para melhor compreender essas metáforas é necessário levar em conta que tanto o tema "flor" quanto a expressão "enfeitar-se" os indígenas usam para se referirem ao ser, ao âmag, que consubstancia as pessoas*».

As it was shown, even an oppressed state is overrun by *other* states, so there is no guarantee of a *final* result. The *final* condition is an illusory state, as humanity constantly creates provisional circumstances. Even with neoliberalism at its peak, global awareness went through—and is going through—significant changes, possibly as a result of the struggle of individuals as Kunha Ysapy and the function performed—the destiny enacted—by their speech.

In short, to put it in the words of the ex-constituent assemblyman and vice minister of Bolivia's Planification, Raúl Prada Alcoreza, «now the peoples are mobilizing against capitalism, we have passed from proletariat's struggle against capitalism to humankind's struggle against capitalism»⁴⁸ (Acosta, 2010: 24).

The perspective proposed by this argument envisions a world composed of a diversity of forms: it does not focus on solving human nature questions but on producing a reality open to a range of different mindsets, ways of living and ways of being. Letícia Larín learned from Kunha Ysapy that subsistence agriculture has the potential to sustain human lives away from capitalism. The hardships Kunha Ysapy, Cajetano, Nelson and other indigenous from Dourados face to maintain their ancestral culture is not incidental, since the different types of knowledge they possess are a strong weapon against the predominant system.

Multicultural means that the hegemonic principles of knowledge, education, notions of State and government, political economy and morality, among others issues, are controlled by the State, and under state control, people have the *freedom* to follow their culture as long as they don't jeopardize *the epistemic principles* that sustain politics, economics, state ethics. On the other hand, *interculturality* embraces two different cosmologies: Western and indigenous⁴⁹ (Mignolo, 2007: 139).

Evidently, global reality is multicultural and a deep sense of interculturality is harmful to the dominant system. Fredric Jameson's assessment is right, since today it is extremely difficult to imagine humanity, in general, ruled by an intercultural system or managed by alterna-

48. Translator's version from the original «*En definitiva, para ponerlo en palabras del ex-asambleísta constituyente y viceministro de Planificación de Bolivia, Raúl Prada Alcoreza, ahora se movilizan los pueblos contra el capitalismo, hemos pasado de la lucha del proletariado contra el capitalismo a la lucha de la humanidad contra el capitalismo*».

49. Translator's version from the original «*Multicultural significa que los principios hegemónicos del conocimiento, la educación, las nociones de Estado y gobierno, la economía política y la moralidad, entre otras cuestiones, están controlados por el Estado, y bajo el control estatal, las personas tienen la "libertad" de seguir adelante con su cultura siempre y cuando no pongan en riesgo "los principios epistémicos" que sustentan la política, la economía, la ética estatal. Por otro lado, la "interculturalidad" da cuenta de dos cosmologías diferentes: la occidental y la indígena*».

tive epistemic principles. Besides, a fatalist stance is not going to lead humanity's conditions into an intercultural dynamics. That is the reason these insights call up attention to Guaraní —or *Others*— cultural inherence, because practicing a sociopolitical resistance allows a reverberation of the scheme already in force and, in the end, the inclusion of the *others* in the dominant system. Thus, the proposal hereof is not based on *inclusion* or *exclusion*, but on creating together other forms, concomitantly autonomous forms. Žižek's (2006: 333) reflections reveal reciprocity about the importance of considering reality as such, without denying or trying to erase certain parcels:

if the state is here to stay, if it is impossible to abolish the state (and capitalism), why act with a distance toward the state? Why not with(in) the state? Why not accept the basic premise of the New Left's Third Way?

Furthermore, the goal of this argumentation is not to cancel the validity of indigenous activism, but to think how it can foster spaces of co-creation and self-determination. To this end, this proposal, carried out at an individual level, seeks to represent Amerindian natives in art in a non-stereotyped way: strategies proved to be useful for capitalism's power, for *sacking* of cultural heritage and for the homogenization of sociocultural practices should not be reproduced in this effort. David López Rubiño (2012) reveals that, despite the visibility it provides to aesthetics created by alternative ways of life, the appropriation of forms belonging to other cultures, in modern art, actually served to train the capacity to appreciate these artifacts under the perspective of Art. The author states that objects and forms that came from other cultures were subject «to a new category, that of a possible *Primitive Art* within our *Art System*; which decisively collaborated with what we could call the *Invention of Primitive Art*»⁵⁰ (López Rubiño, 2012: 100). With it,

Primitivist framework not only presupposes and provides the answers but it literally determines the questions that will be addressed to (or about) primitive societies, in such a way that certain characteristics are isolated and highlighted while others are shadowed, ignored or repressed, which confirms in every step the primitivist hypothesis⁵¹ (López Rubiño, 2012: 109).

In his essay, López Rubiño calls this *utilization* of elements from other cultures, without the corresponding awareness of the sense they originally represent —i.e., *instrumentalizing*

50. Translator's version from the original «en una nueva categoría, la de un posible "Arte Primitivo" dentro de nuestro "Sistema del Arte"; colaborando decisivamente en lo que podríamos denominar la "Inención del Arte Primitivo"».

51. Translator's version from the original «El marco primitivista no sólo presupone y provee las respuestas sino que, literalmente, determina las preguntas que van a ser dirigidas hacia (o a propósito de) las sociedades primitivas, de forma que se aíslan y destacan ciertas características mientras otras son oscurecidas, ignoradas o reprimidas, verificando en cada caso la hipótesis primitivista».

the production of the *Other* for private purposes—, *Primitive Ready-Made* (López Rubiño, 2012: 114). In the same way Marcel Duchamp appropriated industrial pieces and placed them under the label of *Art*, transforming them from everyday objects into *ready-mades* and extending the material resources and self-critical tools of *Art* itself, the modern nexus—the introduction of those *primitive* styles to artistic appreciation—conceals the original sense of this pieces and entangles them in a circuit schematized by European mentality. Dussel (2019: 25) calls this mechanism *aestheticide*, since the alleged Western *superiority*, «that pretension of centrality shall produce, inevitably, the denial of the value of all other aesthetics»⁵².

In addition to the formulation of this type of alterity cancellation, the terms exposed by Dussel allow facing two ways of making art: one guided by aesthetics and the other one by the practice—where ethics, politics, economics etc. are situated (Dussel, 2019: 19). The following Dussel's consideration, about the priority given to the economy, proves how aesthetics is useful for *something*, i.e., how it is exempted from neutrality:

The merchandise designed by artists (...) dazzles the probable buyer (...), and it seems to embellish the subject as if he or she used, for instance, a beautiful car. The merchandise achieves a higher price if it is beautiful and, as such, it becomes a *sign of differential value* (...). Fashion is an economic-aesthetic intervention in market, which confers higher exchange value to merchandise as it is a sign of difference for the one who wears it (as clothes) or uses it (as a car). The person who wears *fashionable* clothes is valued as superior, in accordance to the scale of values of capitalist society. (...) That means, the aesthetic sphere can be (and it is inevitable that it is) determined by the political sphere⁵³ (Dussel, 2019: 19–20).

Making and using an aesthetic to provide a privilege to the user, by means of an art piece, is opposed to the Guaraní mentality, where an *aesthetic* function is driven by anything that brings a feeling of belonging to the community. This aspect is observed even in the names of persons, which are scarce and reveal «the collective character of name and identity»⁵⁴ (Chamorro, 2008: 272). Thus, this feeling of a common destiny is an element that promotes a social organization woven by diversity. That is the reason why this exercise, by promoting cul-

52. Translator's version from the original «Essa pretensão de centralidade produzirá, inevitavelmente, a negação do valor de todas as outras estéticas».

53. Translator's version from the original «A mercadoria desenhada por artistas (...) deslumbra ao possível comprador (...), e parece embelezar ao próprio sujeito que usa, por exemplo, um belo carro. A mercadoria alcança maior preço se é bela e, como tal, mostra um "valor de signo de diferença" (...). A moda é uma intervenção econômico-estética no mercado, que confere maior valor de troca à mercadoria enquanto é signo de diferença para o que a porta (como o vestido) ou a usa (como o carro). A pessoa que tem roupa da "última moda" é valorada como superior, segundo a escala de valores da sociedade capitalista. (...) Ou seja, o campo estético pode estar (e é inevitável que esteja) determinado pelo campo político».

54. Translator's version from the original «o caráter coletivo do nome e da identidade».

tural interaction in deep, non-superficial, grounds, privileges the ethics before the aesthetics, since «the critical ethical-political principles will define the difference between aesthetics of the system in force as domination, and the aesthetics»⁵⁵ (Dussel, 2019: 24) that values other forms of existence under their own self-determination senses.

This being the case, the proposal of this essay defends a non-stereotyped treatment of worldviews in artworks that involve more than one cultural entity. If the outcome of the artistic collaboration between Kunha Ysapy and Letícia Larín had been exclusively copied from Amerindian sociopolitical resistance—which is not a Guaraní cultural inherence—the Guaraní word-soul would have not been uttered and the discursive content would have been in line with a Western logics. On the other hand, if the artistic outcome only expressed strictly Guaraní culture, the presence of the urban artist would be hidden, which would cover the real content of the relation with a *veil* and would hide all the conflicts the Guaraní people go through. In a certain way, omitting the problems involved in the relational processes reveals an aspect that Žižek (2006: 342) points out as a weak point of *human rights*: «The problem with human rights humanism is that it covers up this monstrosity of the *human as such*, presenting it as a sublime human essence». With it, the complex operation aimed at in this work can be summarized by means of a balance in the representation of the Guaraní essence—or the subaltern culture—without *essentializing* it and without exhibiting the Western element—or the dominant culture—as capable of offering a solution or, even worse, a *salvation*. Therefore, the non-stereotyped form of art exhibited here, a *hybrid composition* (Vidal, 2002), is the creation of connections and joint work in balance (*Image 7*).

55. Translator's version from the original «serão os princípios críticos ético-políticos que definirão a diferença entre uma estética do sistema vigente como dominação, e a estética».

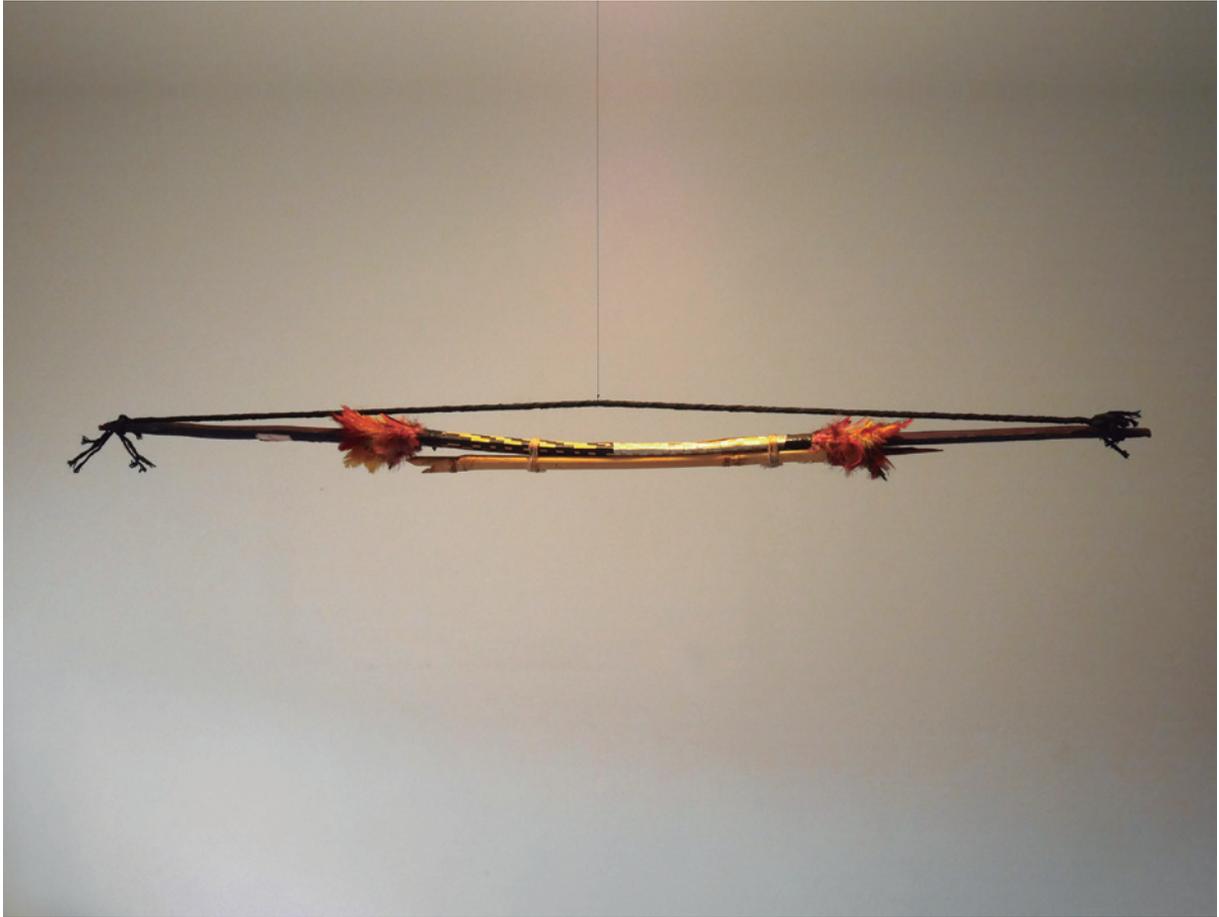


Image 7. *Friendship: everything is together in balance*⁵⁶ – Kunha Ysapy and Letícia Larín. Bow and arrows produced by Kunha Ysapy (75 cm x 84 cm x 7 cm). Dourados, Brazil. 2020. (Source: Author's Collection)

56. Translator's version from the original «*Amizade: fica tudo junto em equilíbrio*».

Umática. 2020; 3:135-170

Oral Sources

Souza, R. (April 24, 2020). Conversation at Indigenous Olympic Village and Bororó Village, Indigenous Reserve of Dourados (MS). Interlocutor: Letícia Larín.

Vera, C., and Ávila, N. da S., and Souza, R. (April 16, 2020). Conversation at Indigenous Agroecological Fair, Jaguapirú Village, Indigenous Reserve of Dourados (MS). Interlocutor: Letícia Larín.

References

- Acosta, A. (2010). El Buen Vivir en el camino del post-desarrollo – Una lectura desde la Constitución de Montecristi. *Fundación Friedrich Ebert (FES-ILDIS)*. Policy Paper (9), 43p.
- Albó, X. (2017). Suma Quamaña = El Buen Convivir. *Culturas Jurídicas*. 4 (8), 1-16.
- Badiou, A. (2005). *Saint Paul – La Fondation de l'Universalism*. Paris: Quadrige.
- Belting, H. (2011). *A Verdadeira Imagem – Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum International*. 44 (6), 178-183.
- Bonfil, G. (1983). 6. Del Indigenismo de la Revolución a la Antropología Crítica. In Medina, A., and Mora, C. G. (Eds.), *La Quiebra Política de la Antropología Social en México (Antología de una polémica)* (pp. 141-164). Mexico: Universidad Autónoma de México.
- Cardoso, V. F. (2008). *Aspectos Morfosintáticos da Língua Kaiowá (Guarani)*. Campinas: Doctoral thesis presented to Universidade Estadual de Campinas.
- Chamorro, G. (2008). *Terra Madura Yvy Araguayje: fundamento da palavra guarani*. Dourados: Editora UFGD.
- Chamorro, G. (2011). A Arte da Palavra Cantada na Etnia Kaiowá. *Boletín Societé Suisse des Américanistes*. (73), 43-58.
- Clastres, H. (1978). *Terra sem Mal*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Clastres, P. (1990). *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas: Papirus.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, J. (1998). *Dilemas de la Cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Debord, Guy. (2005). *Society of Spectacle*. London: Rebel Press.
- Deleuze, G., and Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dussel, E. (2019). Sete hipóteses para uma Estética da Libertação. *Revista Filosofazer*. Jul./Dec. (52), 3-39.
- Foster, H. (2005). O Artista como Etnógrafo. *Marte*. (1), 10-40.
- Gell, A. (1988). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- Gudynas, E. (2011). Tensiones, contradicciones y oportunidades de la dimensión ambiental del Buen Vivir. In Farah H. I., and Vasapollo, L. (Coord.), *Vivir bien: ¿paradigma no capitalista?* (pp. 231-246). La Paz: CIDES-UMSA / Plural Editores.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- IBGE (2010). Censo Demográfico 2010, Tabela 3.1 – Pessoas residentes em terras indígenas, por condição de indígena, segundo as Unidades da Federação e as terras indígenas – Brasil – 2010. Recovered from <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9677&t=resultados>
- ISA (n.d). Mapas, Terras Indígenas no Brasil. Recovered from <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/#pesquisa>
- Krenak, A. (1992). Antes, o mundo não existia. In Novaes, A. (Org.), *Tempo e História* (pp. 201-204). Sao Paulo: Companhia das Letras.
- López Rubiño, D. (2012). El Otro como fascinación: Picasso y lo Primitivo – La doble cara del reconocimiento del arte primitivo como parte del patrimonio universal de las formas. In Haro González, S. (Coord.), *Procesos Artísticos y Obra de Picasso – Una visión desde la práctica artística* (pp. 99-115). Málaga: Fundación Pablo Picasso / Museo Casa Natal.
- Martins, A. M. S., and Sousa, N. M. de, and Catão, H. V., and Conscianza, F. (Dec. 2020). Nomes e sobrenomes dos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul. *Onomástica desde América Latina*. 1 (2), 45-66.
- Nóbrega, M. da (1549). Informação das Terras do Brasil. In Leite, S., *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil (1954)*. São Paulo: Comissão do IV Centenário.
- Dooley, R. A. (Org.). (1998). *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos – Com acréscimo do dialeto nhandéva e outros subfalares do sul do Brasil*. Porto Velho: Sociedade Nacional de Linguística.
- Dooley, R. A. (Org.). (2006). *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*. Porto Velho: Sociedade Nacional de Linguística.
- Foucault, M. (2008). *Nascimento da Biopolítica – Curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes.
- Givón, T. (2001). *Syntax: An introduction – Volume I*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co; Filadélfia: John Benjamins North America.
- Gramsci, A. (2000). *The Gramsci Reader: selected writings 1916-1935*. New York: New York University Press.
- Guha, R. (1997). *Dominance without Hegemony: history and power in colonial India*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press.
- Guha, R., and Spivak, G. (1988). *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, F. (1984). Periodizing the 60s. *Social Text*. The 60's without Apology (9/10), 178-209.
- Laclau, E., and Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso.
- Medina, J. (2001). *La comprensión guaraní de la buena vida*. La Paz: PADEP-GTZ.
- Mignolo, W. D. (2007). *La Idea de América Latina – La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gerdisa Editorial.
- Mura, F. (2019). À procura do “bom viver”: território, tradição do conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia.

- Pereira, L. M. (2004). *Imagens Kaiowá do Sistema Social e seu entorno*. São Paulo: Doctoral thesis presented to Universidade de São Paulo.
- Petracca, R. M. (2009). *A Composição como Metassistema Musical: princípios e aplicação considerando-se o caminho dos nomes-almas guarani*. Curitiba: Masters dissertation presented to Universidade Federal do Paraná.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In Lander, E. (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciencias sociais* (pp. 117-142). Buenos Aires: CLACSO.
- Rancière, J. (2011). *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum.
- Rousseau, J.-J. (2012). *Discours des Sciences et des Arts – Collection complete des œuvres: Volume 7 – Mélanges Tome Second*. Geneva: J. M. Gallanar. Recovered from <https://www.rousseauonline.ch/Text/discours-des-sciences-et-des-arts.php>
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Shaden, E. (1964). *Aculturação Indígena: ensaio sobre fatôres e tendências da mudança cultural de tribos índias em contacto com o mundo dos brancos*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Strathern, M. (1992). *Reproducing the Future: essays on anthropology, kinship and the new reproductive technologies*. Manchester: Manchester University Press.
- Todorov, T. (2007). *Nosotros y los Otros: rreflexión sobre la diversidad humana*. México D. F.: Siglo XXI.
- Vidal, C. (2002). 17 – Jimmie Durham: Étnico, híbrido, singular, universal. In *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea* (pp. 229-238). Oeiras: Celta Editora.
- Ysapy, K. *A biografia de Kunha Ysapy: história e vida de uma índia Guaraní*. Dourados: book not yet published.
- Žižek, S. (2006). *The Parallax View*. Cambridge: The MIT Press.
- Žižek, S. (2008). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

A 15 minutos de Los Asperones

15 minutes away from Los Asperones

EUGENIO RIVAS HERENCIA  0000-0003-1771-4467

Universidad de Málaga, Málaga, España.

MARÍA RIVAS HERENCIA

Servicio de Vivienda Protegida de la Junta de Andalucía, Sevilla, España.

Resumen

La propuesta *A 15 minutos de Los Asperones* forma parte de un proyecto de investigación multidisciplinar desarrollado en Los Asperones, Málaga. Dos niveles articulan el proyecto: por un lado, se plantea un análisis del territorio y de la realidad sociocultural del barrio en forma de documental que gira en torno a una serie de entrevistas; en segundo lugar, se lleva a cabo una video-performance, una acción poética que se yergue sobre el poder de la utopía y el mito.

A partir de la teoría urbanística de *La ciudad del cuarto de hora*, que indaga en la idea de ciudad sostenible, se establece la medida espacio-temporal en la que cada ciudadano debería tener acceso, a pie o en bicicleta, a los servicios fundamentales. ¿A qué distancia se encuentran los residentes de Los Asperones de este parámetro? Partiendo del barrio y con un radio de 15 minutos, recorreremos esta zona de residuos de la ciudad de Málaga, donde más de 150 familias simulan diariamente el juego del habitar.

PALABRAS CLAVE: caminar, ciudad, 15 minutos, social, Asperones.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Rivas, E., & Rivas, M. (2020). A 15 minutos de Los Asperones. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11195>

Umática. 2020; 3:173-190

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Eugenio Rivas
Herencia
eugeniorivas@uma.es

Financiación/
Fundings

El proyecto audiovisual *A 15 minutos de Los Asperones* ha sido patrocinado por el Vicerrectorado de Cultura de la UMA dentro de la Convocatoria de proyectos para incentivar la creación artística.

Received: 10.08.2020
Accepted: 28.12.2020

15 minutes away from Los Asperones

EUGENIO RIVAS HERENCIA & MARÍA RIVAS HERENCIA

Institución del autor, ciudad, País.

Abstract

The proposal *15 Minutes away from Los Asperones* is part of a multidisciplinary research project developed in Los Asperones, Malaga. Two levels articulate the project: on one hand, an analysis of the territory and the socio-cultural reality of the neighbourhood is proposed in the form of a documentary that revolves around a series of interviews; on the other hand, a video-performance, a poetic action that stands on the power of utopia and myth.

Based on the *15 Minutes City* theory, which explores the idea of a sustainable city, is established the spatial-temporal measure in which each citizen should have access, on foot or by bicycle, to the fundamental services. How far away are the residents of Los Asperones from this parameter? Starting from the neighborhood and within a radius of 15 minutes, we travel through this waste area of the city of Malaga, where more than 150 families simulate daily the game of living.

KEYWORDS: walk, city, 15 minutes, social, Asperones.

Summary – Sumario

1. Descripción y estado del proyecto
2. Contexto y aparato teórico-conceptual
3. Producción
4. Obra y Resultados

1. Descripción y estado del proyecto

Como introducción a un proyecto más amplio de investigación y transformación del barrio malagueño de Los Asperones, nace la propuesta audiovisual *A 15 minutos de Los Asperones*, actualmente en fase de posproducción. En este trabajo se plantea un análisis del territorio y de la realidad sociocultural del barrio. Después de un periodo inicial de acercamiento y escucha a la realidad de Los Asperones, se trazaron seis recorridos de quince minutos de duración. Los itinerarios querían señalar las seis necesidades básicas de todo ciudadano, establecidas por Carlos Moreno (2020) en su teoría sobre *La ciudad del cuarto de hora*: alojamiento, trabajo, aprovisionamiento, salud, educación o cultura y ocio. Como primer paso para adentrarnos en la problemática de esta área periférica, realizamos una serie de entrevistas a lo largo de los itinerarios marcados, conversando con diferentes vecinos, agentes del barrio y otros especialistas externos. Paralelamente se llevaría a cabo una acción artística, en la que los autores conducían un carro-mirador por cada uno de los recorridos para concluir en zonas abandonadas en medio de la nada, lugares perdidos en un territorio sin identidad [Fig. 01]. Esta metodología de acercamiento daría lugar a numerosos intercambios con los vecinos del barrio, generando oportunidades de colaboración futura con los involucrados.

Con un fuerte carácter relacional, *A 15 minutos de Los Asperones* condensa la experiencia artística de Eugenio Rivas con las nociones de arquitectura y urbanismo de María Rivas. Tras más de quince años de producción artística, Eugenio dirige su mirada, gracias a la colaboración con María, hacia la repercusión social del proyecto artístico. Lo importante no es la obra, sino el cambio que se produce gracias a ella (Camnitzer, 2020, p. 270). Actualmente, ambos autores continúan trabajando en nuevas propuestas que amplían el estudio y la exploración realizada en Los Asperones, expandiendo su campo de investigación en esa frontera indefinida entre el arte, la arquitectura y la movilización ciudadana. Con *A 15 minutos de Los Asperones* se abre una línea de trabajo que aspira a la creación colectiva y apuesta por el potencial revolucionario de los pequeños gestos simbólicos.

2. Contexto y aparato teórico-conceptual

En 1987 se fundó el barrio de Los Asperones en la periferia de Málaga para alojar temporalmente a más de un centenar de familias de etnia gitana provenientes de diversos asentamientos chabolistas. El desplazamiento desde sus núcleos de origen crearía graves problemas de desarraigo, una situación que con el paso de los años ha desembocado en una insostenible situación de marginalidad y exclusión. En esta barriada, como denuncia Miguel López Melero, «no se cumple ninguno de los derechos humanos. Si repasamos los treinta derechos humanos, yo creo que en Los Asperones no se cumple ninguno [...], ni de la vivienda, ni de la educación, ni de la salud, ni nada» (Rivas y Rivas, 2020). Un alto porcentaje de sus habitantes vive en situación de pobreza extrema y aún hoy, tres décadas más tarde, esta población continúa a la espera de una respuesta acerca de su futuro por parte de las instituciones competentes [Fig. 02].



Fig. 01. Eugenio y María Rivas (2020). *En torno a Los Asperones*. [Serie fotográfica]. Málaga, España.

Con el proyecto *A 15 minutos de Los Asperones* nos acercamos a esta población desplazada de su propia ciudad para analizar los modos en los que el ser humano se ve obligado a relacionarse con su territorio. En este barrio encontramos un claro ejemplo de ese ser *arrojado al mundo* (Heidegger, 1978), que alertado por la falta de sentido de su existencia se enfrenta a su propio universo y lo mantiene a distancia (Duque, 2008, p. 26). Inspirados por la provocación de los situacionistas, utilizamos la *deriva* como método de reflexión y experimentación directa de la ciudad (Debord, 1957). Este modo de abordaje artístico radical despojado de toda estrategia que no sea el caminar se mueve con el fin de desorientar el comportamiento y reunir datos de la singularidad del espacio explorado. Esta *paradisciplina* situacionista de la *psicogeografía* puede funcionar como una herramienta de investigación del entorno a partir de las emociones y los comportamientos de los individuos (Bishop, 2019, p. 123). Como discípulo actual de Guy Debord y sus compañeros de la Internacional Situacionista, estudiamos las ideas del arquitecto italiano Francesco Careri, quien en su publicación *Pasear, detenerse* (2016) describe la deriva llevada a cabo junto a su colectivo *Stalker* a través de espacios estigmatizados o prohibidos en Roma y en diversas ciudades latinoamericanas. Careri reivindica el fuerte potencial del acto de caminar y lo eleva a la categoría de arte. Nos impulsa a la pérdida, al deambular descuidado por la ciudad y sus periferias sin un plan predeterminado. Evoca, así, el descubrimiento más intuitivo y, a la vez, más placentero del territorio. Caminar es precisamente la clave del nuevo paradigma de la ciudad del cuarto de hora. La teoría propuesta por Moreno para la ciudad de París (2020) es heredera del pensamiento promovido por Lefebvre en *El Derecho a la Ciudad* (2017) y *La producción del espacio* (2013) y ha sido acogida por otros urbanistas como Dan Luscher en San Francisco (2020). Este modelo urbano cuestiona el modelo de ciudad actual, heredado



de las teorías urbanísticas centradas en el diseño de la ciudad para el automóvil. En contraposición, este ideal persigue una mayor sostenibilidad, tanto medioambiental como social, y busca aproximar la escala de la ciudad a la dimensión humana. En este sentido, propone la organización de las grandes urbes en torno a múltiples núcleos capaces de satisfacer las necesidades básicas de la población a una distancia máxima de 15 minutos a pie o en bicicleta [Fig. 03]. Este hecho mejoraría la calidad de vida de sus habitantes facilitando su acceso a los mencionados servicios fundamentales. De acuerdo con Moreno «debemos asegurarnos de que todos [...] quienes viven en el centro y quienes viven en la periferia tengan acceso a todos los servicios clave del vecindario» (2020). Y para ello, hemos de apostar por nuevos modelos económicos donde prime el pequeño negocio, donde existan más espacios verdes y donde las infraestructuras previas puedan ser transformadas, reutilizadas y puestas al servicio de la comunidad. En definitiva, se trata de entender la ciudad como un organismo vivo. En este sentido, compartimos el punto de vista de la periodista y activista canadiense Jane Jacobs que a principios de los años sesenta revisa los modelos metropolitanos con su texto *Muerte y vida en las grandes ciudades* (2011). En una época de grandes reformas urbanísticas en Estados Unidos reivindicaba una mirada más sensible al tejido urbano para poner el acento en las personas, alejándose de las fórmulas racionalistas de tabula rasa que pretendían reconstruir las grandes metrópolis desde cero (Tyrnauer, 2016). La ciudad viva de Jacobs entiende el espacio urbano como un organismo vivo: el espacio

Fig. 02. Eugenio y María Rivas (2020). *En torno a Los Asperones*. [Serie fotográfica]. Málaga, España.

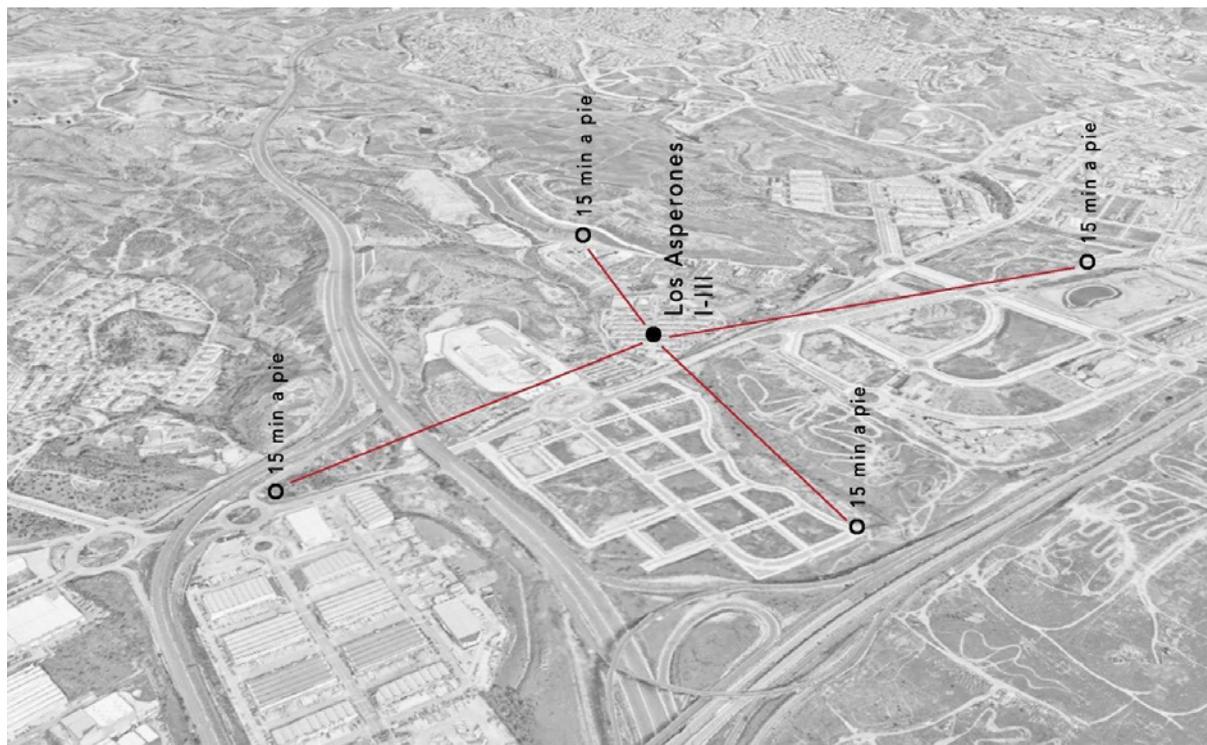


Fig. 03. Diversos puntos accesibles a pie a 15 minutos desde Los Asperones. Imagen de creación propia.

público lo conforman las personas en toda su diversidad, la variedad de usos y profesiones, que se dan encuentro en la calle aportando vitalidad al conjunto social y manteniendo a la ciudad viva.

Bajo la mirada de Jacobs es fácil entender la ciudad como un ecosistema dinámico, como el que apunta Pallasmaa en su texto *Animales Arquitectos* (2020), un ecosistema dignificador para las personas que en ella habitan. Respecto al caso concreto de Los Asperones, Félix de la Iglesia mantiene:

De pronto ellos introducen también una temporalidad [...]. La casa puede ser el soporte, que puede tener carencias, pero, por el contrario, introduce un tiempo que recorre las veinticuatro horas del día, que recorre las estaciones, que sabe cuando está lloviendo y cuando no. Sobre todo porque viven en el territorio, tienen una relación o una dimensión ecológica en las relaciones con el medio tan potentes que la casa no se puede entender sin la componente tiempo. (Rivas y Rivas, 2020)

Tras observar con detalle los modos de habitar de los animales, el arquitecto finlandés señala una curiosa estrategia que consiste en moverse para permanecer (Pallasmaa, 2020, p. 127). Con esta actitud nos proponemos un caminar poético, mezcla de resistencia y aceptación respecto a una realidad sobrevenida para generar disrupción en la conciencia propia del vecindario. Proponemos un cambio de perspectiva que eleve la mirada para ampliar hori-

zontes y dibujar caminos de fuga, salidas de urgencia que muestren el camino de la dignidad. Una dignidad que solo puede existir de manera compartida (Marina, 1993). Como defiende Jacobs: «Las ciudades tienen la capacidad de proveer algo para cada uno de sus habitantes, sólo porque, y sólo cuando son creadas para todos» (Tyrnauer, 2016). La práctica artística o arquitectónica se integra en las capas más profundas de su contexto sociocultural activando lo que podríamos definir como ecologismo estético (San Martín, 2007), un modo de actuar que promueve la revolución desde el individuo. Esta ecología de la cultura actúa simbólicamente contra la lógica de la realidad y lo predecible para romper los límites del sentido común. Una utopía en movimiento, que en palabras de Eduardo Galeano, se sitúa en un horizonte siempre inalcanzable y alimenta nuestro derecho a soñar con la función última de ponernos en marcha, para hacernos caminar (Barberà, 2015). Como *La Nueva Babilonia* (2009), concebida por Constant tras su visita en 1956 a la ciudad de zingaros establecida en la ciudad piemontesa de Alba, Los Asperones es una ciudad lúdica e incierta, una ciudad entrópica que no quiere renunciar a su esencia nómada. Una ciudad móvil anclada en la periferia, pero en continua mutación. Es una ciudad de talla humana que, a pesar de permanecer más de tres décadas en el mismo lugar, no se conforma con quedarse y sigue esperando su momento para echar a rodar. Ante esta situación de emergencia nos animamos a recorrer, documentar, cartografiar e iluminar este escenario invisibilizado en el imaginario común y cuestionar una vez más nuestro modo de estar en el mundo, nuestras maneras de hacer mundos (Goodman, 1978). Manteniendo esa mirada desprejuiciada que nos sugiere Careri (2013), proponemos estos seis recorridos a pie, que deberían facilitarnos el acceso a los servicios fundamentales, satisfacer las necesidades básicas y proveernos, en definitiva, del derecho a la ciudad. Arte y arquitectura entrelazan sus armas en *A 15 minutos de Los Asperones* para revisar las constelaciones sociales donde habitamos, entender lo que significa vivir con plena dignidad en la ciudad de hoy y reflexionar sobre cómo creamos y construimos nuestros mundos, tanto desde las decisiones políticas, como desde los hábitos cotidianos del día a día. Mediante un trabajo de escucha generamos experiencias conjuntas y establecemos un plano de reflexión sobre una problemática que desgraciadamente se ve repetida a lo largo de nuestra geografía. La generación de cambio es el objetivo más deseable para esta amplia realidad que, como a Los Asperones, ahoga a numerosos núcleos de población en las sociedades contemporáneas. No podemos olvidar que «en el momento en que un individuo emprende una acción, cualesquiera que fuese, ésta comienza a escapar a sus intenciones» (Morin, 2004, p. 115), pero la transformación debe comenzar por erradicar el analfabetismo, mejorar la empleabilidad, defender la vivienda digna y consolidar el acceso a los servicios básicos. Un cambio que no podrá desarrollarse si no logramos engendrar nuevos sueños y generar una fuente de energía autónoma que empodere a la población y le permita confiar en su propia iniciativa.

En su libro *Construir y habitar: Ética para la ciudad*, Richard Sennett (2018) diferencia entre dos dimensiones que configuran nuestra realidad urbana: la ciudad de Dios y la ciudad del hombre. Mientras la primera se nutre de significados subjetivos, percepciones, lemas o senti-

mientos; la segunda se caracteriza por las propiedades más físicas y materiales de nuestras urbes. Frente al mundo de las ideas, esta segunda dimensión contiene la riqueza y la crudeza de lo táctil, una fisicidad que cada habitante goza o sufre en su destinada ciudad. No sabemos cuál de esos dos mundos se encuentra más abandonado o desatendido en Los Asperones, este territorio expulsado del paraíso de la unidad (Sloterdijk, 2020, p. 16-17). Es irremediable admitir que esta población vive lejos de esa tierra idílica del consenso y la unanimidad entre las personas. Sin embargo, la riqueza simbólica y el imaginario de su población son factores incuestionables que juegan a su favor. Ante la terrible pobreza de recursos materiales, es la dimensión más onírica la que puede entablar la salvación, la que debe ser reforzada en primer plano y desde la que debemos partir. Bajo este convencimiento establecemos el tono del presente trabajo. Entre la delgada línea que separa la realidad de la leyenda y el mito nos lanzamos al territorio como traperos de la iconografía (Bourriaud, 2015, p. 92) para desordenar lo preestablecido y hacer crujir la estructura de valores que lo soporta. Los vecinos de esta área, de etnia gitana, poseen su propia cultura y formas de expresión. Su carácter nómada originario se refleja en la inexistente diferenciación entre espacio público y privado. Y existe una percepción de la comunidad como un todo, una gran familia. En este contexto, el caminar sin destino, con la utopía en el horizonte, pretende señalar la ruta de salida para una situación de aislamiento y desesperación. Como confesara Rollo May: «no me importa quién haga las leyes de una sociedad mientras yo pueda crear los mitos» (1998, p. 58).

3. Producción

Eugenio y María Rivas han estado a cargo de la dirección y producción del proyecto. La documentación audiovisual del conjunto de entrevistas ha sido desarrollada por la productora Lenonfilms: con fotografía y vídeo a cargo de Lourdes Rodríguez y María Giner; con René Varón encargado del manejo y grabación con dron; y con Emilio J. Fernández como responsable de sonido, edición y producción [Fig. 04]. Por otro lado, la documentación y edición de la acción artística correría a cargo de Lucas Alcántara en colaboración con Manuel Rocha.

El trabajo *A 15 minutos de Los Asperones* se estructura en dos niveles. Una primera capa atiende a la necesidad de acercarse a la realidad física y socio-cultural del barrio. Este bloque del proyecto se desarrollaría alrededor de una serie de visitas y paseos por el entorno con el ánimo de comprender con mayor profundidad la problemática particular del lugar. Para llevar a cabo dicha aproximación nos sumamos a la red de trabajo ya existente, en la que participan diferentes organizaciones sin ánimo de lucro junto con los servicios sociales del Ayuntamiento de Málaga y la inestimable labor abordada desde el CEIP María de la O. Este bloque culmina con un conjunto de seis entrevistas en las que los autores recorren el territorio junto a diferentes vecinos, agentes involucrados en el contexto y especialistas en diferentes materias. Cada conversación sigue uno de los seis recorridos trazados para salir del barrio en busca de las necesidades fundamentales [Fig. 05]. En una segunda capa se lleva a cabo una acción poética en la que los autores se turnan para desplazar un dispositivo fabri-



Fig. 04. Eugenio y María Rivas (2020). *A 15 minutos de Los Asperones*. [Proceso de grabación]. Málaga: Lenonfilms. Fotografía de María Giner.

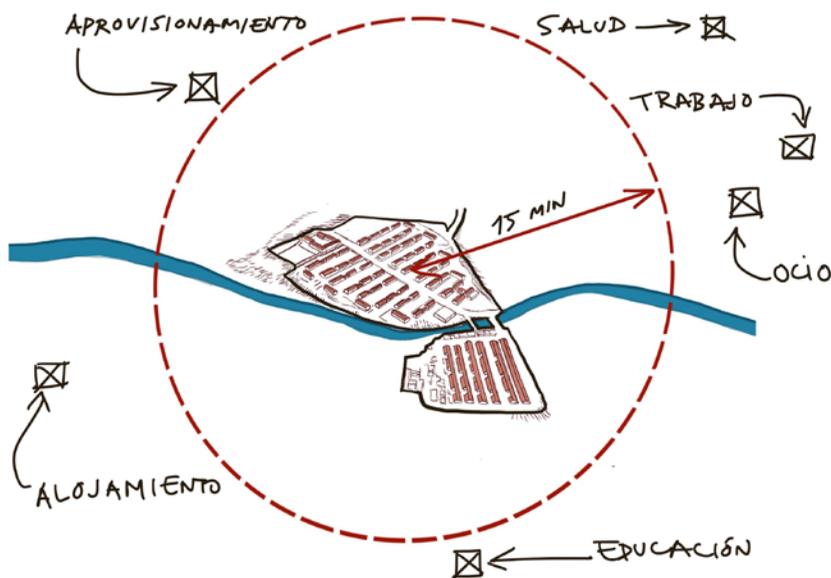


Fig. 05. Eugenio y María Rivas (2020). *Mapa A 15 minutos de Los Asperones*. Imagen de creación propia.

cado expreso que transportan por las mismas rutas. El carro-mirador construido con restos de diversos perfiles metálicos recupera la idea del nomadismo propia de la etnia gitana e incorpora la idea de elevación característica de las torres de defensa o de los miradores turísticos para proponer un cambio de perspectiva [Fig. 06]. Como el Sísifo de Camus (2006), los autores empujan su artefacto simbólico dibujando imposibles salidas sobre un territorio circundante al barrio que, al ser enfrentado desde la escala 1:1, la escala de lo real, impone sus propias medidas físicas y temporales.



Fig. 06. Eugenio y María Rivas (2020).
A 15 minutos de Los Asperones.
Acción. [Fotograma del vídeo]. Málaga:
Lucas Alcántara.

Luis Camnitzer hace distinción entre la capacidad disruptiva del *Art Thinking* (Acaso, 2017, p. 17) y el carácter predecible del pensamiento científico cuantitativo: desde el territorio de la creatividad hemos aprendido a aceptar lo imposible como parte de la realidad. Mediante la incorporación de lo impredecible, promovemos un modo de construcción de conocimiento basado en la creación de experiencias sociales y modelos de acción, donde cada proyecto configura su propia utopía de proximidad (Bourriaud, 2013, p. 8). De acuerdo con López Melero, los habitantes de Los Asperones «Tienen que tomar conciencia de que su única manera es la cultura y la educación y tienen, no que integrarse en la sociedad hegemónica, sino hacer crujir a la sociedad hegemónica y que respeten a su cultura» (Rivas y Rivas, 2020). Si «las fronteras son instrumentos de fragmentación, separan en lugar de unir, y sirven para definir recipientes cerrados en lugar de crear campos de conexiones» (Camnitzer, 2020, p. 273), la obra de arte relacional debe establecer un contexto simbólico de interacción entre el creador y su ámbito social, cultural y político. Hablamos de un espacio ampliado de intercambio en la frontera desde el que invertir el carácter antipedagógico de la separación, desde el que ocuparse de lo desatendido, de lo marginal, hasta lograr el acuerdo entre todos los involucrados y, al fin, la integración de la diversidad.

Caminando desde el barrio hacia sus alrededores en trayectos de quince minutos se mantuvieron seis conversaciones principales, como apuntábamos anteriormente. En ellas, además de asignar a cada participante una de las necesidades o servicios básicos de la ciudad, se establecieron temas generales de reflexión sobre la estructura social, sus valores y fortalezas, así como la situación de exclusión y posibilidades de cara a un futuro inminente. Numerosas conversaciones con los vecinos fueron documentadas y conforman un material de gran interés para los proyectos que en la actualidad se siguen desarrollando y en los

que se persigue incorporar una mayor participación de la comunidad. En este sentido, y para adaptarnos al plan de trabajo establecido, fueron seleccionadas seis de las conversaciones donde la mayor parte de los contenidos consiste en las aportaciones de especialistas en diversas materias ligados en mayor o menor medida al barrio o a contextos similares. Con ello abrimos la visión subjetiva a una perspectiva plural que pretende seguir creciendo a medida en que continuamos profundizando en las particularidades del barrio y en las múltiples subjetividades que en él se condensan.

Con el arquitecto y profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, Félix de la Iglesia Salgado, se realizaría el contexto de Los Asperones en su conjunto, la ciudad de Málaga como telón de fondo y el mar en el horizonte. Este trayecto nos conducía hasta un punto elevado sobre el barrio con la idea de asumir un cambio de perspectiva. Desde esta altura era posible visualizar el contexto en su conjunto, con la ciudad de fondo y el mar en el horizonte. Respecto a la dignidad de la vivienda, de la Iglesia nos remite a modelos estereotipados que garantizan las aspiraciones de muchos, pero nos advierte que hemos de entender la dignidad como «algo mucho más relacionado y vinculado con el usuario, con el sitio, con la comunidad en la que vive» (Rivas y Rivas, 2020). De lo que concluye que es preferible hablar de un *soporte habitacional* capaz de posibilitar los modos de vida singulares, así como los comportamientos que se derivan de estas visiones subjetivas [Fig. 07]. Trazamos el itinerario de acceso al trabajo junto a José María Alonso Calero, profesor de Bellas Artes y hasta 2020 Vicerrector Adjunto de Innovación Social y Emprendimiento en la Universidad de Málaga. Reflexionamos sobre el estigma que supone la pertenencia al barrio a nivel cultural y laboral, así como sobre la necesidad de renovar los símbolos que refuercen la identidad colectiva en base a referentes cercanos. En un tercer recorrido partimos del barrio con Enrique Larive López, miembro de lacasavacía y profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, y M^{ra} Victoria Segura Raya, miembro de lacasavacía y arquitecta en IDE, Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla, para revisar la noción de aprovisionamiento [Fig. 08]. Entre otros aspectos, destacamos la condición aislada de este núcleo habitacional que podría equipararse a la de un campo de refugiados por la falta de infraestructuras. Esta herida abierta en el territorio, como define Larive, «genera finalmente una especie de zuncho habitado [...], un espacio totalmente acotado y cerrado y que impide mecanismos de relación» (Rivas y Rivas, 2020), lo que hace de Los Asperones un lugar completamente insalubre, si lo analizamos desde el punto de vista ambiental. Junto con Francisco Marín Fernández, vecino del barrio, caminamos en dirección a la estación de metro, ya que para acceder a los servicios de salud las distancias han de salvarse mediante un transporte público de difícil acceso y baja frecuencia. Atravesamos espacios vacíos, lugares inexistentes en la estructura de la ciudad, pero que afectan físicamente a estos ciudadanos y establecen una separación entre el barrio y su mundo. En el quinto trayecto conversamos sobre educación y cultura con Miguel López Melero, catedrático emérito de Didáctica y Organización Escolar en la Universidad de Málaga y Francisco Javier Velasco Fano, director del CEIP

María de la O. Partimos sobre la idea de inclusión educativa para concluir que resulta contradictorio plantear este propósito en un barrio situado en los límites de la ciudad, junto al basurero y al cementerio municipal. Como defiende López Melero: «La única manera para hablar de inclusión sería haciendo disolver o haciendo desaparecer el barrio con todo lo que hay ahí, incluso el propio colegio» (Rivas y Rivas, 2020). Por lo que la sociedad malagueña debe tomar conciencia hasta conseguir que estas personas se incorporen libremente en los diferentes barrios de la ciudad como unos ciudadanos y unas ciudadanas más. Para cerrar esta serie de caminatas temáticas, analizamos las opciones de ocio y divertimento junto a Álvaro Carrillo Eguilaz, arquitecto y profesor colaborador honorario en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Málaga. A partir del ejemplo que supone el colegio para el barrio, debatimos sobre la posibilidad de aprovechar los espacios públicos fuera del horario institucional para otros usos que atiendan a las necesidades de la comunidad. Este recorrido nos conduce, a través de unas pistas de arena, hasta un gran montículo de un circuito improvisado de cross que separa la visión de Los Asperones de la ampliación del campus de Teatinos de la Universidad malagueña y que evidencia la falta de voluntad para vincular este territorio con el resto de la ciudad.

Fig. 07. Eugenio y María Rivas (2020). *A 15 minutos de Los Asperones. Entrevistas.* [Proyecto audiovisual, 30 minutos]. Málaga: Lenonfilms.



Paralelamente a las entrevistas se registraron numerosas conversaciones con diferentes vecinos, siempre abiertos a compartir sus experiencias y expectativas, así como con otras personas involucradas en Los Asperones. Este material ha sido empleado para otros proyectos como *En el corazón de Los Asperones* (en colaboración con Lucas Alcántara) galardonado con el premio del jurado en el concurso *Entreplanos* de la Fundación Arquitectura Contemporánea, Córdoba, 2020 [Fig. 09]. En la actualidad, y partir de las conclusiones aportadas en este primer encuentro con la realidad del territorio, los autores siguen trabajando en varios proyectos enfocados a la participación ciudadana como mecanismo impulsor del cambio.



Fig. 08. Eugenio y María Rivas (2020). *A 15 minutos de Los Asperones. Entrevistas.* [Fotograma del vídeo]. Málaga: Lenonfilms.

Fig. 09. Eugenio y María Rivas y Lucas Alcántara (2020). *En el corazón de Los Asperones.* [Proyecto audiovisual, 2 minutos. Primer premio Entreplanos]. Córdoba, Fundación Arquitectura Contemporánea.



Según lo previsto, el plan de trabajo se desarrollaría en tres fases generales de preproducción, rodaje y postproducción. En la preproducción se llevó a cabo una investigación previa entre los meses de junio y septiembre de 2020. Durante este periodo se realizaron numerosas visitas al barrio, se establecieron diferentes reuniones con agentes sociales y educativos, así como con una gran cantidad de vecinos interesados en prestar sus experiencias para la reflexión y el planteamiento del proyecto. En base a los objetivos previos, la grabación sería planificada tras la exploración del territorio y sus alrededores. Las diferentes sesio-



Fig. 10. Eugenio y María Rivas (2020). *A 15 minutos de Los Asperones*. Acción. [Fotograma del vídeo. Detalle]. Málaga: Lucas Alcántara.

nes de rodaje se llevaron a cabo entre los meses de septiembre y octubre. Dentro de la postproducción se realizó un primer corte del proyecto para finales del mes de octubre de 2020. Posteriormente se ha seguido trabajando en la edición del trabajo final con repetidas sesiones de visualización, revisiones y correcciones hasta la elaboración de un montaje definitivo [Figs. 10 y 11]. Está prevista una primera proyección en el barrio de Los Asperones antes de verano de 2021, a modo de presentación previa al estreno oficial a cargo del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga. Este evento quiere sumarse a otras acciones en el territorio con el ánimo de recuperar la identidad colectiva y fomentar la participación vecinal.



4. Obra y Resultados

Como alarma López Melero, «las 295 familias, los hombres y mujeres, los niños y niñas que viven en ese barrio, son considerados, como diría Bauman, residuos humanos» (Rivas y Rivas, 2020). Esto hace prácticamente imposible hablar de inclusión y nos deja el gran desafío de la disolución completa del barrio, dejando que cada uno de sus vecinos y vecinas ejerza la libertad de incorporarse a la pluralidad de la sociedad malagueña. En este sentido, es mucho lo que el pueblo gitano puede aportar a los actuales modelos sociales y a su creciente diversidad. Que esta cultura defienda su propia idiosincrasia y valores no implica una falta de interés por la pertenencia al conjunto social. Hemos de abandonar el concepto neoliberal de integración, que supone la indiscutible aceptación de las normas impuestas por la mayoría hegemónica, para defender el derecho a la diferencia y la diversidad mediante la incorporación de las minorías (Frigiliana, 2020, p. 59). A partir de las conclusiones arrojadas por la experiencia desarrollada con este proyecto se han trazado diferentes estrategias de acción que persiguen la mayor involucración de los vecinos en la toma de decisiones y el desarrollo de los futuros proyectos. Asimismo, estamos multiplicando el número de agentes externos implicados, además de reconducir las estrategias de intervención hacia un modelo de trabajo cooperativo.

Entendemos el proyecto *A 15 minutos de Los Asperones* como un primer paso en el acercamiento a la comunidad [Fig. 12] y la antesala de otros trabajos en los que se incorporen iniciativas plurales. En él se mezclan visiones internas y personales con perspectivas externas de carácter profesional. En un siguiente paso aspiramos hacia un modelo de cooperación en el que la autoría individual pueda disolverse para facilitar la creatividad del colectivo. De esta

Fig. 11 Eugenio y María Rivas (2020). *A 15 minutos de Los Asperones. Acción.* [Fotograma del vídeo]. Málaga: Lucas Alcántara.

manera, en las siguientes intervenciones con el vecindario apuntamos a la creación compartida como medio para, en palabras de Bishop, desmaterializar la obra de arte en un proceso social (2019, p. 42). Para ello, planteamos la generación de un espacio que refuerce la identidad grupal en el vecindario, donde la comunidad pueda ejercer una mayor influencia en los proyectos desarrollados. En la actualidad estamos trabajando en diferentes líneas metodológicas participativas que pretenden reforzar la autonomía de los ciudadanos y ciudadanas de Los Asperones y, en definitiva, ayudarles a convertirse en los verdaderos protagonistas del cambio en su contexto.



Fig. 12. Eugenio y María Rivas (2020). *A 15 minutos de Los Asperones*. Acción. [Fotograma del vídeo]. Málaga: Lucas Alcántara.

Como conclusión general del proyecto subrayamos la dicotomía entre cuidar o desmantelar este particular barrio. Si desde un inicio éramos capaces de intuir esta contradicción, a medida que profundizábamos en la problemática hemos podido comprender que ambas acciones son igualmente necesarias y complementarias. La urgencia por el cuidado de las personas y la lucha por el fin de una estructura precaria, donde hombres y mujeres, niños y niñas, sufren cada día la despreocupación de sus iguales, han de darse la mano en un ejercicio simbólico y político. El activismo y la poesía pueden fundirse en un ejercicio que no se rinda a una solución unidireccional y que, gracias a una multiplicidad de medidas menores, acabe funcionando como el mito para calar en la estructura de valores de nuestra sociedad. Una vibración que consiga establecer nuevos órdenes que afecten no solo a las

personas que sufren esta situación o situaciones similares, sino a todos los individuos que conforman nuestro mundo, a todos y todas las que ponemos a prueba cada día las incontables maneras de construir el mundo.

Agradecimientos

El proyecto *A 15 minutos de Los Asperones* ha sido posible gracias al patrocinio del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga. Los autores del proyecto agradecen por su colaboración y asesoramiento a La Asociación Chavorrillos, a los Servicios Sociales Puerto de la Torre del Ayuntamiento de Málaga, al personal del CEIP María de la O y a INCIDE Málaga. Queremos mostrar nuestra gratitud en reconocimiento al fuerte compromiso de los entrevistados: Álvaro Carrillo Eguilaz, Enrique Larive López, M^a Victoria Segura Raya, Félix de la Iglesia Salgado, José Manuel Santiago, Francisco Javier Velasco Fano, Miguel López Melero, Francisco Marín Fernández "Moreno" y José María Alonso Calero. Asimismo, expresamos un agradecimiento especial a todos los vecinos de Los Asperones por su lección de resistencia y de vida.

Referencias

- ACASO, M. y MEGÍAS, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Madrid: Paidós.
- BISHOP, C. (2019). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectacularidad*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- BOURRIAUD, N. (2008 [1998]). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FELIU, M. (productora ejecutiva) *Singulars*. Barcelona: Sala i Martí.
<https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/singulars/eduardo-galeano/video/3541530/>
- CAMNITZER, L. (2020). Manual Anarquista de Preparación Artística. *DATJournal*, 5(2). 267-274.
- CAMUS, A. (2006 [1942]). *El mito de Sísifo*. Madrid: Anaya.
- CARERI, F. (2013). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARERI, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CONSTANT (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DEBORD, G. (1958). Teoría de la deriva. en el z de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de (1999). *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- DUQUE, F. (2008). *Habitar la tierra*. Madrid: Abada Editores.
- GOODMAN, N. (1978). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- FILIGRANA, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Ciudad de México: Akal.

- JACOBS, J. (2011 [1961]). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- LEFEBVRE, H. (2017 [1968]). *El Derecho a la Ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- LEFEBVRE, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- LUSCHER, D. (2020). *The 15-Minute City Project*. San Francisco. <https://www.15minutecity.com/>
- MARINA, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- MORENO, C. (2020). *La ciudad del cuarto de hora*. [TedTalks, Octubre 2020]. Francia: TED. https://www.ted.com/talks/carlos_moreno_the_15_minute_city/transcript?language=es
- MAY, R. (1998). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- MORIN, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- PALLASMAA, J. (2020). *Animales arquitectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PUJOL, G. (redacción) y BARBERÀ, J. (director). (2015). Eduardo Galeano. (Temporada 2015, Episodio 14 de abril). [Programa de tv3 CCMA]. En Feliu, M. (producción). *Singulars*. Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, SA.
- RIVAS, E., y RIVAS, M. (2020). *A 15 minutos de Los Asperones. Entrevistas*. [Proyecto Audiovisual]. Málaga: Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga.
- SAN MARTÍN, F. J. (2007). *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad de Navarra.
- SENNETT, R. (2018). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- SLOTERDIJK, P. (2020 [1993]). *En el mismo barco*. Madrid: Siruela.
- TYRNAUER, M. (director) (2016). *Citizen Jane: Batalla por la ciudad*. [Documental]. Estados Unidos: Altimeter Films.

When an old concept comes full circle, in other words, the shock of the real.

Kiedy stary koncept zatacza koło, czyli
zdziwienia wobec rzeczywistości.

Cuando un viejo concepto se gira o, dicho de otro modo, el shock de lo real.

ANNA KLIMCZAK

Polish-Japanese Academy of Information Technology, Warsaw, Poland.

Abstract

The article presents a collection of the author's archival works, the meaning of which has become relevant in the face of socio-political changes in Poland. Critical artistic considerations related to national identity or relations between the state and the church are also discussed. The artist's attitude towards political discussion and a closer look at the creative processes is also examined. Cultural projects and selected artistic works are identified, and grassroots social activities with the participation of artists are described. The ongoing media discussion and social mood is outlined. Included is a visual (photographic) presentation commenting on the issues highlighted, with particular emphasis on the artistic works of the author.

KEYWORDS: committed art; political art; art and discussion; protest art; activist art.

Artículo original
Original Article

Correspondencia
Correspondence

Anna Klimczak
annaannaklimczak@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 10.11.2020

Accepted: 28.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Klimczak, A. (2020). When an old concept comes full circle, in other words, the shock of the real. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11173>

Umática. 2020; 3:191-218

Cuando un viejo concepto se gira o, dicho de otro modo, el *šhočk* de lo real.

ANNA KLIMCZAK

Polish-Japanese Academy of Information Technology, Varsovia, Polonia.

Resumen

Presentación de archivo de autor, cuya significación ha cobrado relevancia de la mano de los cambios sociales y políticos. Consideraciones artísticas. Críticas relacionadas con la identidad nacional o la relación entre el estado y la iglesia. Actitud del artista ante la discusión política y una mirada más cercana a los procesos creativos. Identificación de proyectos culturales y obras artísticas seleccionadas, así como descripción de actividades sociales de base con participación de artistas. Esquema de la discusión en los medios y de los estados de ánimo sociales en curso. Presentación visual (fotográfica) comentando los temas descritos, con especial énfasis en las actividades artísticas realizadas por el autor del texto.

PALABRAS CLAVE: arte comprometido; arte político; arte y discusión; arte de protesta; arte activista.

Summary – Sumario

Contemporary Archeology
Rituals of power
Exhibition or protest?
Wash and go
Graduates on notice
The absurdities of reality
Flags, or coloured attributes of power
Conclusion

Contemporary Archeology

A crisis works like turbulence or a brake, decelerating our activities. Slowing down a speeding machine has an unpleasant effect; a shock, a collision even, with unwanted obstacles that, even though they were already on the road, have so far been easy to avoid.

From my point of view, emergency braking belongs to the past. The time has now come to look at the static elements around us. A moment to stop and dig up historical remains. To study these static components and analyze their essence. Phenomena from ancient times are coming back from the dead like ghosts and demanding to be put back together. So were they approved by history too quickly and inadequately absorbed before being put on a shelf in the archives? One thing is for certain: many of us are becoming archeologists of past events. Most probably in order to "organize the future". Situations and events are whirling around and ending up back at the top, in the present. This is certainly the case in Poland. Why do we need to repeat lessons from the past? Perhaps we made mistakes that prevent us from declaring things 'settled'. The fall of communism in Eastern Europe at the end of the 20th century, which was called a historic victory, a political transformation and a change in favor of individual freedom, now seems to be just an episode, a short period of leave granted with the consent of the warden, for fun, almost. Could the moral havoc and mayhem around identity not allow for independence? Is freedom without education just a harness?

In an era when nationalist and even fascist movements are seeing a revival, in times when populist views or an admiration for communist ideology are becoming increasingly popular, a return to global lessons seems inevitable. According to the accepted rules, people make states, and above all democracies. Recent times, however, have shown that rules can be juggled around and states manipulated. And that democracy can even be stolen, and with the consent of its citizens. However, it can be very misleading to form hasty opinions of particular nationalities based on what happens in a given country. Prejudices deepen until – often suddenly and surprisingly – the changes start affecting us directly. I would therefore advise against reading this text from the perspective of my faraway province. Watching from a distance will only lower your guard; from there, it only takes a fraction of a second and you will be waking up to a different reality.

The ritual of cleansing the past that I will be discussing in this article – this shell dug up from the ground and examined anew – has become, for me, a gesture that allows me to maintain a certain 'stability to the present'. This is why I am keen to look at artistic activities touching upon issues that bring back themes from the past. An example may be the work of Nicholas Galanin (plates 1–3) and his excavations on the island of Kakadu. The artist "'uncovers' or 'excavates' the shadow cast by the Captain Cook statue. The work rests between a possible past or future burial, a presence through absence of an object that today very much still functions as a celebration of colonial heroics". (The 22nd Biennale of Sydney, 2020)



Going through the archive, and even 'archaeological research' on old concepts, also accompany my artistic work, albeit on a different level. Digging up old works and re-examining past projects is like going full circle and also being surprised by reality, which itself requires repeat performances and the digging up of activities buried in the past.

Umática. 2020; 3:191-218



Rituals of power

In 2018, I was invited to show a series of my archival works entitled *Confessionals* at a group exhibition called *Between Salvation and the Constitution* (plate 4). The project was run by the BWA Warszawa gallery, which had just moved to a new location in the center of the Polish capital. BWA Warszawa is a private art gallery, whose exhibitions very often reflect the views of the owners. One of the founders of the gallery is a leading activist and member of the Green Party.

The curatorial idea for creating the exhibition was the political situation in my country and the social emotions related to the observance of the rule of law and the separation of the State and Church. Of relevance was the fact that in 2018, Poland was celebrating the 100th anniversary of its independence. So it was an exceptional year. However, the catalyst for the exhibition was a short, but significant, statement made by a representative of the Church authorities, which was widely reported in the media, during the celebration of one of Poland's most important religious holidays. Journalist and publicist Piotr Sarzyński commented on it and the reaction of the BWA Warszawa gallery thus: "It is highly unusual for exhibitions to respond so directly and quickly to events in everyday life. This exhibition is a form of artis-

Plates 1–3. / Nicholas Galanin (2020)

Shadow on the Land, an Excavation and Bush Burial.

Installation view for the 22nd Biennale of Sydney (2020), Cockatoo Island.

Image: Alex Robinson; Courtesy of the artist.



Plate 4. / Excerpts
from the
exhibition **Między
Zbawieniem a
Konstytucją** /
Between Salvation
and the Constitution
(2018) BWA
Warszawa (Poland);
image: Bartek Górka;
Courtesy of the BWA
Warszawa Gallery.

tic commentary on Archbishop Wacław Depo's notorious sermon, in which (...) he lamented that in Poland, the Constitution precedes the Gospel. The title of the exhibition is also a play on words, because the gallery's new location is between Plac Konstytucji [Constitution Square] and Plac Zbawiciela [Salvation Square].¹ One might think that the coincidence of the change of address contributed to a revision in the relationship of "secular and ecclesiastical power, politics and faith, law and ecclesiastical law".²

Of course, the real reason why artists were invited to speak out was more serious. The curators recognized that the upheaval from the changes that had begun to take place in Polish political and social consciousness, which had initially taken place imperceptibly, required artists to join the debate, although they would be reluctant to view politics in the context of their work. It was surprising, however, that similar problems were raised in Polish socially-engaged art as far back as three decades ago.

1. Piotr Sarzyński (2018). Biało-czerwono-czarna, *Polityka* no. 49/3189.
2. Piotr Sarzyński (2018). Biało-czerwono-czarna, *Polityka* no. 49/3189.

In the early 1990s, comments and speeches made by artists criticizing the socio-economic and political situation constituted a clear trend in Polish art, defined by media expert Ryszard W. Kluszczyński³ as the trend of critical art. Leading art theorists and curators following events after the collapse of the Iron Curtain⁴ included Piotr Piotrowski and Izabela Kowalczyk. Piotr Piotrowski's works, such as *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*⁵ and *Art and Democracy in Post-Communist Europe*⁶ are examples of the most significant analyses to be found in the literature on the changes in artistic culture in Central and Eastern Europe. The author focuses on a range of topics including art and politics, artistic topography, gender, nationalism, censorship, memory, and the concept of new museology, which he discussed in more depth in another book entitled *The Critical Museum*.⁷ An interesting point of reference proposed by Piotr Piotrowski is the perception of the past and the heritage that it always carries with it as a traumatic experience, and the distinctions in further analysis can only be divided into those classified as traumatophobia or traumatophilia. By applying the suggested filter, the analysis of cultural phenomena in Eastern Europe will undoubtedly be deepened and the nuances easier to read.

However, if we want to discuss the artists of that period, it is enough to mention the profiles written by Izabela Kowalczyk in the publication accompanying the 2002 exhibition *Dangerous liaisons between art and the body*⁸ or the artists showcased by Artur Żmijewski in his study entitled *Trembling bodies. Conversations with artists*.⁹ The authors transcribed hours of conversations with Polish artists, including Paweł Althamer, Anna Baugmart, Grzegorz Kowalski, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Joanna Rajkowska and Katarzyna Kozyra, who in 1999 received an honorary mention at the 48th International Art Biennale, Venice for her work *Men's Steam Room*. The interviews reveal radical artistic attitudes towards consumerism, but also the problem of identity and corporeality, along with entanglement in power structures, political and religious contexts. In her review of Żmijewski's book, art historian

3. This term was used by Ryszard Kluszczyński (1999) in: Put artists in the stocks, send art critics to the psychiatric ward, i.e. the latest discussions on critical art in Poland. *EXIT* no. 4/40.

4. The Iron Curtain, a term used to describe the isolation of areas under USSR domination from the non-communist world, came from a speech by Churchill in Fulton, USA (March 1946), in which he called on the United States to oppose Stalin's policy aimed at expanding Soviet influence and the communist system. This speech is considered to signal the start of the Cold War. The Berlin Wall, erected in 1961, was the most eloquent proof of the existence of the Iron Curtain; the division of Europe, symbolized by the Iron Curtain, lasted until 1989, when the collapse of the communist system in Central and Eastern Europe began. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/zelazna-kurtyna;4002896.html>

5. Piotr Piotrowski (2005). *Awangarda w cieniu Jałty*, Dom Wydawniczy REBIS [EN: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*; Reaktion Books Ltd, 2009].

6. Piotr Piotrowski (2010). *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy REBIS [EN: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books Ltd, 2012].

7. Piotr Piotrowski (2011). *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy REBIS.

8. Izabela Kowalczyk (2002). *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał.

9. Artur Żmijewski (2006). *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Seria Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Dorota Jarecka points out that “this art is unpopular with the authorities. The more organized political movements are, the tighter their ranks become, the more discipline flourishes in them, the more (...) the powers that be hate art. Probably because its essence, its sense, above all other values, is absolute freedom. To put it another way: art is an experiment that you keep on starting from scratch, trying to find out how much freedom you can carve out of your life. That’s why this art has so many points of contact – with society, politics and religion. It does not take place in artistic space, but in real space”.¹⁰

Most of the critical art exhibitions at that time provoked loud discussions and even radical reactions on the part of the authorities, which were often nothing more than scandalous abuses against artists. An example is the accusation against the young artist Dorota Nieznalska of offending religious feelings, which followed the showing of her installation *Passion* (plate 5) as part of the *New Works* exhibition shown at the Wyspa Gallery in Gdańsk. In 2003, she was sentenced to six months’ community service. After an appeal, there was a second trial and she was finally acquitted, but not until 2010.

The founder of the Wyspa Gallery in Gdańsk, Grzegorz Klaman, was part of the critical art movement. His works were symbolically mentioned during the above-mentioned exhibition at BWA Warszawa. Significantly, after the showing of Dorota Nieznalska’s *Passion*, the Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk ordered that the Wyspa Gallery be closed. While the decision was harsh, it was treated as a one-off, unprecedented incident. However, as events more recently have shown, the real toll taken by the systemic closure of institutions in Poland, the replacing of the management, or the establishment of new institutions with a particular agenda was yet to come. The past few years have shown how much we, as a society, were unprepared for these changes, and how astonished we were at the multiple decisions to transform entire institutional structures that had functioned for years. Most noticeable from afar are the changes to the models of the Polish Institutes operating worldwide. Previously, the diplomatic priority was to “create the belief that contemporary Polish culture is attractive”.¹¹ Programs were designed to make residents from individual countries want to come to events and thereby become interested in Poland. Spaniards, for example, would always go to Polish jazz concerts in large numbers, and the recent exhibition of Andrzej Wróblewski’s paintings at the Queen Sofia Art Center at the National Museum in Madrid in 2015 drew over 120,000 visitors, a far greater number than had visited the exhibition when it was shown in Poland.¹² From 2016, however, the objectives of the Polish Institutes were re-defined. There was a departure from projects for international audiences and, instead, a fo-

10. Dorota Jarecka (2007) Drżące ciałka. Rozmowy z artystami, *Gazeta Wyborcza*, retrieved from: <https://wyborcza.pl/1,75410,3898763.html> (own translation).

11. Milena Rachid Chehab (03/07/2016) Nowa dyplomacja kulturalna. Co będzie z Instytutami Polskimi za granicą? Szykują się zmiany, *Gazeta Wyborcza*, retrieved from: <https://wyborcza.pl/1,75410,19726733,polska-kultura-na-eksport-co-polubi-swiat.html>

12. Mil Natszo (02/27/2016) Wróblewski podbił Hiszpanię. Ponad 120 tys. osób odwiedziło wystawę polskiego malarza. *Gazeta Wyborcza*, retrieved from: <https://wyborcza.pl/1,75410,19688632,wroblewski-podbil-hiszpanie-100-tysiecy-osob-odwiedzilo-wystawe.html>

cus on links with the Polish diaspora. The main goals were to promote the so-called Polish *raison d'état*, the Polish historical narrative and to demonstrate that Poland is a traditional nation with conservative values. There were layoffs and surprising nominations to cultural institutions. In 2016, Paweł Potoroczyn, who for many years had been responsible for cultural diplomacy at the Adam Mickiewicz Institute operating worldwide, was dismissed by the Polish deputy prime minister during his term of office, for no reason. No substantive or financial allegations were ever made.¹³ Another high-profile dismissal was that of the director of the Silesian Museum in Katowice, Alicja Knast, and although the case had many twists and turns, the social loss is irreparable. Anyway, shortly after being removed from her position, she was appointed to run the National Gallery in Prague, Czechia, and left Poland. It is worth recalling that Alicja Knast is a multiple award winner: "She has been recognized by the Metropolitan Museum in New York, the Association of Museums in the Netherlands and the London Metropolitan University".¹⁴ In Poland, the number of nominations to management positions at cultural institutions without the requisite transparent application process has also increased recently, and the appointees are increasingly lacking relevant qualifications. Artists' work is also being censored, the most notorious example being the decision of the director of the National Museum in Warsaw, Jerzy Miziołek, to remove the works of the artists Natalia LL, Katarzyna Kozyra, and the Sędzia Główny Group from the 20th and 21st Century Gallery collection¹⁵. Of course, there were instant social reactions and public demonstrations consisting in the ostentatious consumption of bananas in public places, or in the media, which was a reference to the works of Natalia LL dating from the 1970s (sic!), *Consumer Art* (plate 6). These were a mass irreverent reaction to the absurd decisions to appoint unqualified people to important positions in cultural institutions. If we examine the artistic activities from the period of critical art in Poland, which are often based on provocation and playing with moral norms, entering the social fabric and stimulating a discussion, numerous points of contact with the current atmosphere in Polish culture and art can be seen. So it has become a big issue again. The only difference is that the sender of these provocations has changed. Now artists are reacting to the shocking actions of the authorities.

13. The information refers to: Damian Słomski (01/21/2017) Paweł Potoroczyn wygrał w sądzie pracy z wice-premierem Glińskim, MONEY.PL, retrieved from: <https://www.money.pl/gospodarka/wiadomosci/arttykul/pawel-potoroczyn-sad-pracy-zwolnienie-piotr,38,0,2239782.html>

14. Aureliusz M. Pędziwol, (10/14/2020) Nie chcieli jej w Katowicach. Teraz pokieruje Galerią Narodową w Pradze, *Deutsche Welle*, retrieved from: <https://www.dw.com/pl/nie-chcieli-jej-w-katowicach-teraz-pokieruje-galeri%C4%85-narodow%C4%85-w-pradze/a-55270051>

15. Karol Sienkiewicz (28 / 04 /2019) Kto się boi bananów Natalii LL, czyli dulszczyzna i cenzura w Muzeum Narodowym. Dyrektor Miziołek wyskoczył przed szereg, retrieved from: <https://wyborcza.pl/7,112588,24708236,kto-sie-boi-bananow-natalii-ll-czyli-dulszczyzna-i-cenzura.html?disableRedirects=true>

Plate 5. /Dorota Nieznalska **Pasja** (2001) at the New Works exhibition, Wyspa Gallery, Gdańsk (Poland). Photograph from the opening of the exhibition by Dorota Nieznalska, image: Sławomir Mielnik / Agencja Gazeta; Courtesy of Gazeta Wyborcza.



Plate 6. /Natalia LL, **Sztuka konsumpcyjna. Faza – XI / Consumer Art. Phase – XI** © Fundacja ZW and Muzeum Sztuki, Łódź.



Exhibition or protest?

One of the decisions taken by the creators of the *Between Salvation and the Constitution* exhibition was to abandon accompanying curatorial descriptors. However, the public had access to press articles commenting on the statement by the church hierarchy. One title read: "A country Where the Gospel takes precedence over the constitution. Welcome to the Polish Catholic Republic, where the law must come from God".¹⁶ In this way, the *Between Salvation and the Constitution* exhibition was thrown into the crucible of social debate and handed over to the public along with press articles and the current political context. The event resembled more a protest banner than one of the many exhibitions that had been held in the gallery to that point. The voice of the art world made it clear that the time had come to react, and cultural institutions could no longer operate within the accepted frameworks. One could say that this was another moment of revision to the institutional structures in the art world. The old question about the 'new museology', raised by Piotr Piotrowski in his book *Muzeum krytyczne [The Critical Museum]*, returned. Basing his work on Carol Duncan's *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*,¹⁷ Piotrowski emphasizes that the museum is "an institution between the past and the future (...) a place where a given community develops the values of its own identity, but also (...) a place of power. The role of citizens is (...) not so much to leave passive members of a hierarchical society as to take away the power to control the rituals that shape these structures. Only then will we be able to say that the democratic historical processes which underpinned the creation of a public museum are being fulfilled".¹⁸ As Jean Clair wrote in *Malaise dans les Musées*: "One day we will have to try to explain why the two most architecturally surprising museums of contemporary art in recent years have taken the form of sea monsters washed up on the shores: the Guggenheim in New York, a giant ammonite writhing between East River and Central Park, and the Guggenheim in Bilbao, a crab shell on the other side of the same ocean. These two mollusks are just empty shells, dead and motionless. The novelty of the Guggenheim system was the creation of shellfish museums on both sides of the Atlantic, museums devoid of the delicate and tasty flesh of the collections they were to protect. These museums are fossils of a culture that – like the sea – seems to be retreating from everywhere".¹⁹ In this context, I hope that the decisions of small cultural centers in various parts of the world will contribute to reflection on the lost value of the idea of exhibiting art. As Jean Clair goes on to say, "Malraux invented a museum of the imagination that the

16. Anna J. Dudek (08/17/2018) *Kraj, w którym ewangelia jest ważniejsza od konstytucji*, Wysokie Obcasy, retrieved from: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,100865,23793876,kraj-w-ktorym-ewangelia-jest-wazniejsza-od-konstytucji-witajcie.html>

17. Carol Duncan (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Taylor & Francis Ltd

18. Piotr Piotrowski (2011) *Muzeum krytyczne*. Dom Wydawniczy REBIS, p.22 (own translation)

19. Jean Clair (2007) *Malaise dans les musées*. Flammarion; Polish edition: Jean Clair *Kryzys muzeów*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk (2009), p. 92 (own translation)

English called a museum without walls".²⁰ Perhaps it would be worth refurbishing these walls to redecorate the apartment, not a museum, of art.

WaSh and go

At the BWA Warszawa exhibition, I showed photographic documentation of objects that I had made many years previously (plate 7). The works have been in the archives for a very long time and I did not think that they would ever be contemporary again and comment on the current situation in Poland. "In a series of works created in 2000, we find (...) a striking resemblance to confessionals found in churches (plates 8–11). They take their name from the Latin word *confessionale*, which means confession of faith, religion or confession of sin. The confessional box is a special place, because it is an intimate space in which the person who opens up their most private experiences kneels not only before the God to whom they confess, but also, and perhaps above all, comes into contact with the institution. So (...) we are at a crucial point of intersection between the private and public space";²¹ wrote Marek Wasilewski, art critic, referring to the objects in the *Confessionals* series.

Taking each work separately, on the other hand, he recalled: "*The Confessional* is an object that is a cross between a changing room and a confessional box. You can go inside and try on one of the shirts that the artist has hung above the kneeler. Another work, entitled *Wash and Go*, under the guise of a confessional hides a shower cubicle that can be used during the exhibition. What we have here is an ironic play on meanings, because the confession is also a symbolic cleansing, a purification or renewal, or a new, clean garment. The relationship of these objects to the confessional can also be found in terms of measurement, because they are, after all, made to measure, and assume that person's isolation. Another object in this series, *The Interior Layout* (plates 12–13), is a confessional turned inside out, with the kneelers for the faithful inside, and the potential confessor outside. This simple trick creates no end of new meanings (...)"²²

20. Jean Clair (2007) *Malaise dans les musées*, Flammarion; Polish edition: Jean Clair *Kryzys muzeów*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk (2009), p. 92 (own translation)

21. Marek Wasilewski (2001) *Przedmioty i Przestrzenie*, in: *Promocje Wieży Ciśnień*, Galeria Sztuki Współczesnej Wieża Ciśnień, Konin (Poland)

22. Marek Wasilewski (2001) *Przedmioty i Przestrzenie*, in: *Promocje Wieży Ciśnień*, Galeria Sztuki Współczesnej Wieża Ciśnień, Konin (Poland)



Plate 7. / Anna
Klimczak (2000)
from the series
Confessionals; from
the left: **Wash and
Go, Konfekcjonał**
(Confashional),
International
Art Center Inner
Spaces, Poznań
(Poland); image:
Bernard Francois.



Plates 8–11. / Anna Klimczak (2000) **Konfekcjonał** (Confashional) and **Wash and Go**, Międzynarodowy Festiwal Sztuk Wizualnych Inner Spaces Multimedia, International Art Center Inner Spaces, Poznań (Poland); images: Bernard Francois.



Plate 12-13. / Anna Klimczak
(2001) **Układ wewnętrzny**
(The inner arrangement),
1 Biennale Rybie Oko, (1st
Biennale Fish Eye), Baltic
Gallery of Contemporary
Art, Słupsk (Poland).

Plate 14. / Anna Klimczak (2001) **Układ przenośny** (The portable arrangement) and **Układ wewnętrzny** (The inner arrangement), 1 Biennale Rybie Oko, (1st Biennale Fish Eye), Baltic Gallery of Contemporary Art, Słupsk (Poland).



Graduates on notice

The series of works entitled *Confessionals* were made shortly after I graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań (now the University of the Arts). In the work, it is easy to decode the echoes of my education at the conceptual drawing studio of Professor Jarosław Kozłowski, where students created installations or artistic objects, among other things. The works from this series were created as a result of free play with form and meanings rooted in consciousness. The transformation of an object that had a specific symbolism and fulfilled the functions assigned to it corresponded to spontaneous research, which was based on manipulating concepts, and changing functions in such a way as to lead back to the starting point. And ask the viewer: 'What do we know about a given object and what is that knowledge?'

Playing with form in 2000 turned out to be reality almost twenty years later. Unfortunately, the current context has made the work unpleasantly serious rather than ironic. On this occasion, it is worth recalling that a large group of artists left the Academy of Fine Arts in Poznań; their activities have been tried to be classified as the Poznań School of Installation. The term was used and disseminated in the 1990s by the Polish art critic and co-founder of the well-known Raster gallery²³, Łukasz Gorczyca, who evaluated the projects made by Poznań graduates not so much critically, but mockingly, even. However, like many phenomena analyzed in this article, this formulation has also come full circle and has been subject to review. In 2014, the ArtStations Foundation gallery in Poznań showed an exhibition entitled *Instalatorzy* [*Installers*] curated by Mateusz Bieczyński, which encouraged us to examine artists from this circle, in particular the youngest generation of artists including Monika Sosnowska (plate 15) and Wojciech Bąkowski, artists with an established position in the field of contemporary art. *What is an installation?*²⁴ wonders Diana Wasilewska in the text on the exhibition, "Is it actually a genre? If so, then it is confused, because of its highly fluid and open borders. A medium? Probably not necessarily, if we treat it broadly, and not as Claire Bishop wants, with a clear link to the issue of the presence of the viewer. In the 1990s, the installation was one of the decade's hallmarks, and thus a tool of polemics, more often even rhetorical than descriptive or classifying. Today, this concept has not only been dumbed down but has also widened its limits to the maximum (...)"²⁵

The absurdities of reality

In one of my very early artistic statements, I wondered, 'Is there any comprehensible name for the reality we live in?' The question seems absurd, but so far it has been the key to analyzing my artistic activities. The trail of my searches – as I wrote in my dissertation *Art versus Institutions* – often starts with the breaking up and disordered assembly of generally accepted concepts and contents. I try to combine several or even several layers of meaning in one work. At that point in time, difficulties in finding answers were created by formal puzzles, which caused the multiplication, blurring and permeation of concepts, and which resulted in difficulties in classification.²⁶ I have always understood that undermining what is apparently

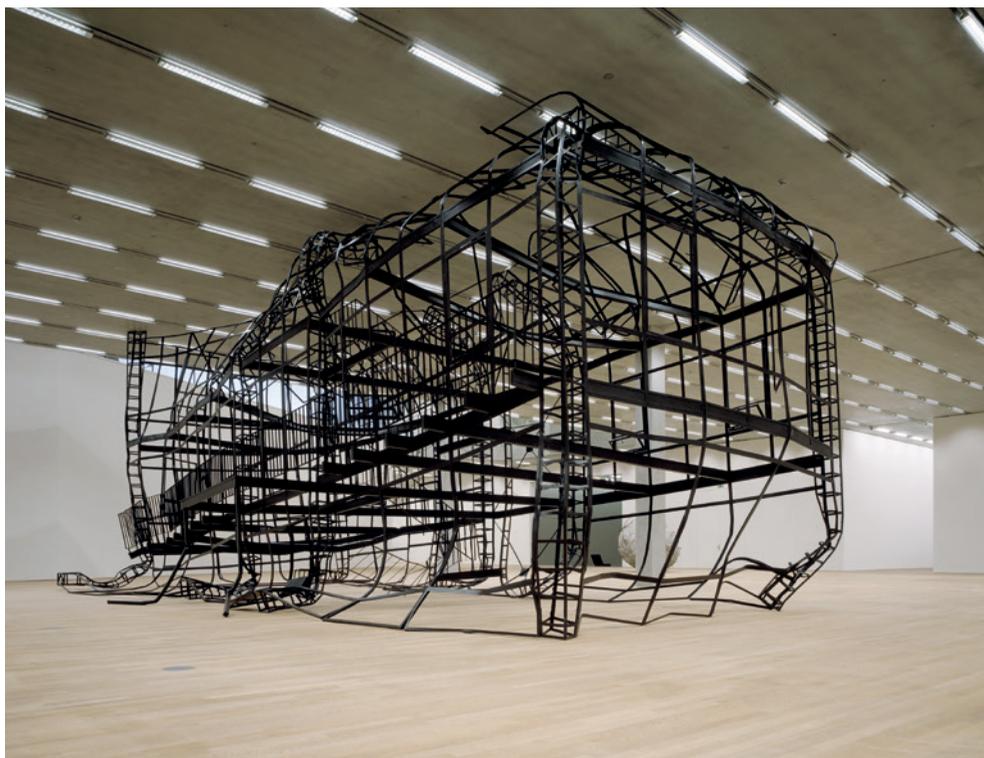
23. A private Polish contemporary art gallery in Warsaw founded by Łukasz Gorczyca and Michał Kaczyński in 2001.

24. Diana Wasilewska (2014) Kto komu zrobił psikusa? Wystawa „Instalatorzy” w poznańskiej ArtStations Foundation, *Kultura Liberalna*, retrieved from: <https://kulturaliberalna.pl/2014/07/01/komu-zrobil-psikusa-wystawa-instalatorzy-poznanskiej-artstations-foundation/>

25. Diana Wasilewska (2014) Kto komu zrobił psikusa? Wystawa „Instalatorzy” w poznańskiej ArtStations Foundation, *Kultura Liberalna*, retrieved from: <https://kulturaliberalna.pl/2014/07/01/komu-zrobil-psikusa-wystawa-instalatorzy-poznanskiej-artstations-foundation/>

26. Excerpt from my doctoral dissertation, Anna Klimczak (2003) *Sztuka wobec instytucji*, Poznań (own translation)

Plate 15. /Installation view: Monika Sosnowska, 1:1, 2007/2008, steel construction, installation at Schaulager: 19' 8" x 24' 11" x 48' 7", construction produced in 2007 by Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Courtesy Foksal Gallery Foundation, Galerie Gisela Capitain, kurimanzutto, The Modern Institute, exhibition „Andrea Zittel, Monika Sosnowska. 1:1”, 26 April – 21 September 2008, Schaulager® Münchenstein/Basel, © Monika Sosnowska, photo: Tom Bisig, Basel.



obvious and replacing the matching mental elements of a puzzle²⁷ are the essence of creativity. According to one of my favorite writers, Witold Gombrowicz, "Art (...) should destroy reality, break it down into elements, and from them build new absurd worlds – in this freedom, law is hidden, violating sense makes sense, in destroying our external sense, madness introduces us to our internal sense".²⁸ When I reflect on these observations, I have the impression that for some time they have been not only an act of artistic searching, but a part of my reality in which I live and function. And the madness, which played the role of artistic catalyst in the creative act, has become the participation of institutions that should ensure law and order.

Flags, or coloured attributes of power

Coming back to the exhibition *Between Salvation and the Constitution*, it is worth mentioning that the curators also invited a newly established collective called *100 Flags* (plates 16–17) to participate in the project, whose aim was to remind the public of the 100th anniversary of Polish women's right to vote.

27. Excerpt concerning my doctoral dissertation, Anna Klimczak (1998) *Przestrzenie dla Przestrzeni*, promotor: prof. Alicja Kępińska, ASP w Poznaniu

28. Witold Gombrowicz (1953) *Śluby*, in: W. Gombrowicz *Works* Vol. 6. p. 288; ed. J. Błóński (1986), Kraków (own translation)



Plate 16. / **100 Flags for the Centenary of Polish Women's Right to Vote** (the 100 Flags project main event), to which everyone was invited to take part; Warsaw, 11.24.2018; image: Rafał Żwirek; Courtesy of the 100 Flag Collective.



Plate 17. / View of the building to which the BWA Warszawa gallery moved in 2018, on ul. Marszałkowska in Warsaw (Poland) – the section between Plac Konstytucji (Constitution Square) and Plac Zbawiciela (Salvation Square). Image taken on November 11 2018 during the National Independence Day march. Visible on the balcony is the spontaneous performance by the **100 Flags Collective**. The event accompanied the **100 Flags for the Centenary of Polish Women's Right to Vote** march. A video of this event was then shown at the Between Salvation and the Constitution exhibition; image: Rafał Żwirek; Courtesy of the 100 Flag Collective.

As the founders write, "The background to the 100 Flags idea was the rather interesting social situation in 2018, when the number of celebrations, marches, publications, exhibitions, reconstructions and other initiatives concerning the centenary of our regaining independence completely took over the public sphere. All this was treated with great seriousness, dominated by the historical-national narrative and, law-oriented, historical policy. The catchphrase a hundred for a hundred became the perfect slogan for getting all kinds of funding".²⁹

29. 100 Flags (2020), from Facebook Fan Page, retrieved from: <https://www.facebook.com/100flagkobiet/>
Umática. 2020; 3:191-218

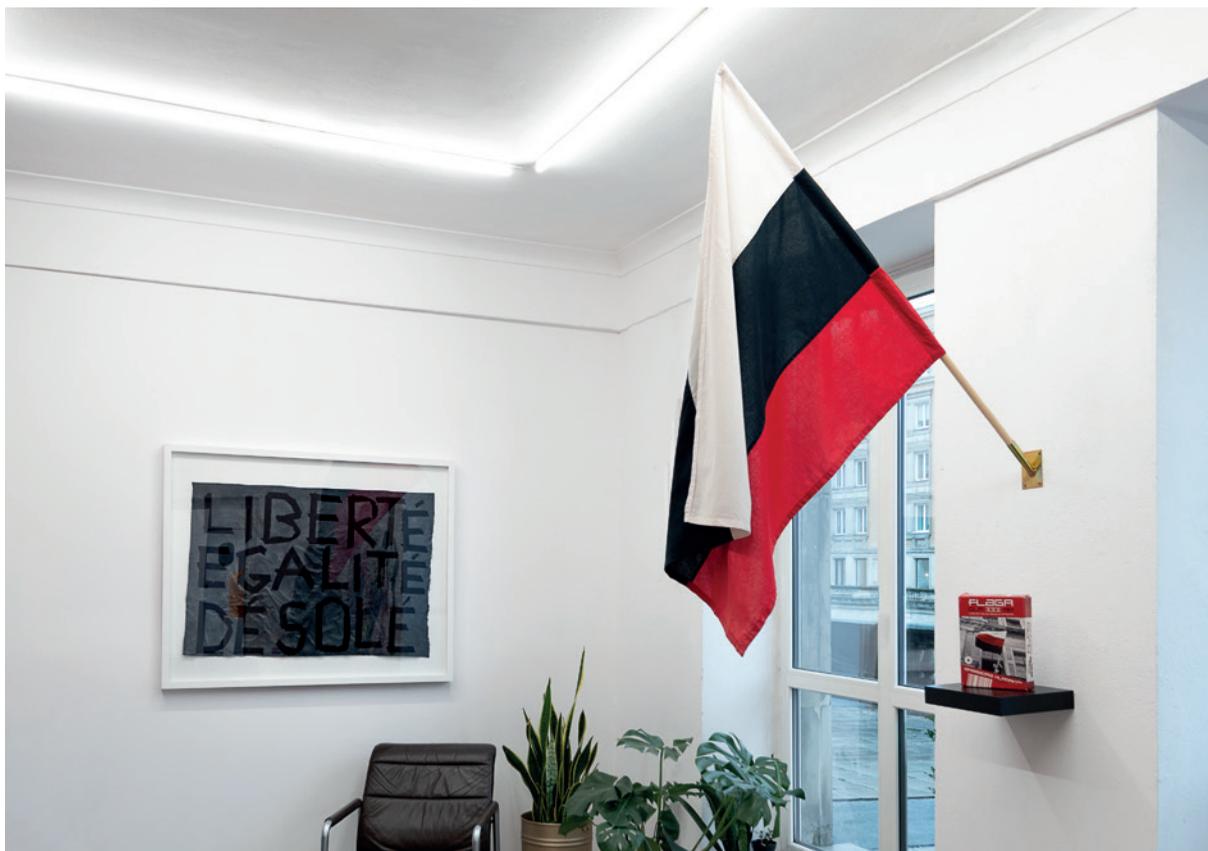


Plate 18. / Grzegorz Klaman (2001)
Flaga dla III RP
 (Flag for the 3rd Polish Republic), exhibited at *Between Salvation and the Constitution*, BWA Warszawa, 2018; Image: Bartek Górka; Courtesy of the BWA Warszawa Gallery.

This was an important part of the *Between Salvation and the Constitution* project, as the gallery became a rallying point. I would not call the *100 Flags* group a performance, but an invasion of protesters from the street into the institution, and the Polish white-and-red state flag became a part of the discussion. This thread was also visible in the exhibition. As Piotr Sarzyński notes: "The exhibition is both opened and closed by a work that is not new, but highly symbolic for the subject and well remembered in this context: one of Grzegorz Klaman's flags (plate 18), in which not two but three colors are combined (in different configurations, too): white, red and black. As a warning, with a small dose of hope"³⁰

The manipulation of hallmarks and approved communication codes always brings to mind intense or disturbing signals. When artists revise socially ingrained symbols, they usually perceive disruptions in how rules and norms are functioning. I undoubtedly tried to use this kind of irritation in the *Confessionals* series. Overlapping semantic layers led to a glitch in the formal and semantic sense. The objects were hemmed in the same way as the flags from the *100 Flags* project (Plate 19).

30. Piotr Sarzyński (2018) Biało-czerwono-czarna, *Polityka* (No. 49/3189)



Plate 19. / The 100 Flags project (November 2020), commemorative photo taken at the BWA Warszawa gallery following the collective's spontaneous performance, along with invited guests. The event accompanied the **100 Flags for the Centenary of Polish Women's Right to Vote** march. A video of this event was then shown at the *Between Salvation and the Constitution* exhibition; image: Rafał Żwirek; Courtesy of the 100 Flag Collective.



Plate 20. / Marina Abramović **The Hero**, C-print, Spain, 2001, Ph: TheMahler.com, Courtesy of the Marina Abramović Archives



Plate 21. / Pravidoliub Ivanov **Territories** (1995), Fridericianum Museum, Kassel (Germany); Courtesy of the René Block Collection and the artist.

The first visual impression is optimistic and funny, but the next layer of meaning shakes you out of your self-satisfaction. Maybe that is why it is worth examining Eastern European art, which can be reduced to a minimalist message, but emphasizes the seriousness of the political and historical turbulence that devastates societies. Works that also use flags come to mind, but are the opposite of the examples given above. They have been stripped of their colors. Witness Marina Abramović's video, *Hero* (plate 20), the motive for which was the death of her father.

We perceive an almost static frame in which we can see the artist sitting on a white horse and holding a huge white flag in her hand. The difficult relationship with her father, who was involved in politics, and the collection of trivial objects that he left behind, were the reason for the artist's emotions³¹. Another work is an installation by Bulgarian artist Pravidoliub Ivanov, entitled *Territories* (Plate 21). A row of flags is displayed as if they were a part of an official ceremony, but have been coated in mud.

The installation was shown for the first time at the 4th Istanbul Biennale, Turkey, in 1995. Personally, however, I had the opportunity to see the work at the 2006 4th Biennale of Contemporary Art in Berlin, curated by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick.

31. Marina Abramović (2016) *Pokonać mur* [Walk Through Walls]. Dom Wydawniczy REBIS, p. 298

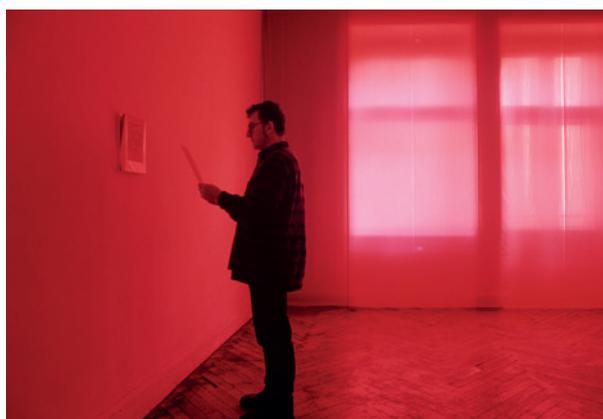
The subject of national symbols was something I also approached many years ago. It is another concept that has come back to me from a bygone age. In the *Wschodnia* Gallery in Łódź, I made a work called *Poland Now* (plates 22–27). The site-specific installation consisted in incorporating the red and white colors of the Polish flag into two interconnected rooms. Magdalena Bojarska described the existing space as follows: "The artist (...) has made it for the requirements of a specific interior (...). She has used two rooms as a place where the two colors characteristic for our Polish identity – red and white – function together. She has managed to get the colors to interact by covering the large panes of windows with (...) colored material. So in the red room, red is actually only the light that seeps through the window, and it feels like everything has taken on that color. She has turned the passage between the rooms into a revolving door made of white and red stripes of fabric. So you can twist them around to mix up the original colors of the rooms a little".³² In each room there was also a container holding leaflets. "In the white room, clean and innocent (we all carry this code inside us), there are leaflets for apartments for sale. Among them is an advertisement for the artist's apartment. In the red one, wild, but also hiding some danger, foreshadowing evil (again obvious associations), she has placed offers from escort agencies. Not only do the colors used correspond to the content associated with them, but they even emphasize them. The link that binds this double-track content is the graphic symbol *Teraz Polska* [*Poland Now*] and the message associated with it".³³

The installation title repeated the name of a logo which is a guarantee of high quality Polish products. It is also intended to be prestigious and be widely recognized. However, this original meaning has been lost, and the slogan *Poland Now* has become an area for discussion of negative phenomena in the country.

32. Magdalena Bojarska "Teraz Polska" [Now Poland], "Wschodnia" Gallery, AKTIVIST (April 2001), Łódź. Text retrieved from the artist's private archive. The text was on the website: <http://www.wschodnia.pl/html/teraz-polska1.htm> © 2001 Adam Klimczak / galeriawschodnia@g02.pl (website no longer exists); see also: redPor (April 6 2001) Wystawa Anny Klimczak w Łodzi, *Gazeta Wyborcza*, retrieved from: <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,220577.html>

33. Magdalena Bojarska "Teraz Polska" [Now Poland], "Wschodnia" Gallery, AKTIVIST (April 2001), Łódź. Text retrieved from the artist's private archive. The text was on the website: <http://www.wschodnia.pl/html/teraz-polska1.htm> © 2001 Adam Klimczak / galeriawschodnia@g02.pl (website no longer exists); see also: redPor (April 6 2001) Wystawa Anny Klimczak w Łodzi, *Gazeta Wyborcza*, retrieved from: <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,220577.html>





Plates 22–27. / Anna Klimczak (2001) **Teraz Polska** (Poland Now), Galeria Wschodnia (Wschodnia Gallery), Łódź (Poland); image: Jerzy Grzegorski.



Plate 28 / A protest on the tightening of the abortion law in Poland organized by the Women's Strike (2020); image: Jasiek Zoll, aka MrFlyGuy; courtesy of Jan Zoll.

Conclusion

The flag, a demonstration, a clarification of old, unsettled matters between religion and secular law. After all, the archeology of the past serves to understand the future. The collapse of institutions is astonishing, and the voice of the people on the streets refuses to die down. Mass protests during the pandemic demonstrate their opposition to the current situation (plate 28).

The consequences of the crisis are waves of new behavior. It is impossible to return to the old order. We have discovered too many secrets in the excavation of modern civilization to accept the current order. The crisis has brought problems, but also hope for cleansing. We have entered the shadowlands, as in Nicholas Galanin's *Shadow on the Land, an Excavation and Bush Burial*. We have come full circle to once again sieve every thought, every blueprint we have pumped life into. We separate the impurities to start all over again.

References

ABRAMOVIĆ, M. (2016). *Pokonać mur*, Dom Wydawniczy REBIS.

BOJARSKA, M. (April 2001). "Teraz Polska" [Now Poland], "Wschodnia" Gallery. *AKTIVIST*. Łódź. Text retrieved from the artist's private archive. The text was on the website: <http://www.wschodnia.pl/html/terazpolska1.htm> © 2001 Adam Klimczak/galeriawschodnia@goz.pl (website no longer exists)

The 22nd Biennale of Sydney (2020). *Nirin*, Nicholas Galanin. *Shadow on the Land, an Excavation and Bush Burial*. <https://www.biennaleofsydney.art/artists/nicholas-galanin>

CLAIR, J. (2007). *Malaise dans les musées* [Discomfort in museums]. Flammarion. (Polish edition published 2009: *Kryzys muzeów. Słowo/obraz terytoria*)

CHEHAB, M. R. (2016). Nowa dyplomacja kulturalna. Co będzie z Instytutami Polskimi za granicą? Szykują się zmiany, *Gazeta Wyborcza*. <https://wyborcza.pl/1,754,10,19726733,polska-kultura-na-eksport-co-polubi-swiat.html>

DUDEK, A. J. (2018). *Kraj, w którym ewangelia jest ważniejsza od konstytucji* [A country where the gospel is more important than the constitution]. *Wysokie Obcasy*. <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,100865,23793876,kraj-w-ktorym-ewangelia-jest-wazniejsza-od-konstytucji-witajcie.htm>

DUNCAN, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Taylor & Francis Ltd.

100 Flags. (2020). *Home* [Facebook Page]. Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/100flagkobiet/>

GOMBROWICZ, W. (1953). Śluby [Weddings]. In W. Gombrowicz, *Dzieła* [Literary works]: Vol. 6. Edited by J. Błorński (1986), Kraków.

JARECKA, D. (2007). Drżące ciała. Rozmowy z artystami, *Gazeta Wyborcza*. <https://wyborcza.pl/1,754,10,3898763.html>

KOWALCZYK, I. (2002). *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*. Galeria Miejska Arsenał.

NATSO (2016). Wróblewski podbił Hiszpanię. Ponad 120 tys. osób odwiedziło wystawę polskiego malarza. *Gazeta Wyborcza*. <https://wyborcza.pl/1,754,10,19688632,wroblewski-podbil-hiszpanie-100-tysiecy-osob-odwiedzilo-wystawe.html>

PIOTROWSKI, P. (2010). *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Dom Wydawniczy REBIS

PIOTROWSKI, P. (2005). *Awangarda w cieniu Jałty* [In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989]. Dom Wydawniczy REBIS.

PIOTROWSKI, P. (2011). *Muzeum krytyczne*. Dom Wydawniczy REBIS.

redPor (2001). Wystawa Anny Klimczak w Łodzi, *Gazeta Wyborcza*. <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35,135,220577.html>

SARZYŃSKI, P. (2018). Biało-czerwono-czarna [White-red and black]. *Polityka* nr 40/3189

SIENKIEWICZ, K. (2019). *Kto się boi bananów Natalii LL, czyli dulszczyzna i cenzura w Muzeum Narodowym. Dyrektor Miziołek wyskoczył przed szereg*. <https://wyborcza.pl/7,112588,24708236,kto-sie-boi-bananow-natalii-ll-czyli-dulszczyzna-i-cenzura.html>

SŁOMSKI, D. (2017). Paweł Potoroczyn wygrał w sądzie pracy z wicepremierem Glińskim, *MONEY.PL*. <https://www.money.pl/gospodarka/wiadomosci/artukul/pawel-potoroczyn-sad-pracy-zwolnienie-piotr,38,0,2239782.html>

WASILEWSKA, D. (2014). Kto komu zrobił psikusa? Wystawa „Instalatorzy” w poznańskiej ArtStations Foundation, *Kultura Liberalna*. <https://kulturaliberalna.pl/2014/07/01/komu-zrobil-psikusa-wystawa-instalatorzy-poznanskiej-artstations-foundation/>

WASILEWSKI, M. (2001). *Przedmioty i Przestrzenie* [Objects and Spaces]. In *Promocje Wieży Ciśnień*; Galeria Sztuki Współczesnej. Wieża Ciśnień.

ŻMIJEWSKI, A. (2006). *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* [Shivering Bodies. Conversations with artists]. Seria Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Monographs

KLIMCZAK, A. (2003). *Sztuka wobec instytucji*. Poznań

KLIMCZAK, A. (1998). *Przestrzenie dla Przestrzeni*. ASP w Poznaniu.

Hijos del relax.

Sons of Relax.

ANTONIO R. MONTESINOS

Artista Plástico, Valencia, España.

Resumen

El proyecto *Hijos del Relax* (2020 - 2021) pretende analizar cómo la actividad turística ha marcado profundamente la Costa del Sol, no solo el territorio y las estructuras socio-económicas, sino también la identidad de sus habitantes (como es mi caso). Para ello he realizado una emulación del viaje que realizaron por la N-340 en 1986 Diego Santos, Juan Antonio Ramírez y Carlos Canal, del cual surgió el libro *Estilo del Relax* (1987) y el *El relax expandido* (2010). Ambos viajes imitan a su vez al que realizaron Venturi, Brown e Izenour por el strip de Las Vegas en 1968 y del cual surgió *Aprendiendo de las Vegas* (1972). Este viaje dará lugar a una serie de fotografías, un video-ensayo y una serie de esculturas que serán presentadas en una exposición a finales del año 2021 en la galería Isabel Hurley (Málaga). En última instancia el proyecto utiliza el viaje para "aprender" (analizar y hacer crítica) ese profundo cambio en el territorio y la identidad de la Costa del Sol.

PALABRAS CLAVE: Málaga, Estilo del Relax, Costal del Sol, Urbanismo, Desarrollismo, Fotografía.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Antonio R. Montesinos
armontesinos@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 21.10.2020
Accepted: 10.11.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Montesinos, R. A. (2020). Hijos del relax. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.voiz.10385>

Umática. 2020; 3:219-239

Sons of Relax.

ANTONIO R. MONTESINOS

Artista Plástico, Valencia, España.

Abstract

'Sons of Relax' aims to analyze how tourist activity has profoundly marked the Costa del Sol: its territory, its socioeconomic structures and also the identity of its inhabitants -as is my case-. This project presents the first part of the project: a catalog -a subjective archive- composed of architectural details of some of the most emblematic buildings of the so-called "Estilo del Relax" (term coined by Diego Santos). The proposal is based on an emulation of the trip that Diego Santos, Carlos Canal and Juan Antonio Ramírez made on the N-340 in 1986. This trip result in the book "Estilo del Relax", book that was expanded in 2010 with "El relax expandido", in which collaborated Pedro Marín Cots, Iñaki Perez de la Fuente and Maite Méndez Baigüez. Both trips in turn mimic the trip that Venturi, Brown and Izenour made on the Las Vegas Strip in 1968, from which "Learning from Vegas" emerged. In conclusion, the project uses the trip as a tool to learn -to analyze and criticize- that deep change in the territory and identity of the Costa del Sol, to understand the territory in which I have grown up and that has moulded the identity of its inhabitants.

KEYWORDS: Málaga, Relax Style, Coſta del Sol, Urbanism, Development, Photography.

Summary – Sumario

- 01 Descripción y estado del proyecto
- 02 Marco teórico-conceptual
 - Desarrollismo
 - El "Estilo del Relax"
- 03 Producción
- 04 Conclusión

01 Descripción y estado del proyecto

El proyecto *Hijos del Relax* (2020 - 2021) pretende analizar la base de mi interés por la ciudad y el urbanismo, que es haber crecido en la Costa del Sol. Interés que me ha llevado a desarrollar diferentes proyectos artísticos relacionados con lo escultórico, la instalación, las maquetas, la cartografía o las derivas urbanas. Para ello este proyecto se propone investigar el fenómeno urbano en el que he crecido, analizando las causas y sus efectos, tanto en el territorio como en mi identidad. En última instancia el proyecto es una investigación que pretende averiguar cuáles han sido los efectos de "lo urbano sobre mi", cómo ha afectado a mi producción y mis intereses. Pretende así ayudar a definir parte de mi posicionamiento, ofreciendo un punto de partida situado¹, que me permita abordar más adelante el fenómeno urbano en la Costa del Sol desde unas posturas más cercanas a lo especulativo, la denuncia o lo propositivo. Posiciones que necesitan, para comenzar a trabajar, un profundo conocimiento del objeto de estudio. Este posicionamiento situado, que analiza el fenómeno desde lo subjetivo y lo experiencial, intenta que esa mirada subjetiva permita establecer ciertos procesos de identificación con otras personas de mi generación para que juntos comprendamos nuestro contexto territorial.

La producción de este proyecto se está realizando gracias a varias ayudas: la primera fase consiste en una serie fotográfica que se ha llevado a cabo durante la beca de residencia *Creadores 2020*, en La Térmica (Málaga), la segunda fase consiste en un vídeo realizado gracias a una ayuda para proyectos audiovisuales del Vicerrectorado de Cultura de la UMA y la tercera fase estará basada en lo escultórico, siendo producida gracias a los *I Premios a la Producción Artística del Ayuntamiento de Málaga*. La mayor parte del trabajo será presentado en la galería Isabel Hurley (Málaga) a finales del año 2021, en una exposición comisariada por Juan Francisco Rueda. En la actualidad se ha completado la primera fase, que consiste en una serie de fotos de detalles arquitectónicos, y estamos completando la segunda fase, que será un video-ensayo en el que se recorrerán N-340 desde Málaga a Estepona y se realizarán entrevistas a estudiosos, artistas y diferentes personas relacionadas con las edificaciones documentadas.

1. Entendemos aquí el término "situado" en relación con la postura epistemológica crítica desarrollada por Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1991). Esta postura propone hacer evidente el contexto y la subjetividad desde el cual se habla de los objetos de estudio, ya que presupone que los puntos de vista nunca son neutros. Este posicionamiento es de gran importancia en el proyecto porque este se basa en una investigación realizada por una subjetividad que es, precisamente, fruto del contexto que se analiza.

02 Marco teórico-conceptual

El proyecto *Hijos del Relax* (2020 - 2021) utiliza la fotografía, el vídeo y la escultura para analizar como el turismo masivo ha marcado profundamente la Costa del Sol, no solo su territorio y sus estructuras socio-económicas, sino también la identidad de sus habitantes. La serie de fotos que aquí se muestra constituye la primera fase del proyecto y consiste en una catalogación de detalles arquitectónicos de algunos de los edificios más icónicos de este fenómeno.

Este proyecto está basado en un ejercicio de repetición, cuarenta años después, de aquel viaje que realizaron a través de la carretera N-340 Diego Santos, Carlos Canal y Juan Antonio Ramírez y del cual surgió el libro *El estilo del relax. (N-430. Málaga, H. 1953-1965)* (1986), así como *El relax expandido: arquitectura turística de la Costa del Sol* (2010). Ambos viajes –tanto el que se ha realizado en este proyecto, como el que hicieron Santos, Ramírez y Canal– se basan a su vez al que realizaron Venturi, Brown e Izenour por el *strip* de Las Vegas en 1968 y del cual surgió *Aprendiendo de las Vegas*, un libro fundamental que anunció la post-modernidad y que acercó la arquitectura a los valores del pueblo común. *Hijos del Relax* utiliza el viaje de la misma forma: para “aprender” a través de lo arquitectónico, analizando así el profundo cambio en el territorio que ha tenido lugar en la Costa del Sol desde los años 60.

A continuación se desarrollarán las bases conceptuales y metodológicas del proyecto.

Desarrollismo

La explotación turística en Málaga tiene su origen en diversos programas de apoyo al turismo que comenzaron entre los años 60 y 70, en la segunda mitad de la dictadura franquista. Durante estos años el régimen fomentó los destinos de “sol y playa” mediante la declaración de Zonas de Interés Turístico Nacional (CyZITN), que impulsaron la construcción de infraestructuras turísticas como balnearios, hoteles y urbanizaciones con el objetivo de atraer turistas extranjeros. Por otro lado, el aumento de los salarios y la reducción de la jornada laboral también popularizó el turismo a nivel nacional, generando un auténtico “boom turístico” en zonas como Málaga o el levante español.

En el caso de Málaga, la implantación del turismo se inició siguiendo un modelo que fomentó en primer lugar la implantación de hoteles de lujo, continuó después con la implantación de otros equipamientos hoteleros de menor categoría y amplió posteriormente la oferta con apartamentos turísticos y urbanizaciones. La implantación de este modelo, fuertemente ligado a la construcción y a la especulación inmobiliaria, generó gran cantidad de empleo y atrajo, en consecuencia, una considerable cantidad de población a la costa procedente de pueblos del interior. Emigrantes que cambiaron un entorno rural por uno urbano, un entorno que ellos mismos estaban colaborando a construir. Este caso es el de mis padres, que emigraron de la ciudad de Ronda a la de Fuengirola durante los años 70, ciudad donde mi padre comenzó a trabajar como ferrallista en la industria de la construcción. Este crecimiento ex-

ponencial de la población continuó durante los años 80 y 90, transformando profundamente el territorio y constituyendo una desordenada aglomeración urbana en torno a la carretera N-340. Unido al crecimiento urbanístico se produjo además una gran apertura social, impulsada por la llegada de influencias extranjeras y la relajación de los últimos años del régimen.

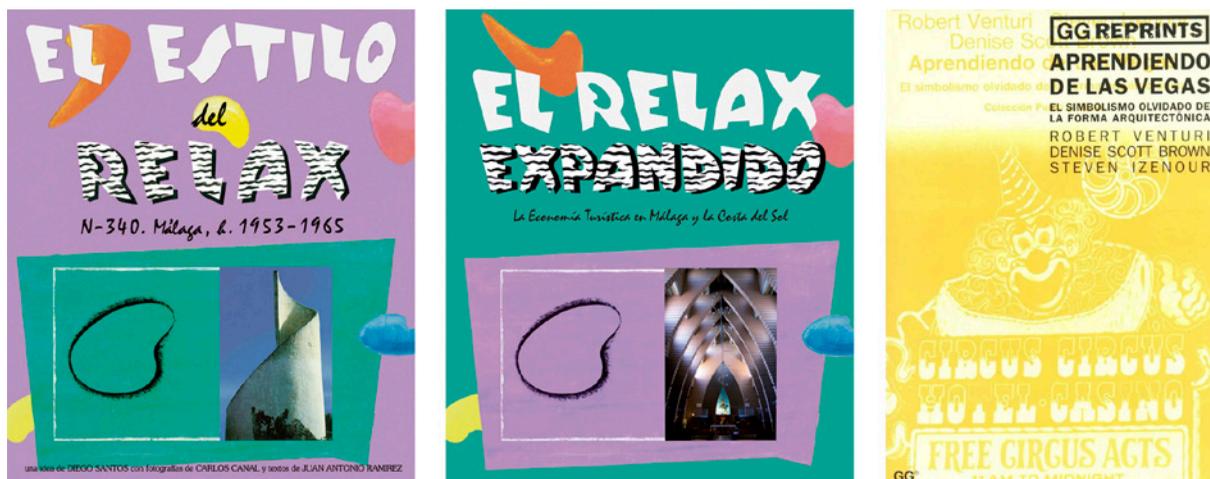
El "Estilo del Relax"

En cuanto a lo arquitectónico, el "boom turístico" propició que en la Costa del Sol se comenzaran a introducir una serie de tendencias arquitectónicas ligadas al Movimiento Moderno, tendencias que no habían llegado antes a nuestro país debido a la dictadura franquista. Este conjunto de estilos llegaron de forma tardía y bastarda, mezclándose estilos tan diferentes y contradictorios como el racionalismo, el surrealismo, el brutalismo o el organicismo, así como los primeros atisbos de postmodernidad. Este conglomerado de estilos, ligado en la mayoría de las ocasiones a la arquitectura del ocio, comenzó a denominarse años después como "Estilo del Relax". Este término fue acuñado por el artista Diego Santos en 1987, quien lo utilizó para denominar una serie de edificios, muebles y objetos decorativos relacionados con el primer turismo masivo de la Costa del Sol. Esta selección sirvió a Santos, con la ayuda del fotógrafo Carlos Canal y el historiador Juan Antonio Ramírez, para dar forma al libro-catálogo y a la exposición *El estilo del relax. (N-430. Málaga, H. 1953-1965)*², que tuvo lugar en el Colegio de Arquitectos de Málaga el año 1987. Para su publicación Santos, Ramírez y Canal recorrieron la N-340 desde Málaga a Estepona³, de forma similar a como Robert Venturi, Steven Izenour y Denis Scott Brown lo hicieron por el *strip* de las Vegas en 1968, recorrido del cual surgió el mítico libro *Aprendiendo de Las Vegas*⁴.

2. Ramírez, J. A.; Santos, D.; Canal, C. (1987), *El estilo del relax. (N-430. Málaga, H. 1953-1965)*, Málaga (España), Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.

3. Este recorrido es más bien figurado, pues la selección fue realizada por Diego Santos a partir de sus trayectos cotidianos. Carlos se encargó de fotografiar los edificios y Juan Antonio Ramírez de dar base conceptual e histórica al libro-catálogo.

4. Ver: Venturi, R; Scott Brown, D; Izenour, S (1972), *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Cambridge MA: MIT Press.



Portadas de *El estilo del Relax* (1987), *El relax expandido* (2010) y *Aprendiendo de las Vegas* (1972).

Con el paso del tiempo el libro-catálogo *El estilo del Relax* se ha convertido en uno de los primeros intentos de valorar la arquitectura del ocio en Málaga, acuñando un término que ha sido adoptado en numerosos estudios sobre ese periodo histórico, tanto en el campo de la arquitectura como en otro tipo de áreas⁵. Este libro fue después ampliado con *El relax expandido: arquitectura turística de la Costa del Sol* (2010)⁶, que coordinó Tecla Lumbreras. En esta ocasión Maite Méndez Baiges (2010) toma el relevo de Juan Antonio Ramirez, definiendo de forma muy acertada el “Estilo del Relax” como una aplicación del Movimiento Moderno en “forma de aluvión”:

Así que se podría decir que la implantación definitiva, y tardía, de lo moderno en España fue en algunos aspectos en forma de aluvión; nuestro país lo recibía y adoptaba todo al mismo tiempo: el racionalismo, el empirismo nórdico, la banalización del Movimiento Moderno por parte del Estilo Internacional, el organicismo, el brutalismo o informalismo, el estructuralismo, los primeros atisbos de postmodernidad de acuerdo con las formulaciones pop de Robert Venturi y las neorracionalistas de Aldo Rossi, etc. De ese aluvión es fiel testimonio la arquitectura de la Costa del Sol entre los años cincuenta y los setenta. (p.67)

Bajo la denominación de “Estilo del Relax” podemos encontrar edificios basados en el Estilo Internacional o el Brutalismo –como es el caso del la urbanización Playamar (Antonio Lamela, 1963) o Los Manatiales (Luis Alfonso Pagán López de Munaín, 1971), en

5. Publicaciones como *El estilo del relax* o *El relax expandido*, junto con webs como <http://www.n-340.org> o <http://www.torremolinoschic.com> están ayudando a reivindicar el valor arquitectónico de algunas de estas edificaciones. Edificios que, aunque están inscritos en un fenómeno voraz y muy denostado, merecen la pena ser puestos en valor como patrimonio y ser conservados.

6. Lumbreras Krauel, Tecla (coord.) (2010), *El relax expandido: arquitectura turística de la Costa del Sol*, Málaga (España), Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Ayuntamiento de Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga.



Torremolinos-, así como edificios que utilizaban elementos basados en el organicismo, el surrealismo –como el suelo y las columnas del hall del Hotel Pez Espada (Juan Jáuregui Briales y Manuel Muñoz Monasterio, 1959) o la Ciudad Residencial Tiempo Libre de Marbella (Manuel Aymerich Amadios y Ángel Cadarso del Pueyo, 1956-1963)– o el “art deco” aerodinámico, con sus alusiones a los aviones y grandes transatlánticos –este es el caso del desaparecido Hotel Mare Nostrum, en Fuengirola o el Antiguo Colegio de Huérfanos Ferroviarios (Francisco Alonso Martos 1934), en Torremolinos– introduciendo incluso ciertos atisbos de posmodernidad –como el Hotel el Puerto (Miguel Sierra Navas y Antonio Vázquez de Castro, 1972), en Fuengirola–. Estas tendencias internacionales convivieron durante los años 50 y 60, pero terminaron por mezclarse en un pastiche que Juan Antonio Ramírez (1992) definió como *Surreoide Curviquebrado*.⁷

Pero, por encima de todo durante los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, el mundo conoció la expansión prodigiosa de un nuevo estilo que combinaba la fantástica sinuosidad curvilínea de inspiración surreal, con las rectas inclinadas o las disposiciones ortogonales propias del racionalismo o el constructivismo de entreguerras. (p.121)

Este conglomerado de tendencias llegó a España en los años 70, constituyéndose como un único estilo de carácter heterogéneo y desprejuiciado, asociado a la construcción de edificios relacionados con el turismo y el tiempo libre: hoteles, apartamentos, discotecas o restaurantes. Este “estilo” combinó el más estricto funcionalismo con el capricho más gratuito, la alta con la baja cultura, lo internacional con lo folclórico. De esta forma, se mezclaban las formas racionalistas de Frank Lloyd Wright y Le Corbusier con elementos kitsch y escultóricos –columnas troncocónicas, *trencadís* y muros rusticados–, trabajos en hormigón armado –depósitos de agua, marquesinas o las cubiertas flotantes de Félix Candela– con

Ejemplos de *pilotis* de hormigón en el edificio nº 23 del paseo marítimo Ciudad de Melilla (Antonio Lamela, 1971), el auditorio Eduardo Ocón (Jaime Fernández Pimentel, 1962), apartamentos La Nogalera (Antonio Lamela Martínez, 1963) y Hotel Don Carlos (José María Santos Rein y Alberto López Palanco, 1967).
Fotos: Antonio R. Montesinos.

7. Ramírez, J.A., (1992), *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid (España), Visor. Umática. 2020; 3:219-239

Formas ameboides
en el hall del Hotel
Pez Espada (Juan
Jáuregui Briales
y Manuel Muñoz
Monasterio, 1959).
Fotos: Antonio R.
Montesinos.



formas ameboides, arriñonadas y surrealistas –basadas en Jean Arp, Bárbara Hepworth o Alexander Calder–. Por otro lado, debido a la implantación de técnicas industriales de edificación en un ámbito des-industrializado, se mezcló también lo industrial –los encofrados de hormigón armado– con elementos artesanales y vernáculos –muros encalados, barro cocido, incrustaciones, cañizo o detalles en hierro forjado–.

Debemos reconocer el trabajo documental que hicieron Diego Santos, Juan Antonio Ramírez y Carlos Canal recorriendo esos cien kilómetros de carretera que separan Málaga de Estepona. Cien kilómetros que constituyen un auténtico *strip* que articula esta ciudad lineal que es hoy la “Zona Metropolitana de la Costa del Sol”⁸. El análisis que realizaron de estas edificaciones es vital hoy en día para analizar la huella que el turismo masivo ha dejado en la Costa del Sol y como la incesante actividad turística ha marcado profundamente, no solo el territorio y las estructuras socio-económicas, sino también la identidad de sus habitantes.

En la actualidad toda una generación puede considerarse descendiente de este profundo proceso de transformación territorial. Una generación cuyos padres proceden de algún pueblo del interior de Málaga, pero que han crecido en un contexto repleto de hoteles, chiringuitos y urbanizaciones, que utiliza el coche para desplazarse por ese *strip* que es la N-340 y que considera cada uno de estos aspectos a un mismo nivel identitario que otros aspectos folclóricos más tradicionales.

03 Producción

El proyecto *Hijos del relax* pretende hablar de este fenómeno a partir de lo arquitectónico y lo biográfico, realizando un análisis de los edificios más representativos del denomi-

8. El término ZoMeCS (Zona Metropolitana de la Costa del Sol), es un término acuñado por la Fundación Rizoma para definir para referirse al “espacio humano” y al “territorio social” de la Costa del Sol. Para ampliar este concepto ver los libros: VV.AA., (2004), *020404. Deriva en ZoMeCS*, Málaga (España) Ed: Rizoma y VV.AA., (2005) *Nerja. Paisaje ZoMeCS*, Málaga (España) Ed: Rizoma

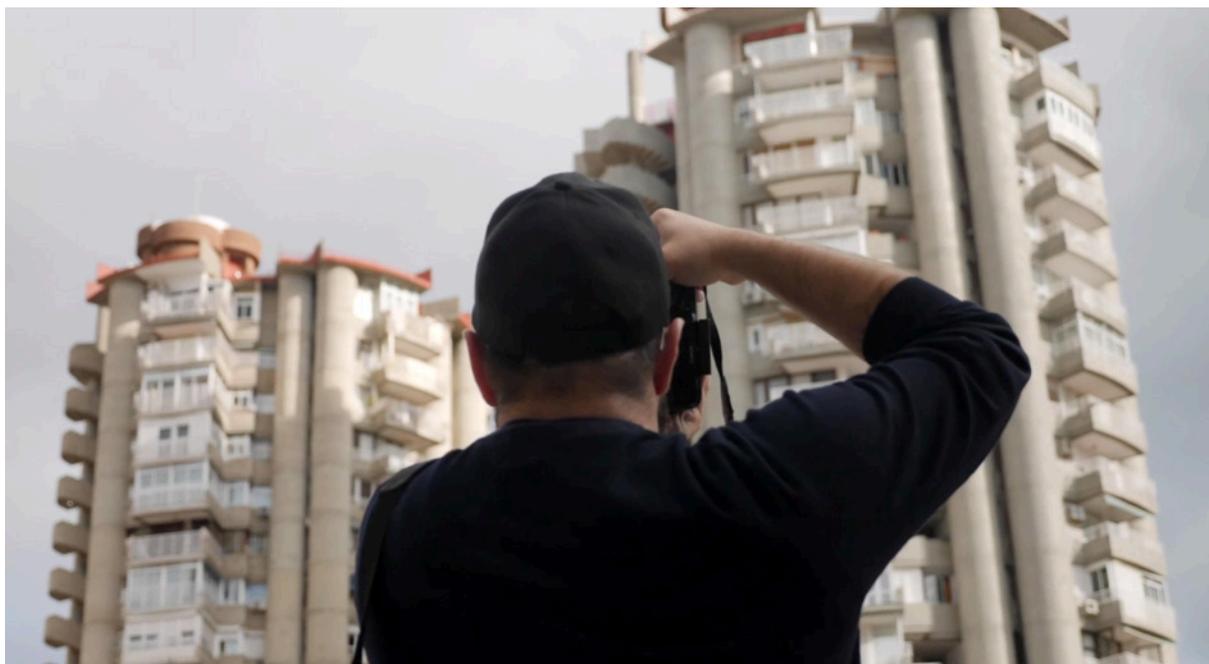


nado "Estilo del relax". A partir de esta documentación y de un enfoque en primera persona, pretendo enfrentarme a esta profunda transformación territorial que ha marcado mi propia identidad, analizando su influencia y reivindicando este estilo bastardo como parte de nuestro patrimonio colectivo. *Hijos del relax* se está desarrollando en tres fases o apartados:

La primera fase consiste en un archivo fotográfico basado en imágenes que pretenden documentar elementos constructivos y ornamentales: barandillas, columnas, cubiertas, señalética, objetos y mobiliario. Este archivo se ha realizado durante el año 2020, gracias a una beca de residencia dentro del programa *Creadores 2020*, en La Térmica (Málaga).

Para la segunda fase del proyecto se está produciendo un vídeo-ensayo documental, que se articula a partir de un viaje en coche por la N-340. Este viaje imita al que Santos, Ramirez y Canal realizaron en los años 80 y permite ver el estado actual de muchos de los edificios catalogados por Diego Santos, así como conversar con algunas personas que habitan estos edificios y con expertos –artistas, historiadores, arquitectos, etc.– que han estudiado el fenómeno. Entre los entrevistados están Tecla Lumbreras Krauel (Vicerrectora de cultura de la U.M.A.), Maite Méndez Baiges (Catedrática y profesora de Historia del Arte en la U.M.A.), Juan Francisco Rueda (crítico, comisario y profesor de Historia del Arte en la UMA), Martín Moniche (responsable de programación de La Térmica), Ricardo León (artista audiovisual), Álex Martín Rod (investigador y comisario), Eugenia Álvarez Blanch (arquitecto y responsa-

Instalación del proyecto *Hijos del relax* en la exposición *Creadores 2020*, en La Térmica (Málaga). Foto: José Baez.



Fotograma de *Relax N-340*, vídeo ensayo en el que actualmente estamos trabajando. Toma frente a torres de Los Manantiales (Luis Alfonso Pagán López de Munaín, 1971), en Torremolinos.

ble de Actividades Culturales del Colegio de Arquitectos de Málaga) y Enrique Bravo Lanzac (arquitecto, profesor de la U.M.A y codirector de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga). Este documental se está terminando de producir y ha sido financiado gracias a una ayuda para proyectos culturales del Vicerrectorado de Cultura de la UMA.

La tercera y última fase del proyecto se centra en la escultura. A partir de las fotografías realizadas en la primera fase se realizarán una serie de esculturas que representarán réplicas a escala de edificios completos y/o de detalles arquitectónicos. Estarán realizadas utilizando materiales de construcción: madera, hierro forjado, contrachapado, así como algunos elementos constructivos (ladrillos, pladur, etc.). Esta fase se realizará durante el año 2021 y se producirá con la ayuda de los *I Premios a la Producción Artística del Ayuntamiento de Málaga*. El trabajo realizado se expondrá en la Galería Isabel Hurley a finales del 2021, en una exposición comisariada por Juan Francisco Rueda.

A continuación del texto se presentan algunas imágenes de la primera fase del proyecto, que hace uso de la fotografía para realizar una catalogación de detalles arquitectónicos. El proceso de trabajo se ha basado en la exploración y documentación de la mayoría de los edificios que aparecen en *El estilo del Relax* y en *El relax expandido*, mostrando su estado actual. Las imágenes permiten mostrar el estado de abandono de alguno de los edificios —como, por ejemplo, el club de buceo Aqua-Tech—, así como lo irrespetuoso de algunos de los procesos de reforma por los que otros han pasado —este es el caso de la iglesia de la La Ciudad Residencial de Marbella (Manuel Aymerich Amadios y Ángel Cadarso del Pueyo, 1956-1963), o de la antigua Residencia San Jaime en Estepona (Miguel Oriol e Ybarra, 1964)—. Otros edificios no han podido siquiera ser documentados, ya que han sido demolidos, como muchas de las torres de agua, el cine Sohail de Fuengirola o algunas gasolineras.



Bocetos de las esculturas que se realizarán en la tercera fase del proyecto.

Estado actual del depósito de agua en Urb. Pueblo Andaluz (Marbella) y del club de buceo Aqua-Tech (Fuengirola).
Fotos: Antonio R. Montesinos.

Estas fotografías han sido expuestas en la exposición *Creadores 2020* que ha permanecido abierta desde el 27 de noviembre del año 2020 al 28 de febrero del año 2021. En esta exposición se mostró parte de la documentación realizada, planteándose como el despliegue de un archivo fotográfico en proceso. Las imágenes se mostraron sin enmarcar, tan solo agarradas a unos rieles metálicos mediante un sistema de sujeción basado en imanes. Estos imanes imitan a su vez plantas y detalles arquitectónicos de los edificios catalogados en *El estilo del Relax* y en *El relax expandido*, siguiendo una estética similar a unas piezas fresadas que también se muestran, estas piezas también muestran planos y detalles de algunos de los edificios documentados. Estos imanes son además una forma de apelar al souvenir y una estrategia para mostrar un archivo visual que cambiará y se ampliará en un futuro.

04 Conclusión

El proyecto *Hijos del relax* parte de la catalogación realizada por Diego Santos para conocer y analizar, desde lo arquitectónico y lo autobiográfico, como se ha impuesto en la Costa del Sol un estilo de vida basado en el ocio. La catalogación de estas edificaciones que realizó Santos han adquirido con el paso de los años un estatus de icono y nos permiten conocer cómo se impuso un importante cambio económico-social en la costa malagueña. Un profundo cambio que ha afectado a varias generaciones y que ha modificado profundamente el paisaje y el territorio de la Costa del Sol. La generación a la que pertenezco es la primera que ha crecido y se siente plenamente reconocida en este paisaje desordenado, en esta economía basada en el ocio y en el progreso social que acompañó la construcción de estas edificaciones de estilo bastardo. Realizar en estos momentos una revisión del trabajo de Santos, Ramirez y Canal nos permite asimilar estos edificios como parte de nuestro patrimonio, reconocernos a nosotros mismos y comprender como “nuestros lugares” son como son. Es por esto que el proyecto tiene como objetivo, no solo aprender de todo lo que simbolizan estas edificaciones, sino también sensibilizar sobre su conservación.

Referencias:

- CABRERA, J. L.; PETRY L. (10 enero de 2020). *Torremolinos Chic*. <http://www.torremolinoschic.com/>
- Grupo de Investigación HUM-666 Ciudad, Arquitectura y Patrimonio Contemporáneos. Universidad de Sevilla (10 enero de 2020). *Corredor N-340, el eje histórico del litoral andaluz*. <http://www.n-340.org>
- PÉREZ VILLALTA, G. (1984, 02 de octubre), Málaga es letal [corto emitido en programa de televisión], en Camorro, P. (Dirección) *La edad de oro - The Sound*. Madrid. RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/edad-oro-the-sound/4249014/>
- GARCÍA MORENO, A. G.; Márquez Ballesteros, M. J., (2019, 20 de febrero), Fragmentos de ciudad e imaginario turístico. El mito de Torremolinos. Sobre. Prácticas artísticas y políticas de la edición. 5 p. 41-51. Recuperado de <http://www.sobrelab.info/revista/n5.pdf>
- VÉLAZ DE MEDRANO, J. G., (2012), *El viaje a la costa del sol (1959-1969)*. Proyecto y transformación en los inicios del turismo moderno (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Madrid.
- BONED PURKISS, F. J.; VÉLAZ DE MEDRANO, J. G., (2008-10), *Arquitectura del turismo en la Costa del Sol* (Proyecto de Investigación), Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio Junta de Andalucía.
- MÉNDEZ BAIGES. M. (ed.). (2012) *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*, Málaga (España), Geometría Asociación Cultural.
- VV.AA., (2005), *Nerja. Paisaje ZoMeCS*, Málaga (España) Ed: Rizoma.
- VV.AA., (2004), *020404. Deriva en ZoMeCS*, Málaga (España) Ed: Rizoma.
- VENTURI, R; Scott Brown, D; Izenour, S (1972), *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Cambridge MA: MIT Press.
- RAMIREZ, J.A., (1992), *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid (España), Visor.
- GARCÍA-MORENO, A. E., ROSA-JIMÉNEZ, C., y Márquez-Ballesteros, M. J. (2016, enero), Lo banal como patrimonio de la Costa del Sol. Torremolinos (1959-1979). Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 14(1), p. 253-273. Recuperado de <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2016.14.017>
- ROJAS, E., (2010), *Aprendiendo de la N-340. Una reflexión sobre la arquitectura de la cultura de masas* (Tesis doctoral), Escuela de Arquitectura de Málaga. Universidad de Málaga.
- VV.AA., (2002) *La Arquitectura del sol_ Sunland architecture*, Barcelona (España), Colegios Oficiales de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias.
- LUMBRERAS KRAUEL, T. (coord.) (2010), *El relax expandido: arquitectura turística de la Costa del Sol*, Málaga (España), Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Ayuntamiento de Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga.
- RAMÍREZ, J. A; SANTOS, D; CANAL, C., (1987), *El estilo del relax. (N-430. Málaga, H. 1953-1965)*, Málaga (España), Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.
- HARAWAY, D. J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid (España), Cátedra.
- MARTÍN ROD, Á. (2020) *Reenact Torremolinos. El relax tumbado, políticas culturales y espacialidad queer*, en Cuevas del Barrio, J.; Néstore A. *Cruising Torremolinos*, en prensa.

Vista general de la instalación del proyecto *Hijos del relax* en la exposición *Creadores 2020*, en La Térmica (Málaga). Foto: José Baez.







Placa en el Parador
Montemar,
Torremolinos.
Foto: Antonio R.
Montesinos.



Bazar Aladino,
Torremolinos
(Fernando Morilla
Cabello, 1953).
Foto: Antonio R.
Montesinos.

Apartamentos
Playamar,
Torremolinos
(Antonio Lamela
Martínez, 1963).
Foto: Antonio R.
Montesinos.





Apartamentos
Ópera, Fuengirola
(Andrés Escassi
Corbacho, 1962).
Foto: Antonio R.
Montesinos.



Gasolinera Shell,
Fuengirola.
Foto: Antonio R.
Montesinos.



Apartamentos Skol,
Marbella (Manuel
Jaén Albaitero, 1963).
Foto: Antonio R.
Montesinos.

Notas

Now all the world's a sage.

De la Galaxia Marshall McLuhan a las Constelaciones de Susan Bučk-Morss

From the Marshall McLuhan Galaxy to the Susan Bučk-Morss Constellations

GABRIEL MARTÍNEZ  0000-0002-2786-9641

SONIA DÍAZ  0000-0001-5602-6371

Resumen

Este ensayo visual está formado por una constelación de imágenes y palabras/imágenes obtenidas en las redes sociales. La lógica la proporciona el sistema digital y su formalización es fruto del uso redundante de la propia tecnología digital a través de programas de autoedición y publicación. Partimos de dos ideas: la primera afirma que la comunidad global es un collage/montaje de imágenes donde el medio es el masaje que crea un sistema de valores basado en las percepciones; y la segunda, señala que necesitamos abrir profundidad de campo y ralentizar nuestros actos perceptivos de forma que las imágenes permitan construir un lugar de acción política común. Nuestros guías han sido el filósofo y teórico Marshall McLuhan y la filósofa e historiadora intelectual Susan Buck-Morss.

PALABRAS CLAVE: Bučk-Morss, McLuhan, Activismo, Activismo Socio-cultural.

Ensayo visual
Visual Essay

Correspondencia/
Correspondence
Gabriel Martínez
unmundofeliz@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 23.09.2020
Accepted: 20.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Martínez, G. (2020). Now all the world's a sage. De la Galaxia Marshall McLuhan a las Constelaciones de Susan Buck-Morss. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11190>

Umática. 2020; 3:243-264

Abstract

This visual essay is composed of a constellation of images and words/images obtained from social networks. The logic is provided by the digital system and its formulation is the result of the redundant use of digital technology itself through desktop publishing and publishing programs. We proceed on the basis of two ideas: the first states that the global community is a collage/assembly of images where the medium is the message that creates a value system based on perceptions; and the second states that we need to open up depth of field and slow down our perceptive acts so that the images allow us to build a common place of political action. Our guides have been the philosopher and theorist Marshall McLuhan and the philosopher and intellectual historian Susan Buck-Morss.

KEYWORDS: McLuhan, Buck-Morss, Activism, Socio-cultural Activism.

INTRO

La cultura global excluye e incluye, es fría y caliente, local y global, privada y pública; y presenta razonamientos lineales por conexión y a saltos por intervalo, aunque lo más importante de nuestra cultura actual es que puede llegar a ser estúpida pero nunca aburrida. El diseño y las prácticas artísticas contemporáneas exigen rapidez y emoción pero también persiguen una profundidad y reducen el ritmo de nuestra percepción aunque no nos demos cuenta. El espíritu humano más creativo siempre está buscando un espacio de acción política común (Buck-Morss, 2015) donde las imágenes circulen sin fronteras ni barreras, produzcan constelaciones imprevistas y sean accesibles proporcionando su potencial más democrático. Así, para Buck-Morss (2013), "la reorientación se convierte en la revolución de nuestro tiempo" y dicha reorientación significa una reutilización, revisión, reconexión e intercambio de imágenes donde las representaciones individuales pueden adquirir un efecto social y político. En este sentido, no nos interesa la evidencia-imagen o el prejuicio-imagen sino la posibilidad-imagen, su adecuación a la comunicación y su realidad significativa. No es tanto la búsqueda de una intencionalidad objetiva sino las conexiones resignificantes que huyen de la crítica tediosa que Marshall McLuhan desprecia al señalar que "Marx es un estúpido y aburrido escritor visual" (Sempere, 1975, p.175).

"Ahora todo el mundo es un sabio" porque "un niño de seis años de nuestra época sabe tanto como Matusalén" (Sempere, 1975, p.237). El continuo bombardeo de imágenes provoca una nueva educación perceptiva que nos masajea de forma continuada aportando conocimiento, dando información y desatando emociones y sentimientos. Por ello, una ética digital socializadora –no socialista– sólo es posible a partir del uso libre de las imágenes como un bien público. La idea de un conocimiento abierto y compartido como un recurso inagotable es un valor colectivo que nos promete sabiduría y mayor confianza pública. Tanto McLuhan en sus *exploraciones* como Buck-Morss con sus *notas* nos recuerdan que las imágenes se usan para pensar, que son una promesa de accesibilidad al conocimiento y nos permiten la conexión, el compromiso y la participación. Por lo tanto, apropiarse de una imagen es una experiencia sensorial vital, es aquella percepción que "proporciona la armadura para las ideas" (Buck-Morss, 2013).

Ahora todos somos sabios porque las imágenes que compartimos no son copias de un original sino que poseen una realidad propia que conecta y entra a formar parte de una constelación en red. Cada uno de nosotros como coleccionistas (no-consumidores) de imágenes armamos un collage/montaje/memoria que produce sentido y al compartirlas colectivamente ampliamos el proceso de construcción de la cultura. En este sentido, gracias a nuestras bibliotecas de imágenes, nos convertimos en investigadores marginales de nuestra realidad y formamos parte de una escuela-planeta global (Sempere 1975, p.154) cuya forma de cognición colectiva moldea una nueva imagen del mundo.

Toda imagen se percibe como superficie, una percepción congelada que puede ser manipulada y activada para conseguir otra nueva imagen, percepción y significado. Los objetos físicos carecen de esta capacidad infinita de reproducción y resignificación compartida, sin embargo, "las imágenes son el archivo de la memoria colectiva" (Buck-Morss, 2013) porque pueden ser percibidas por todos y en cualquier momento. Las imágenes digitales siempre están fuera de contexto porque no pueden evitar adquirir nuevos significados y transmitir potencia al visualizar los pasados, los presentes y los futuros. Las imágenes son multiplicadoras, unen lo singular y lo universal. Todos podemos observar las mismas imágenes y, sin embargo, la potencialidad de actuar sobre cada uno de nosotros es totalmente distinta e incontrolable. Su significado depende de la percepción personal y de la empatía colectiva, porque si somos realmente creativos nuestro sistema perceptivo estará en constante movimiento.

Politics



Politics



Politics

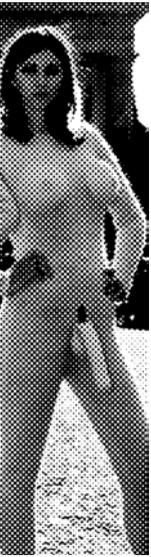


Politics



Politics





Politics

Our Age of Anxiety is, in great part, the result of trying to do today's jobs with yesterday's tools!

MARSHALL McLUHAN



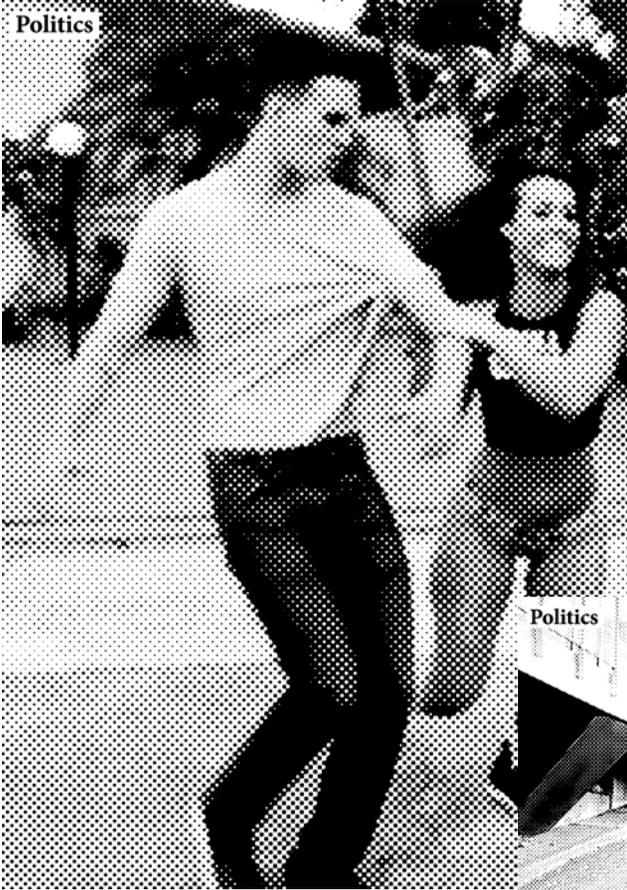
Politics



Politics



Politics



Politics



Politics



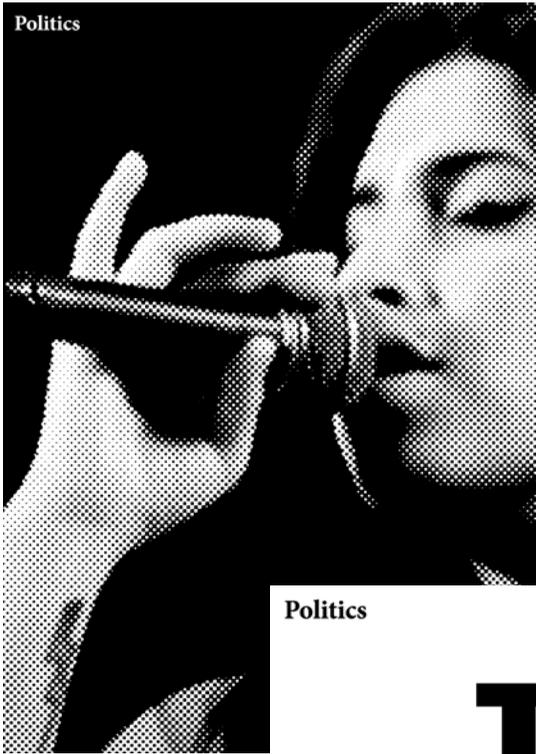
Politics

We become
What we
behold.
We shape
our tools,
and
thereafter
our tools
shape us

MARSHALL McLuhan

Politics



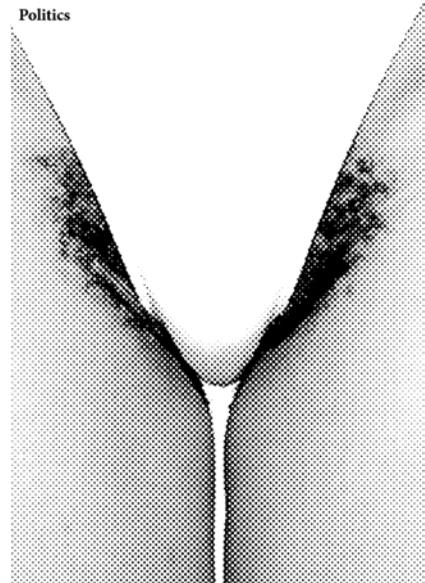


Politics

The medium is the message

MARSHALL McLUHAN

Politics



~~Real,~~
~~total war~~
~~has~~
~~become~~
~~information~~
~~war~~

MARSHALL McLUHAN



Il a révélé la corruption, la crasse des états. Nous ne devons pas le laisser en prison pour le reste de sa vie. **Liberté pour Julian Assange**





Politics

SPEAK THAT I MAY SEE YOU

MARSHALL McLUHAN

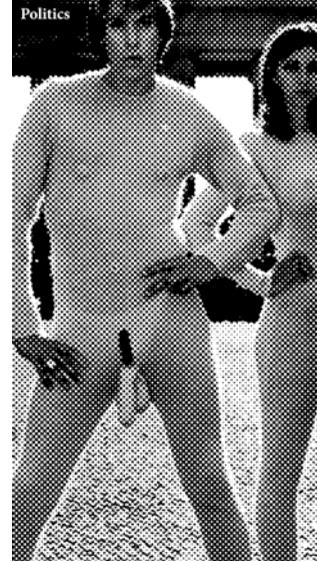
Politics



-Are you kidding me? No!
-Shut up and hold. Bitch!



Politics



Politics

**Print
technology
created
the public.
Electric
technology
created
the mass**

MARSHALL McLuhan





Politics

**A new form of
 “politics” is emerging,
 and in ways we
 haven’t yet noticed.
 The living room
 has become a voting
 booth. Participation
 in
 via television, marches,
 Freedom, and other
 in war, and other
 pollution is changing
 events
 everything...**

MARSHALL McLuhan



Politics

Politics



Politics



Politics



Politics

Now all the world's a sage

MARSHALL McLuhan

Politics

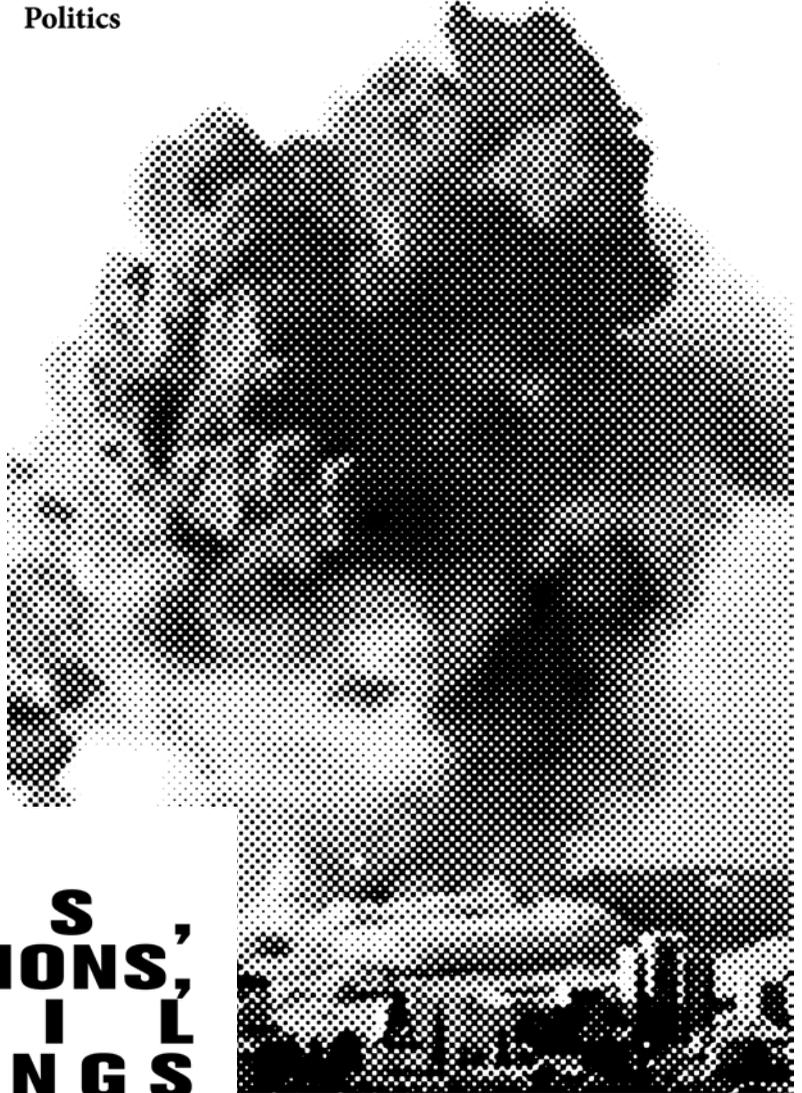


Politics

DON'T ASK

Politics

Politics



Politics

**W A R S ,
REVOLUTIONS,
C I V I L
U P R I S I N G S
A R E
I N T E R F A C E S
W I T H I N
T H E N E W
E N V I R O N M E N T S
C R E A T E D B Y
E L E C T R I C
I N F O R M A T I O N A L
M E D I A**

MARSHALL McLUHAN

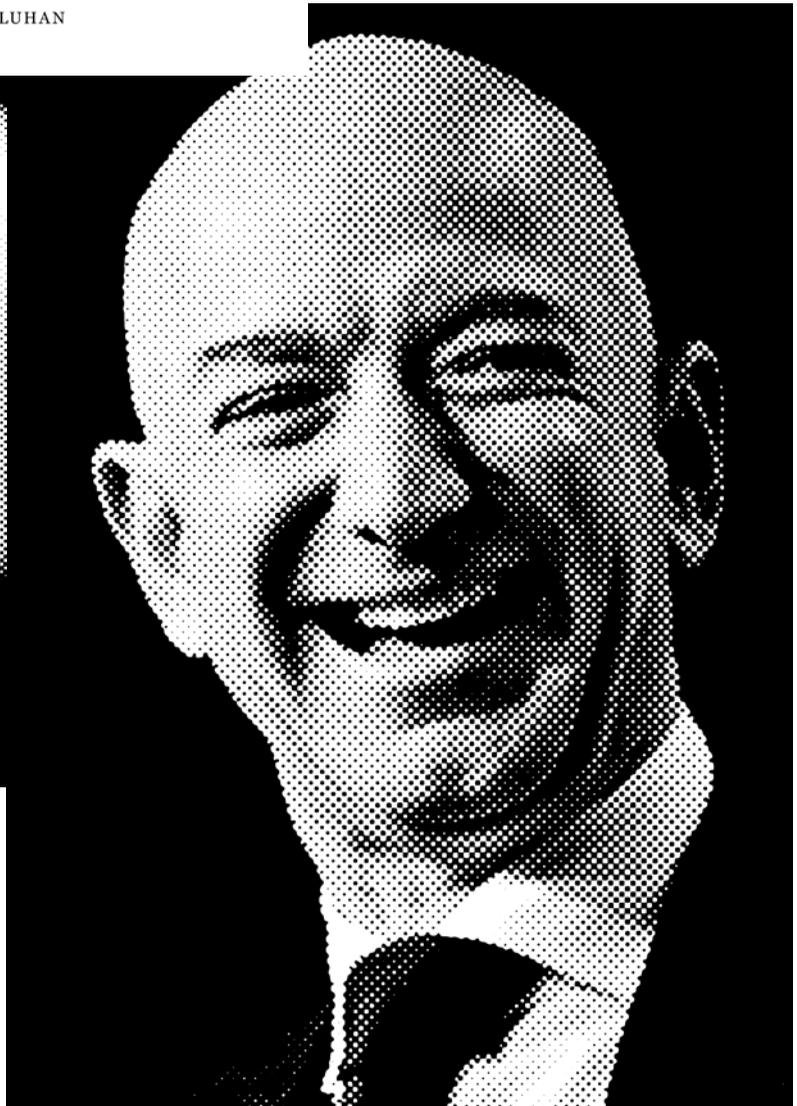


DON'T ASK
WHETHER
IT IS *RIGHT*
OR *WRONG*
INSTEAD TRY
TO FIND OUT
WHAT IS
GOING ON

MARSHALL McLuhan



Politics

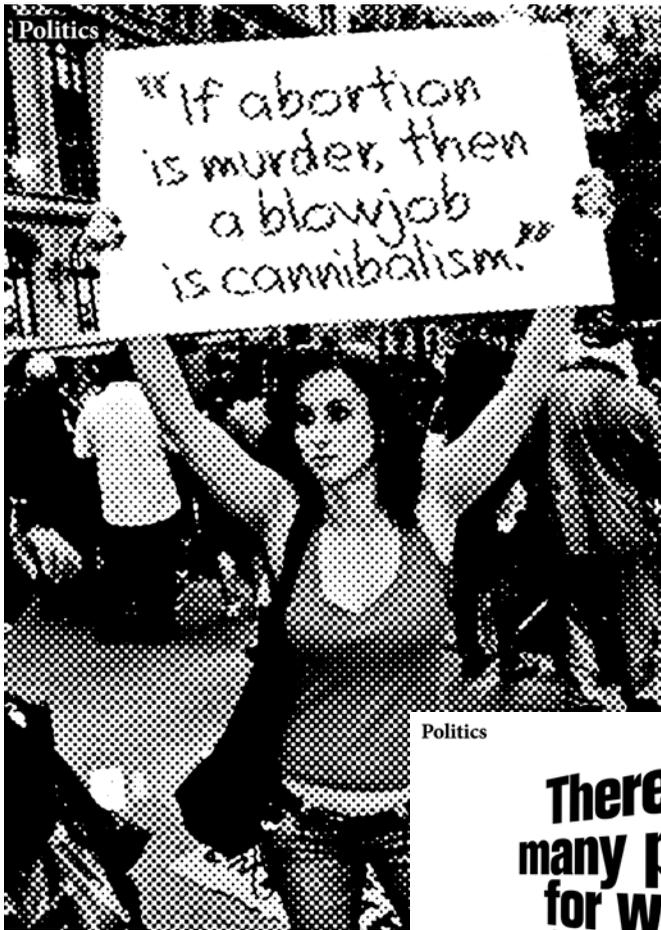


Politics



Politics

~~Politics
offers
yesterday's
answers
to today's
problems~~



Politics

There are many people for whom 'thinking' necessarily means identifying with existing trends

MARSHALL McLUHAN



Politics

Politics

**Moral
bitterness
is a basic
technique
for endowing
the idiot
with dignity**

MARSHALL McLUHAN





Politics



Politics

**World War III
is a guerrilla
information
war with
no division
between
military
and civilian
participation**

MARSHALL McLUHAN

Politics



Politics

problems

ALL McLuhan



Politics



Politics

**We look at
the present
through
a rear view
mirror.
We march
backwards
into
the future**

MARSHALL McLuhan

Politics





Politics

PUBLICATION IS A SELF-INVASION OF PRIVACY

MARSHALL McLuhan



Politics

El contenido de este
Tumblr
puede ser delicado.

Politics

Conclusión

Tanto McLuhan como Buck-Morss nos enseñan a ser inconformistas y así evitar los simplismos ingenuos y convencionales que provoca el pensamiento lineal. Si queremos ser críticos necesitamos adaptarnos perceptivamente a la situación de *energía comunicacional* actual. Lo que a primera vista parece irregular, desconectado e irracional puede que esconda un razonamiento por intervalo. El "discurso secuencial y conectado" se basa en "colocar pensamientos uno tras otro" de "forma lineal y codificada", es decir, de forma racional-visual. Sin embargo, "el razonamiento no ocurre sobre planos únicos o sobre formas continuadas y conectadas. La mente trabaja a saltos. Pone cosas juntas en toda clase de proporciones y ratios." (Sempere 1975, p.121)

Como conclusión final, esta pregunta: ¿Somos como estrellas fugaces y solitarias que cruzamos el horizonte con un plan totalmente cerrado y lineal, o más bien, formamos parte de una compleja e inabarcable constelación o galaxia cuya estructura gravitatoria nos permite interactuar con otras estrellas, planetas, materia oscura y energía creativa e imaginaria? No tenemos una respuesta definitiva, pero una cultura global que busque una acción política común necesita crear una comunidad de imágenes abiertas y compartidas que construyan una cantidad de conexiones en intervalos inagotables...

Referencias

BUCK-MORSS, S. (2013, 12 de abril). *Visual Studies and Global Imagination*.

BUCK-MORSS, S. (2015, 17 de octubre). *Seeing Global*.

MCLUHAN, M. *Mcluhanism*. Recuperado el 4 de diciembre de 2020 en: <https://www.marshallmcluhan.com/mcluhanisms/>

MCLUHAN, M. & FIORE, Q. (2008). *The Medium is the Message*. London: Penguin Design Series.

SEMPERE, P. (1975). *La Galaxia McLuhan*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Nota

Todas las imágenes que aparecen en el ensayo visual pertenecen al proyecto *Politics*, una biblioteca abierta que consta de más de 5000 imágenes retomadas, reapropiadas y reinterpretadas de la constelación: Instagram-Tumblr-Facebook-Blogspot.

Espacios disponibles I.

Liminalidad e hibridación lingüística en la escultura de campo expandido

[Available Spaces I: Liminality and linguistic hybridity in expanded field sculpture.](#)

JESÚS MARÍN-CLAVIJO

Profesor de escultura y artista plástico. Universidad de Málaga, Málaga, España.

Resumen

Esta serie fotográfica o fotoensayo es resultado del proyecto de investigación *La escultura como interfaz histórico de luz sólida* del Plan Propio de la Universidad de Málaga, el cual consiste en la investigación experimental artística basada en el lenguaje escultórico y sus hibridaciones con otras disciplinas, como la fotografía. Para ello he usado herramientas metodológicas como la intervención *site-specific*, la fotoluminocinética y las posibilidades que la escultura de campo expandido ofrece en cuanto a las narrativas que el objeto significativo del entorno escogido puede ofrecer a lo que sucede en él. La fotoluminocinética es una hibridación entre el lenguaje escultórico y el fotográfico, es el corpus teórico de mi tesis principal *La fotografía como medio de la escultura en movimiento*, y una de mis principales líneas de investigación artística. La experimentación plástica se centra en la intervención fotoluminocinética, o fotografía en exposición prolongada mientras se actúa con elementos luminosos en movimiento, en diversas partes del edificio, arcos de sus fachadas y zonas internas. A través de un diálogo con su arquitectura, con el entorno escogido la obra artística le transfiere significado, aumentándole la carga monumental y estatuaría, y éste a su vez, dota al trabajo artístico de narratividad poética.

PALABRAS CLAVE: Fotoluminocinética, hibridación, escultura de campo expandido / Photolumino-kinetics, Hybridisation, Expanded field Sculpture.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Marín-Clavijo, J. (2020). Espacios disponibles I. Liminalidad e hibridación lingüística en la escultura de campo expandido. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11189>

Umática. 2020; 3:265-285

Ensayo visual
Visual Essay

Correspondencia/
Correspondence
Jesús Marín-Clavijo
jmarin@uma.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 14.09.2020
Accepted: 19.12.2020



Abstract

This photographic series or photo-essay is the result of the research project *La escultura como interfaz histórico de luz sólida* of the Plan Propio of the University of Málaga, which consists of experimental artistic research based on the language of sculpture and its hybridisations with other disciplines, such as photography. To do this I have used methodological tools such as site-specific intervention, Photolumino-kinetics and the possibilities that expanded field sculpture offers in terms of the narratives that the significant object of the chosen environment can offer to what happens in it.

Photolumino-kinetics is a hybridisation between sculptural and photographic language, it is the theoretical corpus of my main thesis *Photography as a medium for sculpture in movement*, and one of my main lines of artistic research. The plastic experimentation focuses on the photolumino-kinetic intervention, or photography in prolonged exposure while acting with luminous elements in movement, in different parts of the building, arches of its façades and internal areas. Through a dialogue with its architecture, with the chosen environment, the artistic work transfers meaning to it, increasing its monumental and statuary charge, and this, in turn, endows the artistic work with poetic narrative.

KEYWORDS: *Photolumino-kinetics, Hybridisation, Expanded field Sculpture.*

1. El proyecto investigador.

Esta serie se enmarca en un escenario paradigmático, el Trapiche del Prado, edificio del siglo XVII, bien del patrimonio industrial y cultural ubicado en Marbella, el cual es el resultado de siglos de transformación debidas a su función preindustrial cambiante.

El proyecto investigador se propone varios objetivos, uno de ellos es la reivindicación del edificio dentro del tejido urbano de la ciudad, cobra especial significado gracias a su importancia histórica como a su situación geográfica, en los primeros siglos de su existencia se situaba en el extrarradio del entonces pueblo, y ya desde mediados del siglo XX, completamente integrado en la ahora ciudad de Marbella. Una estructura preindustrial de gran envergadura que va decayendo hasta convertirse en una magnífica ruina, mientras que va siendo engullida por el crecimiento de la trama urbana. Su carácter funcional en tanto que industrial, que se ha ido transformando a lo largo de los siglos de funcionamiento, pasa a ser metafórico y monumental gracias al contraste de la factura arquitectónica en relación al urbanismo en donde se sitúa, su estética derruida contrasta con la novedad arquitectónica del entorno, el cual ha ido rodeando al enclave poco a poco.

Otro de los objetivos fundamentales es la exploración de la capacidad monumental y estatuaría que recupera el hecho escultórico gracias a la recolocación en un lugar emblemático determinado y cómo este entorno también adquiere dimensión histórica y social a partir de la mirada artística. Su identidad totalmente distinta a los edificios residenciales que lo rodean, y también su particular estado ruinoso y abandonado hacen de este conglomerado arquitectónico un enclave que traslada al visitante a otra realidad, al modo en que una puerta o un vano es el mecanismo de transición entre dos ámbitos. Este carácter liminal o fronterizo, umbral entre lugares, se explora mediante la intervención escultórica en los vanos de las arcadas que se encuentran en dos de las fachadas principales del complejo.

2. Las acciones con luz en movimiento: hibridación de lenguajes

Continuando con la serie de intervenciones fotoluminocinéticas que desde el año 1997 voy desarrollando, es decir, usando el método de la acción lumínica recogida y documentada mediante la fotografía en exposición prolongada, elaboro esta serie de acciones titulada *Espacios disponibles*, de la que presento en este foto-ensayo, una primera subserie de 8 piezas.

En ese año comencé la exploración plástica de las posibilidades que ofrece la luz como material escultórico. Su relación con los espacios cotidianos o arquitectónicos, la manera de evidenciarlos gracias a ella y su movimiento, la ocupación de los mismos a través

1. Este concepto es uno de los resultados tangibles de la investigación desarrollada en la Tesis doctoral *La captura de la luz en movimiento como medio* (Marín-Clavijo, 2015). Es la denominación de la tipología de obra artística que se basa en la exposición prolongada fotográfica y mediante la cual es posible percibir trayectorias y formas espaciales elaboradas mediante el movimiento de elementos luminosos.

de su traslación y desarrollo en estos volúmenes interiores en los que podemos proyectar nuestra experiencia.

Toda la serie está realizada mediante la acción directa en el espacio dado de las arcadas del Trapiche del Prado, es decir, además de la metodología y lenguaje experimental que se explora, el componente site-specific es fundamental para entender el carácter singular de la obra. El entorno seleccionado, las ruinas de un complejo preindustrial, los restos de un edificio auto excluido del tejido urbano que lo rodea tanto desde un punto de vista espacial como temporal, este se ofrece como un lienzo o escenografía soportante del discurso que se establece en cada frase que se ejecuta.

3. Liminalidad.

El término *liminalidad*, derivado de la palabra latina "limen", que significa "umbral" o "frontera", se refiere a un estado subjetivo psicológico, neurológico o metafísico, consciente de estar en la zona de transición de o entre dos planos existenciales diferentes. Es una noción que abarca la ambigüedad y la indeterminación, y se manifiesta en muchas formas dentro del arte contemporáneo. Es un concepto difícil de describir visualmente, pero ha sido un recurso o elemento narrativo que ha sido usado de diversa manera por artistas contemporáneos como el escultor español Chillida (Lomelí, 2014).

Desde un punto de vista antropológico, este término fue conceptualizado originalmente por primera vez en 1909 por Arnold Van Gennep (1969), a través de sus estudios antropológicos sobre los rituales de transición, de paso de una edad a otra o de un estatus social a otro. Su texto, *The Rites of Passage* presenta la noción de que el estado liminal acompaña "todo cambio de lugar, estado, posición social y edad" ya que reconoce el "umbral como el comienzo de un estado o acción"

Cincuenta y ocho años después, las teorías de Van Gennep sobre la liminalidad influyeron a su vez en Victor Turner, un antropólogo cultural, que se interesó especialmente en el umbral liminal que existe en un rito de paso entre las "fases de separación y reincorporación"

Turner concibió la liminalidad como un "período de ambigüedad; de estado marginal y de transición". Tanto Turner como Van Gennep exploraron la noción de que todos los ritos de paso se dividen en tres etapas: separación, un período liminal y agregación.

Sin embargo, Turner (1967) afirma que los estados liminales no están necesariamente "confinados a la definición cultural". Así mismo, considera que la vida del hombre se puede considerar que está en permanente crisis, puede producirse en ella cualquier cambio de un estado a otro en cualquier momento. Como resultado, la definición de liminalidad ha evolucionado para incluir la indefinición, ambigüedad, apertura e indeterminación.

Por otro lado, el filósofo español Eugenio Trías estudia ampliamente la idea de límite llegando a ser un asunto central en su obra. En títulos como *Los límites del Mundo* (1986) o *La idea de Límite* (2006) Trías defiende el rango ontológico del concepto al contrario que Kant, Hegel o el mismo Wittgenstein, que lo consideraban como restrictivo o lógico-lingüístico.

Gracias a este punto de partida, concluye Trías que pudo definir lo que somos como habitantes del límite o de la frontera entendida en su acepción topológica romana, espacio donde es posible vivir o alimentarse como seres limítrofes.

A partir de la categoría topológica de esta idea, Foucault (1978) elabora su propuesta de Utopías y heterotopías, espacios imposibles y reales pero no considerados como normalizados. En-tiendo sus espacios heterotópicos desde el concepto ya alumbrado por Trías y Turner, lugares habitables para momentos de transición, según Foucault son "espacios otros", "contra-espacios", "lugares reales fuera de todo lugar". Estos son residuos espaciales que las sociedades determina en las áreas que las rodean y que están reservados a aquellos que pueden representar una deriva o desviación a la normalidad exigida que rige la vida cotidiana de esa sociedad. Para Foucault, el paradigma del lugar heterotópico es el cementerio, la ruina, lo abandonado, es el lugar "absolutamente otro".

Así pues, y teniendo esta base conceptual que suporta la categoría de espacio heterotópico y fronterizo, la elección del escenario en el que se realizan las fotoluminocinéticas que aquí se presentan es fundamental para entender la naturaleza de la propuesta plástica. Los espacios, los vanos de las arcadas son el lugar idóneo para que los distintos mensajes cobren singular relevancia. Lugares otros en donde lo fronterizo tiene lugar, lugares habitables para estos ritos de paso que son las obras efímeras que elaboro.

Además de la interdisciplinariedad lingüística, en cuanto a la metodología empleada que se desarrolla en las piezas, la ambigüedad y transitoriedad, lo efímero del material con el que se construyen y su entidad eminentemente transparente al modo en que lo deduce Trías a partir del estudio del Gran vidrio Duchampiano, se genera el verdadero sentido de las obras mediante el reflejo de las mismas en el entorno liminal, tanto por la literalidad de la arquitectura como por la naturaleza del lugar en donde se desarrollan. Es decir, los distintos umbrales de paso, esta arquitectura que sostiene el devenir de lo trazado sutilmente en el intangible aire, son parte consustancial de la pro-puesta ontológica que emerge de la aparición de la palabra en el soporte fotográfico.

196

Espacios Disponibles

ESPACIO ESTÉTICO DISPONIBLE
ESPACIO ESPIRITUAL DISPONIBLE
ESPACIO MORAL DISPONIBLE
ESPACIO FORMAL DISPONIBLE
ESPACIO POLÍTICO DISPONIBLE
ESPACIO SOCIAL DISPONIBLE
ESPACIO POÉTICO DISPONIBLE
ESPACIO DE REVOLUCION DISPONIBLE
ESPACIO REVOLUCIONARIO DISPONIBLE
ESPACIO DE MANSEDUMBRE DISPONIBLE
ESPACIO MANSO DISPONIBLE
ESPACIO DEMOCRÁTICO DISPONIBLE
ESPACIO DICTATORIAL DISPONIBLE

ESPACIO GENOCIDA DISPONIBLE
ESPACIO DE GUERRA DISPONIBLE
ESPACIO BELICO DISPONIBLE
ESPACIO ROMÁNTICO DISPONIBLE
ESPACIO DE VIOLENCIA DISPONIBLE
ESPACIO VIOLENTO DISPONIBLE
ESPACIO DE ACCIÓN DISPONIBLE
ESPACIO ACTIVO DISPONIBLE
ESPACIO DE REACCIÓN DISPONIBLE
ESPACIO REACTIVO DISPONIBLE
ESPACIO DE DIALOGO DISPONIBLE
ESPACIO DIALOGANTE DISPONIBLE
ESPACIO DEMAGOGO DISPONIBLE
ESPACIO POPULISTA DISPONIBLE
ESPACIO AUTÁRQUICO DISPONIBLE
ESPACIO OBEDIENTE DISPONIBLE
ESPACIO DESOBEDIENTE DISPONIBLE
ESPACIO INDEPENDIENTE DISPONIBLE
ESPACIO NACIONAL DISPONIBLE
ESPACIO AUTODETERMINADO DISPONIBLE
ESPACIO INDETERMINADO DISPONIBLE
ESPACIO MATERIALISTA DISPONIBLE
ESPACIO SENTIMENTAL DISPONIBLE
ESPACIO DE LEALTAD DISPONIBLE
ESPACIO DE REPRESENTACION DISPONIBLE
ESPACIO HISTÓRICO CORRECTO DISPONIBLE
ESPACIO HISTÓRICO INCORRECTO DISPONIBLE
ESPACIO MEMORIAL DISPONIBLE
ESPACIO FILOSÓFICO DISPONIBLE
ESPACIO FENOMENOLÓGICO DISPONIBLE
ESPACIO SITUACIONISTA DISPONIBLE
ESPACIO ESTRUCTURALISTA DISPONIBLE
ESPACIO METAFISICO DISPONIBLE
ESPACIO TAUTALÓGICO DISPONIBLE
ESPACIO ARTISTICO DISPONIBLE
ESPACIO POSTMODERNO DISPONIBLE
ESPACIO DE TRASGRESIÓN DISPONIBLE
ESPACIO TRANSGRESOR DISPONIBLE
ESPACIO DE SIMULACRO DISPONIBLE
ESPACIO SIMULADO DISPONIBLE

ESPACIO HIPOTÉTICO DISPONIBLE
ESPACIO LÓGICO DISPONIBLE
ESPACIO UTÓPICO DISPONIBLE
ESPACIO IDÉNTICO DISPONIBLE
ESPACIO DISTÓPICO DISPONIBLE
ESPACIO CAMUFLADO DISPONIBLE
ESPACIO INTERRUMPIDO DISPONIBLE
ESPACIO DISRUPTIVO DISPONIBLE
ESPACIO ANALÍTICO DISPONIBLE
ESPACIO SINTÉTICO DISPONIBLE
ESPACIO ESPACIAL DISPONIBLE
ESPACIO VIRTUAL DISPONIBLE
ESPACIO VIRTUOSO DISPONIBLE
ESPACIO REAL DISPONIBLE
ESPACIO DISMINUIDO DISPONIBLE
ESPACIO ANIMAL DISPONIBLE
ESPACIO HUMANO DISPONIBLE
ESPACIO MÍNIMO DISPONIBLE
ESPACIO VITAL DISPONIBLE
ESPACIO SURREAL DISPONIBLE
ESPACIO IRREAL DISPONIBLE
ESPACIO DE IDENTIDAD DISPONIBLE
ESPACIO IDÉNTICO DISPONIBLE
ESPACIO DE PARALISIS DISPONIBLE
ESPACIO PARALIZADO DISPONIBLE
ESPACIO SEXUAL DISPONIBLE
ESPACIO ONANISTA DISPONIBLE
ESPACIO MASCULINO DISPONIBLE
ESPACIO FEMENINO DISPONIBLE
ESPACIO HOMOSEXUAL DISPONIBLE
ESPACIO HETEROSEXUAL DISPONIBLE
ESPACIO TRANS DISPONIBLE
ESPACIO IRREVERENTE DISPONIBLE
ESPACIO OPRIMIDO DISPONIBLE
ESPACIO REPRIMIDO DISPONIBLE
ESPACIO DESVIADO DISPONIBLE
ESPACIO PERVERSO DISPONIBLE
ESPACIO NARCISISTA DISPONIBLE
ESPACIO SELFI DISPONIBLE
ESPACIO DE DERRIBO DISPONIBLE

ESPACIO RESIDUAL DISPONIBLE
ESPACIO LIMINAL DISPONIBLE
ESPACIO SUBLIMINAL DISPONIBLE
ESPACIO RELIGIOSO DISPONIBLE
ESPACIO LAICO DISPONIBLE
ESPACIO LEGAL DISPONIBLE
ESPACIO ILEGAL DISPONIBLE
ESPACIO ALEGAL DISPONIBLE
ESPACIO CULPABLE DISPONIBLE
ESPACIO INOCENTE DISPONIBLE
ESPACIO DELINCUENTE DISPONIBLE
ESPACIO ASESINO DISPONIBLE
ESPACIO HOMICIDA DISPONIBLE
ESPACIO VICTIMA DISPONIBLE
ESPACIO IRRESPONSABLE DISPONIBLE
ESPACIO RESPONSABLE DISPONIBLE
ESPACIO DE POSE DISPONIBLE
ESPACIO ADOLESCENTE DISPONIBLE
ESPACIO ADULTO DISPONIBLE
ESPACIO INFANTIL DISPONIBLE
ESPACIO VANDÁLICO DISPONIBLE
ESPACIO DE PODER DISPONIBLE
ESPACIO LEAL DISPONIBLE
ESPACIO TRAIADOR DISPONIBLE
ESPACIO REBELDE DISPONIBLE
ESPACIO PRIVADO DISPONIBLE
ESPACIO PÚBLICO DISPONIBLE
ESPACIO VERDADERO DISPONIBLE
ESPACIO MENTIROSO DISPONIBLE
ESPACIO DELICTIVO DISPONIBLE
ESPACIO PSICÓTICO DISPONIBLE
ESPACIO NERVIOSO DISPONIBLE
ESPACIO PSICOPATA DISPONIBLE
ESPACIO DE REFERENCIA DISPONIBLE
ESPACIO REFERENCIAL DISPONIBLE
ESPACIO REFERENTE DISPONIBLE
ESPACIO MENTAL DISPONIBLE
ESPACIO NATURAL DISPONIBLE
ESPACIO ROBADO DISPONIBLE
ESPACIO NARRATIVO DISPONIBLE

ESPACIO LITERAL DISPONIBLE
ESPACIO LITERARIO DISPONIBLE
ESPACIO DE MONOLOGO DISPONIBLE
ESPACIO APARTE DISPONIBLE
ESPACIO MITINERO DISPONIBLE
ESPACIO DISCURSIVO DISPONIBLE
ESPACIO GLOSADO DISPONIBLE
ESPACIO DE ARENGA DISPONIBLE
ESPACIO DE DISCUSIÓN DISPONIBLE
ESPACIO DISPONIBLE DISPONIBLE
ESPACIO POTENCIAL DISPONIBLE
ESPACIO IMPOTENTE DISPONIBLE
ESPACIO SIMULADO DISPONIBLE
ESPACIO DISIMULADO DISPONIBLE
ESPACIO PROPAGANDÍSTICO DISPONIBLE
ESPACIO PERDIDO DISPONIBLE
ESPACIO EMOCIONAL DISPONIBLE
ESPACIO ALTERNATIVO DISPONIBLE
ESPACIO DE MASAJE DISPONIBLE
ESPACIO MUELLE DISPONIBLE
ESPACIO CÓMODO DISPONIBLE
ESPACIO INCÓMODO DISPONIBLE
ESPACIO RICO DISPONIBLE
ESPACIO POBRE DISPONIBLE
ESPACIO DE OFERTA DISPONIBLE
ESPACIO AUTOMÁTICO DISPONIBLE
ESPACIO NEGRO DISPONIBLE
ESPACIO BLANCO DISPONIBLE
ESPACIO VERDE DISPONIBLE
ESPACIO AZUL DISPONIBLE
ESPACIO ROSA DISPONIBLE
ESPACIO ROJO DISPONIBLE
ESPACIO AMARILLO DISPONIBLE
ESPACIO NARANJA DISPONIBLE
ESPACIO MORADO DISPONIBLE
ESPACIO EQUIDISTANTE DISPONIBLE
ESPACIO REVELADO DISPONIBLE
ESPACIO RADICAL DISPONIBLE
ESPACIO MODERADO DISPONIBLE
ESPACIO MENGUANTE DISPONIBLE

ESPACIO INSULTANTE DISPONIBLE
ESPACIO ESTÚPIDO DISPONIBLE
ESPACIO DOBLE DISPONIBLE
ESPACIO INFINITO DISPONIBLE
ESPACIO FINITO DISPONIBLE
ESPACIO CUANTICO DISPONIBLE
ESPACIO AUTONOMO DISPONIBLE
ESPACIO RUIDOSO DISPONIBLE
ESPACIO SONORO DISPONIBLE
ESPACIO MUSICAL DISPONIBLE
ESPACIO DESHAUCIADO DISPONIBLE
ESPACIO OKUPADO DISPONIBLE
ESPACIO NEGATIVO DISPONIBLE
ESPACIO POSITIVO DISPONIBLE
ESPACIO CAPRICHOSO DISPONIBLE
ESPACIO VISCOSO DISPONIBLE
ESPACIO ALUCINANTE DISPONIBLE
ESPACIO ABURRIDO DISPONIBLE
ESPACIO VULNERABLE DISPONIBLE
ESPACIO ANODINO DISPONIBLE
ESPACIO INDIFERENTE DISPONIBLE
ESPACIO RENOVADO DISPONIBLE
ESPACIO SELFIE DISPONIBLE

ESPAÇIO
ROMANTICO
DISPONIBEL

ES PAZIO
POETICO
DISPONIBILE

ES P A EIO
PERVERSO
DISPONIBIE

ESPACIO
ADULTO
DISPONIBLE

ESPACIO
TRABAJADOR
DISPONIBLE

ESPACIO
DELICATIVO
DISPONIBLE

ES ESPACIO
MIGUANTE
DISPONIBLE

ES P A C I O
E S T U P I D O
D I S P O N I B L E

Coda

El texto poético que acompaña a esta primera subserie *196 Espacios disponibles* es el guion narrativo que plantea las distintas posibilidades de fotoluminocinéticas que se desarrollarán en el futuro cercano, muchas de ellas ya elaboradas constituyendo los cuerpos de varias subseries al igual que la que se presenta en este foto-ensayo.

Por otro lado, la hibridación de lenguajes, la estructura formal de las piezas presentadas, además de ser una continuación de una larga trayectoria en mi investigación plástica, se apoya en innumerables trabajos y autores siendo los más notables y más cercanos, teniendo en cuenta la poética del discurso, Vicky DaSilva (Cascone, 2014), Tokihiro Sato (Takuo, 2000) o Jacques Pugin (Girardin, 2020).

Las ideas y conceptos antropológicos y filosóficos que sostienen el corpus teórico de esta propuesta son un fértil campo en el que me apoyo en este proyecto, aunque servirán para posteriores investigaciones, experimentaciones y proyectos de creación en el futuro.

Referencias / References

- MARÍN-CLAVIJO, J., et al. (2015) *La captura de la luz en movimiento como medio escultórico* [en línea]. Universidad de Málaga. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10630/10501>> [Consulta: 1 de julio de 2020].
- LOMELÍ PONCE, J. (2014). El límite como concepto plástico en la obra de Eduardo Chillida. Una lectura desde la filosofía del límite de Eugenio Trías. *En-claves del pensamiento*, 8(15), 13-37.
- VAN GENNEP, A. (1969). *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TURNER, V. (1967). *The Forest of Symbols*, Nueva York: Ithaca [traducción castellana: *La selva de los símbolos*], Siglo XXI, Madrid, 1980.
- TRÍAS, E. (1986). Los límites del mundo. *El Ciervo*, 35(423), 39-39.
- TRÍAS, E. (2006). La idea de límite. En *La interpretación del mundo: cuestiones para el tercer milenio* (pp. 169-190). Anthropos.
- FOUCAULT, M. (1978). Espacios otros: utopías y heterotopías. *Carrer de la Ciutat*, 1978, núm. 1.
- CASCONE, S. (2014). Artist Renders East River Flows in Light Graffiti. Artnet [en línea]. Ref. 1 de agosto de 2014. Disponible en: <<http://news.artnet.com/in-brief/artist-renders-emeast-river-flowsem-in-lightgraffiti-70748>> [Consulta: 27/01/2021].
- TAKUO, K. (2000). Breathing Light: The World of Tokihiro Sato. Photoarts [en línea]. Disponible en: <<http://photoarts.com/gallery/SATO/satoexh.html>> [Consulta: 27/01/2021].
- GIRARDIN, D. (2020). Jacques Pugin: nota biográfica. Jacques Pugin [en línea]. Disponible en: <<http://www.jacquespugin.ch/detailbio?id=152>> [Consulta: 27/01/2021].

El barrio, la herida y el olvido que seremos.

The neighborhood, the wound and the forgetfulness that we will be.

MARINA REINA GUINDO

Artista y Fotógrafa.

Resumen

Este ensayo visual pone el foco en la fotografía documental como método para conocernos tanto individual como colectivamente. Habla del valor de preservar nuestro pasado e identidad, divulgar el conocimiento de manera horizontal para construir una sociedad consciente y conectada, que sea capaz de tomar las mejores decisiones en pro de un futuro mejor. Utilizando la experiencia del proyecto Palma Palmilla, el ensayo El barrio, la herida y el olvido que seremos, habla de la posibilidad de construir nuestro propio relato, del barrio como hábitat que es también hogar, del cuerpo como contenedor emocional (la herida) y por supuesto, de la fotografía como herramienta de transformación social, un contenedor de la memoria colectiva que servirá para profundizar en los dilemas de nuestro tiempo y preservar así, el olvido que seremos.

PALABRAS CLAVE: barrio, fotografía, hogar, Palma Palmilla, colectivo.

Ensayo visual
Visual Essay

Correspondencia/
Correspondence
Marina Reina Guindo
info@marinareina.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.11.2020
Accepted: 28.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Reina, M. (2020). El barrio, la herida y el olvido que seremos. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11314>

Umática. 2020; 3:287-307



Panorámica de Palma Palmilla desde un balcón de una vivienda en la C/Deva. (Palma Palmilla, 2015-2018).

Introducción

Palma Palmilla es el nombre del 7º barrio más pobre de España según el INE 2016. Está situado muy cerca del centro de Málaga pero debido a la pobre gestión en infraestructuras, educación y transporte que hubo desde sus orígenes en los años 60, quedó desvinculado del resto de la ciudad. Esto lo convirtió en el blanco fácil de la delincuencia, la droga y el paro. Este proyecto muestra una nueva perspectiva del barrio, fuera de los estereotipos que tanto lo han marcado. Para ello se han utilizado tres fuentes fotográficas: la producción contemporánea, la recuperación de archivo y la fotografía participativa.

En abril del año 2015, comienzo a recorrer las calles de Palma Palmilla. Hago las primeras fotografías, sin ningún por qué. En verano me encuentro con unos amigos, y uno de ellos me habla de las becas Art For Change de La Caixa. Con muchas ganas y pocas esperanzas me propongo prepararla durante el verano y dedico todos mis ratos libres a poner sobre el papel mis ideas. Durante estos meses, continúo yendo al barrio, me enfrento a la incertidumbre y los miedos que supone conocer lo desconocido, y poco a poco, el ojo se enamora de aquel lugar, de los espacios y las personas, empiezo a relacionarme con los vecinos, y consigo encontrar sentido a mi impulso de regresar. En noviembre del mismo año, recibo una llamada al móvil: me han concedido la beca. Entonces, todo se revoluciona, ahora realmente debo tomarme el trabajo en serio, tengo que dar luz a la propuesta. Organizo la agenda, mis días de producción e investigación, los martes clases de fotografía en la biblioteca y el resto, pasar tiempo con los vecinos, ganar su afecto y confianza, conocer sus historias para poder fotografiar de verdad. Así comienza este proyecto, que no es más que una invitación a conocer lo desconocido, no tener miedo a alguien que no es como tú, a superarse.

Fotografía archivo familiar,
primeros años en Palma Palmilla.
Fuente internet.
(Palma Palmilla, 2015-2018)



Fotografía de archivo, entrega de viviendas en
Palma Palmilla.
Fuente internet.
(Palma Palmilla, 2015-2018)



Fotografía de archivo, bar *el Tropezón*, Palma Palmilla.
Fuente internet.
(Palma Palmilla, 2015-2018)

La primera vez que crucé el puente que separa Palma Palmilla del resto de la ciudad sentí que me enfrentaba en realidad a mis propios miedos. Me di cuenta de cuán fuerte era la idea que había creado de algo que en realidad no conocía y quise descubrir por mí misma qué había más allá. ¿No os ha ocurrido alguna vez? Pensar qué hay más allá. Superado el puente y mis miedos, encontré un barrio y una gente cargados de vida y sueños. Lejos de lo que siempre había oído e imaginado, aquel trozo de tierra me parecía un micromundo complejo y apasionante difícil de explicar: Palma Palmilla como la vida, hay que sentirla, olerla, mirarla de cerca.

Durante el desarrollo del proyecto Palma Palmilla, no fui consciente de la dimensión humana y social que suponía el trabajo más allá de su carácter artístico y documental. Mientras escribo estas líneas, me doy cuenta de todo su potencial. La fotografía documental emociona y evoluciona hacia un lugar que me parece fundamental para seguir explorando quiénes somos y hacia dónde vamos. Un espacio donde conocernos a nosotros mismos, como individuos, como colectivo, como especie. El trabajo Palma Palmilla partió de un deseo honesto de descubrir, preservar y divulgar la realidad de un territorio con una identidad única, que había sido olvidado por todos desde sus inicios. Pensé que merecía la pena prender la luz que durante tanto tiempo había estado apagada. No somos nadie sin nuestra historia.

Había leído una frase de Ibn Arabi (Mora-Zahonero, 2016): el ser es un océano sin orilla. Enseguida me identifiqué con la imagen. Yo, vagando en busca de mí misma, desembarcando en un lugar nuevo, donde nunca había estado. Edificios enormes apuntaban al cielo repletos de vidas que no despertaban mayor interés más allá de allí. Aquellas moles rayadas de cemento que siempre había observado desde lo alto de la autovía que circunvala la ciudad, marcaban el horizonte a los pies del cerro coronado. Encontré refugio en este territorio, junto a los desconocidos que se dejaban llevar de una calle a otra. Me gustaba recorrer el barrio sin rumbo fijo, el color de las luces de las ventanas al atardecer, el sonido de las voces sin rostro, el rugir de los niños al jugar, sobretodo en verano, cuando mis paseos se fueron alargando hasta la oscuridad de la noche y ellos gritaban y saltaban detrás de una pelota, en las pistas, o en los escaleras de algún portal. Me hacía feliz mirar, tocar a otros que, generosamente se compartían ajenos al temor de mostrarse tal cual eran.



Mano y bastón del patriarca Justo Rodríguez de la familia de los Charros. (Palma Palmilla, 2015-2018)

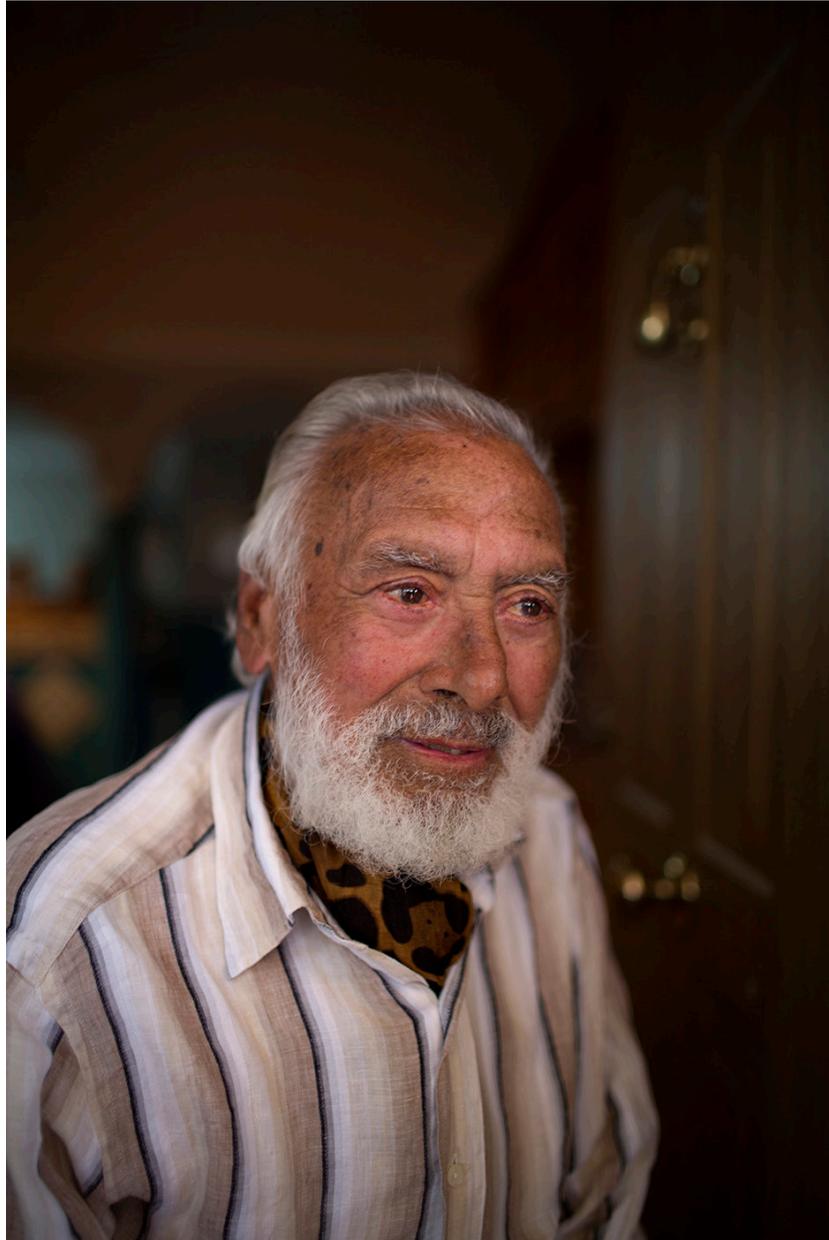
El ritmo lento a la hora de trabajar me ayudó a entender las circunstancias personales de los habitantes del barrio, su manera de percibir el mundo, sus deseos individuales. Aquella angustiada necesidad que todos tenemos de formar parte de algo. Poco a poco mis experiencias fueron construyendo el escenario de lo vital. Me deshice de las capas que el estereotipo inconsciente había construido en mi imaginario y me propuse ahondar más allá, como diría María Zambrano (2008, p. 52), profundizar en el ritmo que podríamos llamar del corazón, la voz de lo inteligible. Puse el ojo en lo invisible, las entrañas de lo humano, las penas y alegrías de un grupo de personas que de forma casual compartía el espacio y el tiempo. Valoré su compañía. La sensación de comunidad a pesar de las diferencias, esa experiencia en peligro de extinción en la mayoría de los barrios de todas las ciudades. Aquel mosaico poliédrico de voces y orígenes, de experiencias humanas, representaba la vida tanto dentro como fuera del barrio. Un discurso sin saliva, la herida en el cuerpo. La carne viva. Entendí la importancia del nosotros-vosotros, dentro-fuera y no lo dudé, debía llegar todo lo lejos que pudiera.

Palma Palmilla nació como prueba de que otro relato es posible. El ser humano está necesitado de nuevos discursos que pongan en valor la importancia del relato múltiple. Un discurso que plantee dudas sobre la forma en la que aceptamos la información, todo aquello que nos impide aceptar al otro tal y como es. Poner en valor el pensamiento y la mirada crítica. Debemos hacer hincapié en la difusión de estas ideas, pues la frontera mental del que rechaza y teme las circunstancias que desconoce, impide el desarrollo de una comunidad global más justa. Es importante trabajar conjuntamente tanto dentro como fuera de los límites que comúnmente, y de forma manida llamamos "de exclusión", pues es sabido que nuestros dilemas crecen a ambos lados de esta frontera, frontera que, en este caso llamamos Palma Palmilla, pero existen otras muchas, líneas divisorias, físicas y mentales, visibles e invisibles que nos separan continuamente a unos de otros, y todo ello, condiciona el futuro de las relaciones humanas y las oportunidades de desarrollo individual y colectivo.



Felipe retratado al lado de los recreativos en Palma Palmilla. (Palma Palmilla, 2015-2018)

Fotografía de archivo familiar
de la familia de los Charros
(Palma Palmilla, 2015-2018)



Justo Rodríguez. Patriarca de los Charros, en la puerta de su casa.
(Palma Palmilla, 2015-2018)

Fotografía de archivo de Youssou Diop. Kayar (senegal) 1994.
(Palma Palmilla, 2015-2018)



Youssou Diop, sentado en un banco cerca de la C/Guadalén, llegó a España desde Senegal hace más de diez años. (Palma Palmilla, 2015-2018)



Conchi, La Capulla, en la entrada de su vivienda. Fue una de las primeras en instalarse en Palma Palmilla, regenta el kiosko heredado de su padre. (Palma Palmilla, 2015-2018).



Miguel Ángel juega en su cama con Elena en la Casa de la Buena Vida. (Palma Palmilla, 2015-2018)



Jesús Rodríguez. *El Chule*, en el interior de su casa de Palma Palmilla. (Palma Palmilla, 2015-2018)

Encarni Soto. Vive en la Casa de la Buena Vida. (Palma Palmilla, 2015-2018)





Tendal de ropa limpia en la Casa de la Buena Vida. (Palma Palmilla, 2015-2018)



Niños jugando en su habitación.
Del proyecto Palma Palmilla
2015-2018



Nieves González desde el balcón de su casa en la C/Deva. (Palma Palmilla, 2015-2018)

Juani y Antonio juegan y bailan
en las canchas de fútbol.
(Palma Palmilla, 2015-2018)

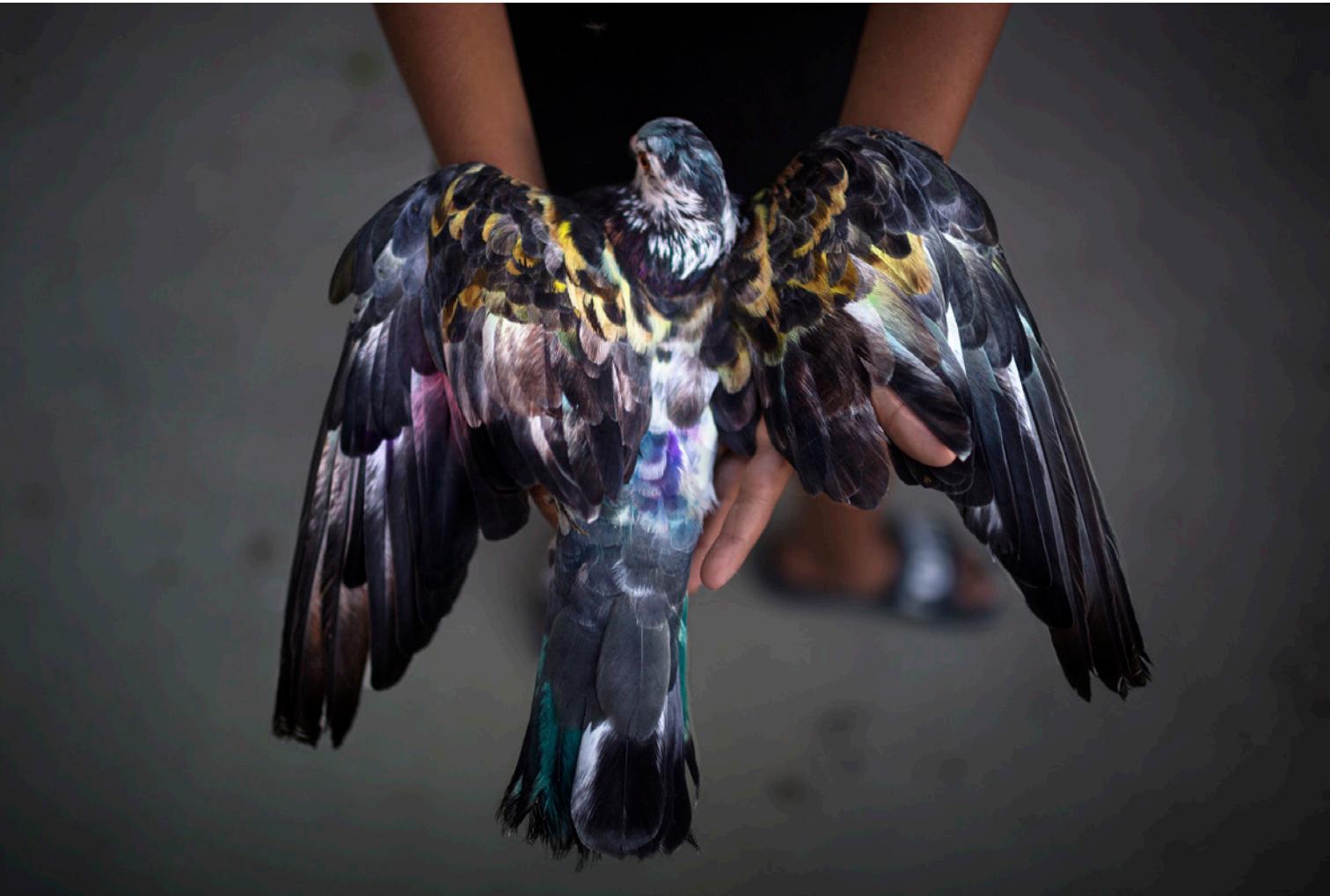


Blessing Ojobo en la puerta de su casa. (Palma Palmilla, 2015-2018)



Una amiga visita con su hija pequeña a Charity en su tienda de productos nigerianos. (Palma Palmilla, 2015-2018)





Paloma pintada. (Palma Palmilla, 2015-2018)

Reflexión

Es importante apostar por este tipo de trabajos multidisciplinares, que mantenidos en el tiempo, serían capaces de operar cambios profundos en nuestra sociedad. Servir como contenedor para la Historia colectiva de nuestro tiempo, una herramienta educativa y social que haría de nosotros personas más conscientes y apasionadas, una sociedad más rica y consciente. Creo profundamente en el poder transformador de la fotografía como herramienta para el cambio social. Es un arma de transformación brutal, que propicia una relación horizontal que nos adentra a realidades que de otra manera nunca experimentaríamos. Las imágenes nos miran de frente y nos interrogan en silencio, como una voz que viene de lejos. Yo sigo apostando por el poder de las pequeñas cosas, en disolver las barreras que nos impiden evolucionar hacia un mundo global más justo y consciente. Debemos entender que nuestras decisiones individuales jugarán un papel fundamental en el futuro que viene. ¿Cómo será el mundo cuando ya no estemos aquí?

Referencias / References

Mora-Zahonero, F. (2016). *Ibn Arabí: Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*. Editorial Kairós.
 Zambrano, M. (2008). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, Alianza, (6.^a).

Textos de consulta

Aristóteles (2004) *Poética*, trad. Alicia Lecumberri, Madrid: Alianza.
 Azúa, Félix (2017) *Diccionario de las Artes*, Barcelona: Debate.
 Berger, John (2017), *Sobre el dibujo*, trad. Pilar Vázquez, Barcelona: Gustavo Gili.
 Botton, Alain de, y Armstrong, John (2018) *El arte como terapia*, trad. Ricardo García y Elena Aranaz, Hong Kong: Phaidon.
 Bozal, Valeriano (1997) *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16.
 Bozal, Valeriano (1998) *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16.
 Dewey, John (2008) *El arte como experiencia*, trad. Jordi Claramonte, Barcelona: Paidós.
 Eagleman, David (2017) *El cerebro. Nuestra historia*, trad. Damià Alou, Barcelona: Anagrama.
 Eco, Umberto (1984), *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué, Barcelona, Planeta.
 Gámez-Millán, Sebastián (2018) *Conocerte a través del arte*, Madrid: Ilusbooks.



Vistas al anochecer desde la C/Guadalén. (Palma Palmilla, 2015-2018)

Interviews with American Artists: Thinking of the Mystery of Photography.

Entrevistas a tres artistas americanos: pensando en el misterio de la fotografía.

MARÍA ANTONIA BLANCO-ARROYO  0000-0002-4612-5365

Universidad de Sevilla, Sevilla, España.

Resumen

La compilación de las tres entrevistas que se recogen en este texto son el fruto de una estancia de investigación realizada en la Universidad de California, Berkeley, en el otoño de 2018, durante la cual tuve la oportunidad de conocer personalmente a tres excelentes artistas que alimentan mi pasión por la fotografía: Richard Misrach, Peter Goin y Jack Fulton. Estos encuentros motivaron mis deseos por saber más sobre sus modos de ver nuestro mundo alterado. Comprometidos con la creación y el medioambiente, sus fotografías son poderosas y misteriosas. Nuestras conversaciones fueron el punto de partida de estas entrevistas, en las que la sencillez y autenticidad de sus palabras son verdaderamente aleccionadoras. Con ellos aprendí la importancia de creer en lo que haces y de aprovechar cada momento.

PALABRAS CLAVE: entrevista; Richard Misrach; Peter Goin; Jack Fulton.

Entrevista
Interview

Correspondencia/
Correspondence
María A. Blanco-Arroyo
mblanco8@us.es

Financiación/Fundings
Programa Campus de
Excelencia Internacional
del Ministerio de
Educación, Cultura y
Deporte. Entidad finan-
ciadora: Universidad
de Sevilla, dentro del
Acuerdo Marco entre
Andalucía TECH, VLC
Campus y la Universidad
de California (Berkeley).

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Blanco-Arroyo, M. A. (2020). Interviews with American Artists: Thinking of the Mystery of Photography. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.12483>

Umática. 2020; 3:311-326

Entrevistas a tres artistas americanos: pensando en el misterio de la fotografía.

MARÍA ANTONIA BLANCO-ARROYO

Universidad de Sevilla, Sevilla, España.

Abstract

The compilation of these three interviews are the result of a brief research stay developed at the University of California, Berkeley, in the fall of 2018, when I had the opportunity to meet three excellent artists who feed my passion for photography: Richard Misrach, Peter Goin and Jack Fulton. Those encounters motivated my desire to know more about their ways of seeing our altered world. Committed to creation and the environment, their photographs are powerful and mysterious. Our conversations were the starting point for these interviews, in which the authenticity and naturalness of their words are truly exemplary. Thanks to them I learned the importance of believing in what you do and taking advantage of every moment.

KEYWORDS: interview; Richard Misrach; Peter Goin; Jack Fulton.

Summary – Sumario

Introduction

1. Exploring the photographic world of Richard Misrach
2. Thinking of a new nature with Peter Goin
3. Looking to the past and present with Jack Fulton
4. Conclusions

Introduction

Photographers Richard Misrach, Peter Goin and Jack Fulton bear witness to the value of photography and their relationship with the natural world. Richard Misrach¹ has been exploring human being's relationship with environment along his career as a photographer for over forty years. He is best known for his ongoing series *Desert Cantos*. His large-scale landscape photographs are remarkable and highly influential for photographers of his generation. He pays attention to dramatic weather systems and human intervention while try to transcend place and time from the language of photography. Artist Peter Goin² is a Foundation Professor of Art at the University of Nevada, Reno, and he is autor or co-author of numerous books, including *Tracing the Line: A Photographic Survey of the Mexican-American Border*; *Nuclear Landscapes*; *Humanature*; *Changing Mines in America*, or *Colors of California Agriculture*, among others. Originally trained as a political scientist, he discovered that politics was more about power than ideas, and now Goin is a photographer who serves as a witness of the evolving landscape in the Great Basin and beyond. Finally, the Bay Area photographer Jack Fulton's work³ comes to a prodigious process of creativity and experimentation. His commitment and passion for photography drives

his way of relating to nature. Fulton served as a photography professor at the San Francisco Art Institute in 1969, and he made the photography department an inspirational program. His creative work is full of live and imagination, as a result of the engagement of Fulton with the social and cultural changes.

These three American photographers make us think of landscape photography as an emotional language that allows us to deeply understand nature. These three interviews were made to the aforementioned artists during a research stay in Berkeley in 2018, and they were truly generous and acommitted. I must say that their answers have provide us a magical sense of environment through photography. Their appealing approaches have transformed our way of seeing the altered world. It is have been a pleasure to have shared stimulating conversations about landscape and photographic creation with these artists. Their words come as a breath of fresh air in the current changing society.

1. Exploring the photographic world of Richard Misrach

M.A. Blanco: I have been researching on human-altered landscape photography for years, and I pay special attention to intersections between aesthetic and environmental features found in contemporary photography. While a new form of nature is being built by humans being today, many photographers reflect on society's relationship with nature. I believe this is a key issue today, mainly in California. After my brief

1. <https://fraenkelgallery.com/artists/richard-misrach>

2. <https://www.petergoin.com/>

3. <https://jackfulton.net/>

stay in Berkeley I feel myself very enthusiastic because of the strong environmental awareness, which makes me think of the relationship between culture and environment. I ask myself if photographers are reinventing landscape in the 21st Century. Your photographs make me think of a multidisciplinary approach, and I am aware of its social feature. Also, I wonder if you have painting references that, in some way, influences your work. Please, could you tell me about this?

R. Misrach: Certainly, painting has influenced my work. In some of my series (the *Desert Cantos* project of the last 40 years), like my sky canto, "field painting" (Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, et al) is intended as reference. In my scrub canto, I am playing with Jackson Pollock. And of course, in my book, *Pictures of Paintings*, I photograph details of realistic paintings (often based upon photographs), I am creating a hall of mirrors: photographs of paintings based on photographs.

M.A. Blanco: Besides, I am truly interested in knowing more about the process of your work. I guess that total immersion in landscape and exploring nature is a way of experimentation for you. Could you tell how you plan your trips, how long they are, and the usual process until you get your images?

R. Misrach: For my main focus of recent years, the *Desert Cantos*, I have traveled around the American southwest looking for ideas that more broadly represent the US, even global conditions. I have either thrown my camera and tripod in the back of a VW van, or more recently rented a 4x4, and wandered without expectations.

I travel for 10 days to 3 weeks, just chasing the light (i.e., looking for cloudy weather to afford me more interesting light conditions). I learned years ago that leaving with a preexisting idea usually yields nothing of interest. I eventually learned that by just traveling with an open mind—I call it being "aggressively receptive"—I would discover great projects. Over the years, I came upon man-made floods, fires, bombing ranges, space shuttle landings, the militarization of the US/Mexico border, etc. (each of these becomes a desert canto).

M.A. Blanco: Looking at the past, how did you live the 1960 political and cultural revolution? How does it influence your work if so?

R. Misrach: I went to UC Berkeley 1967–1971. When I got there, it was the height of the Vietnam war, and Berkeley was the center of protest. Academics were seriously disrupted, and I became involved. At the same time I was learning photography, mostly inspired by the f64 school (Ansel Adams, Edward Weston, et al). Photographically I was learning classical black and white, large-format, image making, but the surrounding political environment quickly started intervening. I soon became aware of and appreciated the power of photography to address social documentary issues from the likes of Dorothea Lange, Bruce Davidson, and my mentor at the ASUC Studio on campus where I was learning, Roger Minick.

M.A. Blanco: When you took classes at the University of California, Berkeley, between 1967–71: did any professor influence your career in a key way?



R. Misrach: I took a couple of classes in photography, but I was really at Berkeley for traditional academics, starting out as a math major and ending up with a degree in Psychology. It was at the non-academic studio on campus—the ASUC Studio [Associated Students of the University of California]—where I learned photography. They had an analog lab with enlargers and developer trays and a staff that would show one the fundamentals. The staff there, particularly the director, Roger Minick, set an example—old style apprentice model, really—of making work. Show us how to develop film and print, then fine tune our printing and ultimately edit and make books.

M.A. Blanco: Having in mind the beauty of your negatives printed, I am aware of the

importance of beauty in the 21st Century. Of course, the concept of beauty has changed over time. Anyway, do you think that when it comes to landscape photography, does beauty still matter?

R. Misrach: I have said many times, “beauty is a very powerful delivery system”. Like humor, (in the USA comedians like Stephen Colbert or Jon Stewart have an important place in public politics), beauty can be a very effective means of conveying complex political ideas.

M.A. Blanco: *Destroy this memory* is a very strong body of work, and I find the way how you discovered the theme very fascinating. How did you feel while photographing the aftermath of Hurricane Katrina?

R. Misrach: The work in *Destroy this Memory* is a small portion of the work that I did after

Richard Misrach.
Battleground Point
20, 1999, pigment
print. © Richard
Misrach, Courtesy
of the artist.

Richard Misrach.
Broken Dreams,
New Orleans, 2005,
pigment print. ©
Richard Misrach,
Courtesy of the artist.

Richard Misrach.
Tagged Boulders
(nazi grid), Lucerne
Valley, California,
2017, pigment print.
© Richard Misrach,
Courtesy of the artist.



Hurricane Katrina. I released that series on the 5th anniversary. I am planning on releasing the remainder of the project in 2025, the 20th anniversary. My reasoning is that I did not want to contribute to the tragic spectacle of the moment, but felt that the documents, and my “bearing witness,” would be equally important for the future record. Photographing tragedies like Katrina is very difficult. I have thought about that a lot. We must have some mechanism that allows us to put aside the horror that we witness, so as to be effective in getting the job done, whatever that may be. Surgeons or war photographers or firemen must utilize that mental/emotional muscle—to detach from what would normally be shocking or upsetting and go to work.

M.A. Blanco: In the Anthropocene, photography may be understood as a way of rethinking man’s relation to nature. When I mention the Anthropocene era, I am interested in knowing your point of view about how photography becomes a powerful way of learning. I mean: do you think people’s minds can be changed through photography and people could be more aware of the urgent necessity of rethinking their relationship with nature thanks to photography?

R. Misrach: I honestly don’t know. For me, making the photographs is very much about mediating our relationship with the natural world... for myself. I can’t say what others might take away from my photographs, or photographs in general. But for me, making the photographs is an intense personal (existential) dialogue with the world (and the concept of second nature), but I can’t be sure that’s how others receive them.

M.A. Blanco: From your perspective, how will human-altered landscape photography evolve in the coming decades, in the near future?

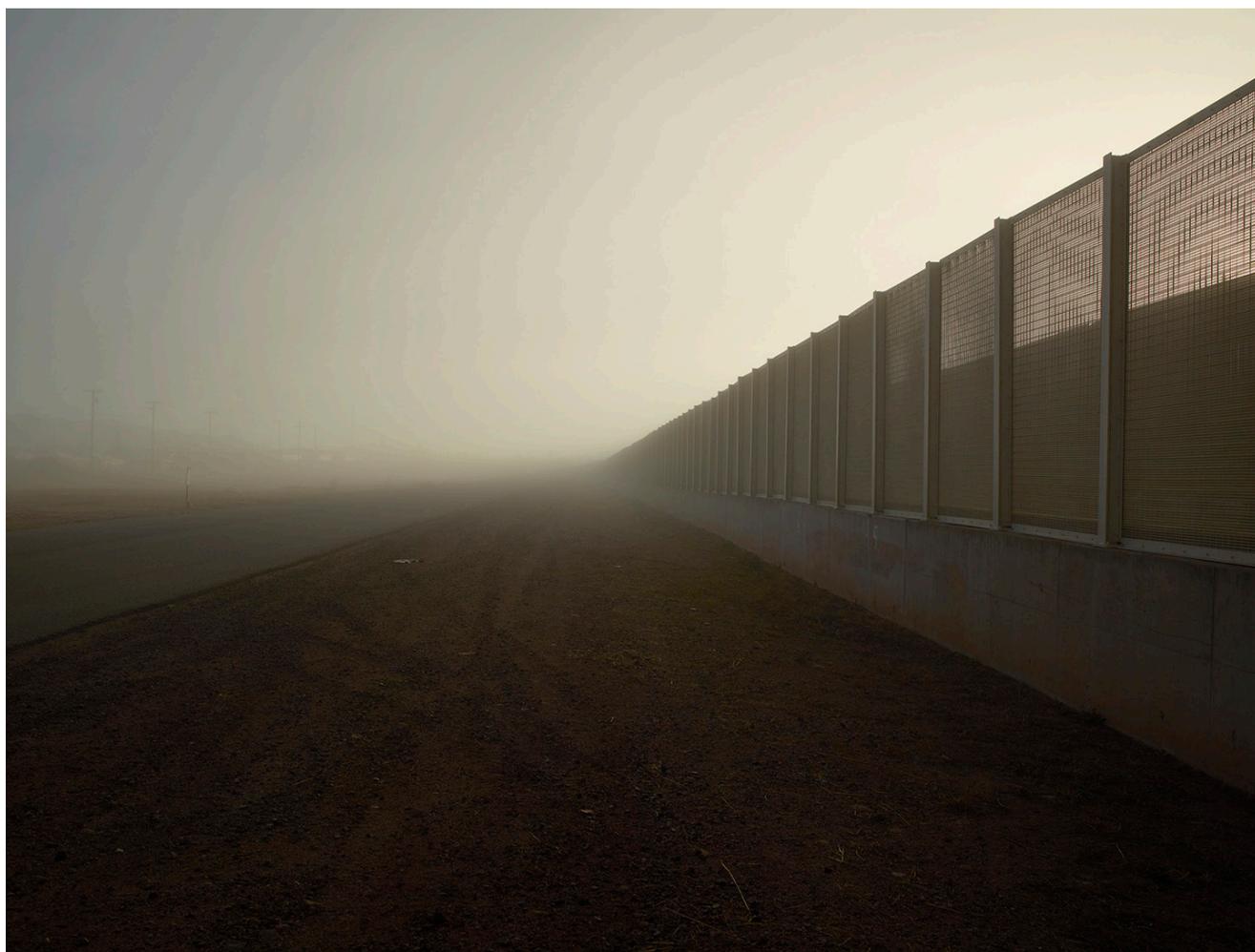
R. Misrach: Not sure, obviously social media is going to be a huge platform, with new forms of art/photo practice being possible. I love what I do, and I don’t even do any social media, so this will be for the next generation.

M.A. Blanco: Regarding the “second nature” idea, this idea came to my mind as a result of my research on human-altered landscape photography through your work as well as many other photographers’ work, including Peter Goin’s *Humanature* project. I mean a new nature which is being increasingly redefined by the assumed “progress” of humankind.

R. Misrach: Yes, second nature is simply a fact of life—there is no going back. Only adapting. And the question will be how well we adapt. Being just one person, my goals are fairly modest... Ezra Pound said something to the effect, “It is the artist’s responsibility to portray his/her world”. Also, you should be aware of this ambitious, monster global warming project for summer 2021, called *The Extraction Project*⁴. The extraction project is an example of the potential for cumulative and cooperative efforts. Along with the group mentioned, I’ve contacted other organizations, like For Freedoms who are thinking of doing an independent, but simultaneous global billboard project with artists about global warming for the summer of 2021. I’ve also shared this idea with Aperture, MoMA, Pop-up magazines, etc.

4. <https://www.extractionart.org/home>

Richard Misrach. *Wall*
(*post and wire mesh*),
Douglas, Arizona,
2014, pigment print.
© Richard Misrach,
Courtesy of the artist.



Perhaps a cumulative model is a way to have a bigger impact.

I think in general you are trying to figure out: does photography/art/esthetics have a role in combating the environmental danger facing us? I do believe esthetics whether in poetry, music, painting or photography have a crucial, powerful role in both bearing witness (History Painting for me is another model) and in creating values.

2. Thinking of a new nature with Peter Goin

M.A. Blanco: When it comes to contemporary photography, should we think of an anthropology of images in a post-human world?

P. Goin: I wouldn't necessarily identify contemporary photography as existing in a post-human world, for if no one is around to view the images... do they then exist? A rhetorical question; indeed. But more to the spirit of your question, which is the interface between contemporary photography and anthropology. Of necessity, and due to photography's essential identity – its connection to *The Real* – contemporary landscape photography is by its very nature anthropological, although I would probably prefer a slightly more relevant term.

M.A. Blanco: Today, when environmental awareness is influencing people's lives, is photography participating in this challenge?

P. Goin: Photography is inherently woven within the environmental ethic, but, of course, not *all* photography is about the environment. It should be important to note that even the

gatekeepers in museums and galleries often avoid landscape photography because of its polemic.

M.A. Blanco: Does beauty still matter? How would you define beauty in the 21st Century?

P. Goin: *Beauty* is inevitable within the human spirit and is omnipresent in landscape and even post-New Topographical photography. The difference is that *beauty* is being continually re-defined, perhaps approaching a closer association with *eloquence* than with the more traditional and predictable forms of aesthetic beauty.

M.A. Blanco: Where is the beginning of your changing landscape photographs?

P. Goin: ...probably when I traveled for nearly eight months in Mexico and Central America, whereupon I negotiated the conceptual paradox of ruins becoming nature and nature becoming ruined.

M.A. Blanco: Why do you include words in some of your photographs?

P. Goin: In those cases, the photograph is not intended for the traditional view of 'a photograph should emulate or represent beauty' but, instead, a more mediated polemic of how humans view the world through lens of appropriation, framing (even within the box of a television or a smart phone screen), and identification. Have you ever noticed how in the daily news, it's imperative for every scene to be identified with text at the bottom of the screen? That's certainly one influence, but another, less recognized influence is the theatrical works of Bertolt Brecht. In his 'narratives,' the dialectical theater espouses political, confrontational, and documentary theater. His plays

broke the illusion of the ongoing narrative whereby songs or dialogue interrupted the proceedings, speaking or singing directly 'to' the audience, acknowledging their presence. Theater often treats its audience as silent and anonymous voyeurs, rather than active participants, even if just by 'being included' in the meaning or debate of the narrative. I'm not speaking about Brecht's influence by the Marxist dialectic, but more about the focus on the idea that the theater is *not reality* but a rational self-reflection of a critical view of what's portrayed. In part, this explains why the text appropriates the viewer into a conversation about that what is being pictured.

M.A. Blanco: Why are you interested in California agriculture? How did you decide to be engaged in your *A field Guide to California Agriculture* project?

P. Goin: Agriculture is one of the oldest human practices and is essential for evolving civilization. Yet, within contemporary art practice, it is – and this is only an anecdotal observation – relatively ignored. From my point of view, agriculture is the *new nature*, a different way of understanding human's cultivation of that which we call 'nature.' The project that became the *Field Guide to California Agriculture* came from literally years of discussion, almost always punctuated by the amazing realization that no such guide had ever existed, previously. And to present a guide that wasn't literally a *guide* but more of a series of connected essays and photographs

about our relationship to the food we consume became ever-increasingly important. The specific focus within some communities on the food-we-eat and where it comes from, the unfairness of regional agri-racism, the presence of creative solutions responding to the pressures on ranching and farming (food co-ops, conservation trusts, et al), and the stories we could tell, resulted in the published *Guide*. After all is said and done, agricultural landscapes are the most historically managed landscapes of all.

M.A. Blanco: Regarding your *Humanature* project, I am especially interested in it. Please, could you tell me about the root of this project?

P. Goin: This is the preface for the book, and although it is somewhat of an ephemeral story, the fact is that I had been working on the intersection of that which we call 'nature' and the built environment for most of my career, especially since my travels exploring the Mesoamerican ruins in Mexico and Guatemala.

M.A. Blanco: Is a "second nature" definition possible through contemporary landscape photography? If so, how would you define it?

P. Goin: *Humanature* is, in focused ways, an argument for that 'second nature.' When you ask if a 'second nature' is possible through contemporary landscape photography, presumably your meaning implies that artists currently working with this idea are defining a 'new' aesthetic. And, yes, I would agree, although the actual language will vary from artist to artist.



Peter Goin. *Bees in Cherry Orchard, Blossoms, Santa Clara Valley*, 2007, digital pigment print. © Peter Goin, Courtesy of the artist.



Peter Goin. *Public beach access structure under construction north of Surf City, North Carolina, on the Outer Banks*, 1992, digital pigment print. © Peter Goin, Courtesy of the artist.



Peter Goin. *Triangle rock, Negro Creek, Black Rock Desert*, 2003, digital pigment print. © Peter Goin, Courtesy of the artist.

M.A. Blanco: How much is the Anthropocene era influencing photographers' work?

P. Goin: The *Anthropocene* is the current geological era acknowledging the role of human activity as a dominant influence on the climate and the environment. The argument for this role is inescapable; even the advent of the nuclear era has transformed the global environment – nearly a 7% increase in radioactivity, everywhere. What consequences will emerge only time can reveal, but in many cases, photographers are responding to the world in which they live by bearing witness, to whatever they see and feel. Their responses may not be entirely focused on the environment, but all of life is interwoven, so the destruction of a hurricane has personal stories and the

visual narratives that accompany them. Is this responding to the Anthropocene era? Indeed. Even the sentimental efforts to present 'nature' as untrammelled are reactions to the built cacophony of concrete jungles.

M.A. Blanco: Taking into consideration the human-altered world where we live, what photographers' contribution would be a good one in today society? I mean, how photographic creation may have a positive effect on humankind.

P. Goin: At the end of the day, I am a realist, with a healthy spice of optimism. Artists, not just photographers, bear witness to the world, share their visions, and make efforts to educate the rest of us, and by creating eloquent interpretations of *ourselves*, offer us hope in a crazy, scary,



and fractured global community. I recognize that photographers cannot change – entirely – the course of history, but that one photograph from space of the planet earth sparked an awareness that we are alone and that we must take care of the home planet where we live. And while this is important, so is our dedication to visual literacy so that we can acknowledge that photography can be, left unchallenged, a tool of oppression, of colonialism, of desire and neglect.

3. Looking to the past and present with Jack Fulton

M.A. Blanco: I am very interested in knowing how, as a photographer, you would define your relationship with nature. Could you, please, tell me about this?

J. Fulton: Nature, with the word capitalized, is my 'spiritual' understanding/belief of what the mystery of life is. Dogma of the world's religions

does have many good and intelligent things to say but I feel to experience Nature provides one with similar understandings.

M.A. Blanco: Besides, I am curious to know why you started taking photographs when you lost your job. Why did you decide to be involved in photography instead of any other way of making art like painting, etc?

J. Fulton: I had been on a career path having studio engineering, which at that point in time was not something I wanted to be. Dad was an engineer but was a pretty good painter as a youth. Mom was a highly skilled elocutionist, reciting Scottish poetry and had won a medal for it. All of our friends ironically were artists: sculptor, painter, poet, filmmaker, ceramics, etc. Frankly I was intimidated and knew photography was practiced by few as an art so I chose that as my way to express myself.

M.A. Blanco: Because of my special interest in Ansel Adams's work, for me, it is truly amazing

Peter Goin. *The End of the Compost Row, Monterey Mushrooms, Morgan Hill, 2006*, digital pigment print. © Peter Goin, Courtesy of the artist.

to know that you met him. Could you, please, tell me how was your relationship with Adams?

J. Fulton: I did not have a 'relationship' with Ansel. However he had started the department of photography at the San Francisco Art Institute where I began to teach. Teaching was an important link to the important practitioners of that time and a group, Society For Photographic Education (SPE) was founded to address needs of educators. Many of us loved Ansel, who basically was photography's first super star so to speak. Conferences in the western division of SPE were often held at Asilomar near where Ansel, Wynn Bullock, Morley Baer lived and also Edward Weston. The area of Carmel was a center (and remains so) for photographers who cherished the fine print, followed Ansel's ideas in his Zone System and it was a fine place for discussing the medium and its ramifications and future. I took classes there to get a 'feel' of the place and once Ansel invited my class to his house, which they adored and he was very generous to them with his time.

M.A. Blanco: From your experience, do you think that Ansel Adams thought of the scale of how we would alter landscape someday? I know that he sometimes altered his negatives in order not to show human evidences.

J. Fulton: I had not realized Ansel had done that and I cannot say what he thought about "altering" landscape art. He was a fastidious worker, his wife was from the Best Studios in the Yosemite Valley and he lived there and had chances few have had to photograph all year long. However he did extensive work with the

Sierra Club and aided to produce the 1st really high quality color photography book by Eliot Porter: *The Place No One Knew*.

In short, Ansel was highly influential for many of us beginning photographers who cherished Nature, the wilderness and were interested in using the medium for ecological purpose and environmental preservations.

M.A. Blanco: I know that Ansel Adams's work is a reference for you. Besides, taking into consideration your way of understanding landscape photography as exploration, how does Adams's work influence your photographic work?

J. Fulton: Essentially it was his passion in understanding how photography and its "truth" in regarding the wonders of the environment and to point out to people how important it was in a spiritual sense to one's being.

I take very seriously in my life and have passed that love on to our two daughters who work with the environment.

M.A. Blanco: As a chair of the department of the San Francisco Art Institute, what was your approach to photography?

J. Fulton: To have it be considered equal to the other 'fine' arts' taught at the school, to make the medium be explicit but yet open to all possibilities. I brought large grants to the department to triple its size, introduce color as a tool, brought alternative practices to the teaching and simply wanted the department to support any and all kinds of photographic expression. I held no biases such as following in Ansel's footsteps and making the place a 'landscape mecca'. I worked to make it a place with excellent teachers who taught both

a philosophy and yet held the print to be the final expression.

M.A. Blanco: From your point of view, what do you think it is going on when it comes to human-altered landscape photography?

J. Fulton: Good question and I hope the reply is not too simple. The genre of landscape photography is not filled with clichés as countless thousands make and take photographs of the landscape. This who alter the photograph, perhaps coloring b&w work, or juxtaposing historic imagery with current photographs of the same place to exhibit how times have changed are all expressive and valid ways to be current, to emphasize the importance of the soulful aspect of the land, or to make a social comment in order to curb exploitation of Nature. We live in a world of 80+ billion people. When Ansel was working, the world was 2.3 billion. Greater and greater exploitation and subsequent ruination of the land is in progress at full tilt so rather than show the 'old style' of landscape photographic imagery, new ways have been devised to make the artist's point of view more adamant. Suck changes are, in my mind, necessary.

M.A. Blanco: What do you want to communicate through your photographs? Is it about multidisciplinary knowledge? I find your *Two Saunters* book specially interesting, since you mix photography with painting and writings, what, I think, is a very amazing way of expressing your perception of the world.

J. Fulton: Yes, I do use various materials + text + different methods in my work. Thank you for seeing *Two Saunters* as an interesting

combination. Overall, now within heartbeat of being 80 years of age, the realization is that my work overall is a very full, and hopefully insightful, manifestation of kith experiences, understandings and truth of this life I have led. So, quickly, I want that work to "look" good, to have others see it is well thought out, as varied in content and style and of a rich life well led. The ultimate hope is for the viewer to realize how important it is to be fully involved with life, and to vividly see how beautiful and spiritual Nature is in regard to the meaning of life.

M.A. Blanco: How important is beauty in your work?

J. Fulton: I hope it is evident in the work you have seen, that it is one of the prime aspects in my oeuvre. I love beauty, and quote (or misquote) Keats and his "Ode On Grecian Urn": 'Beauty is truth, truth beauty,' — that is all you know on earth, and all you need to know.

M.A. Blanco: Does ecology or sustainability play an important role in your current artwork?

J. Fulton: Yes. Both aspects are thought about on a daily basis. Even more so in light of the United States current government which is ruinous, ugly, greedy and thoughtless. Hence my (and others I hope) work and the content is more necessary than ever.

4. Conclusions

Photographers Richard Misrach, Peter Goin and Jack Fulton's work makes us more aware of the vulnerability and beauty of nature, so photography becomes an important educational tool.

If we ask ourselves, "what can photography teach us?" we will discover the wonderful educational power of photography. Some time ago, the photographers Harry Callahan and Edward Weston supported the educational function of the camera, since they did not consider it as a simple tool. Today, photography is responsible for the growth of environmental awareness and it influences the preservation of nature. These three photographers interviewed share this approach, and they address a profound perception while exploring nature, as they spend hours or even days in the middle of nature. Having said this, the environment where they take photographs provides them with a unique experience, which is an essential ingredient of a conversation between artists and landscape.

Moreover, photographers are not only aware of the transformation of landscape, but also, they transform landscape perception in the current altered world, and their projects are a turning point to rethink a multidisciplinary environment where sustainability, history, art or philosophy make sense together and provide us with a global understanding of the altered world. The question is: how photographers transform our landscape perception in the altered world?

To sum up, it can be said that these photographers' work is an invitation to establish endless connections in the global world where we live. When different thoughts from landscape photography come together, we realize that artists are taking part in a global conversation about nature and humankind. Every action and photograph is part of this "conversation", and

photography is not just an art language, but the language of a new kind of nature (in a post-natural world) we need to think about.

Acknowledgement

My gratitude to Richard Misrach, Peter Goin and Jack Fulton, who have been very generous with their time and have allowed me to reproduce their photographs.

This article is the result of a research stay funded within the framework of the program "Campus de Excelencia Internacional del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte". Funding Institution: Universidad de Sevilla, within the "Acuerdo Marco entre Andalucía TECH, VLC Campus y la Universidad de California (Berkeley)".

References

- FULTON, J. (1986). *Two Saunters: Summer & Winter*. San Rafael, California: Pencil Press.
- GOIN, P. (1996). *Humanature*. Texas: University of Texas Press.
- MISRACH, R. & LIGNEL, B. (2016). *Richard Misrach*. Italy: Photographers' References.

DOSSIER Prácticas Artísticas Colaborativas // PAC#03.

DOSSIER Collaborative Art Practices // CAP#03.

JAVIER BERMÚDEZ PÉREZ

LAURA RUIZ

ANTONIO COLLADOS ALCAIDE

ENRIQUE RES

SAOIA OLMO ALONSO  0000-0001-8562-6739

JUAN CANELA

Resumen

Lo que las prácticas artísticas colaborativas buscan situar encima de la mesa es la importancia de volver a restituir los lazos de unión del arte con la vida, como intento de construcción de mundo al margen de cuestiones económicas y mercadotécnicas.

Entendiendo el arte como algo alejado ya de postulados individualistas, ajeno a cuestiones como autoría u originalidad, este dossier para la sección "Diálogos" de Umática pretende mostrar parte de esta red de producción de sentido horizontal y transversal, a través de tres iniciativas ancladas de lleno en la máxima "Espacio público y tejido social: arte colaborativo en tiempos de crisis", título que da pie a este número de la revista.

KEYWORDS: arte colaborativo, pedagogía, comisariado, arte relacional.

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
Javier Bermúdez Pérez
javierbperez@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.10.2020
Accepted: 26.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Bermúdez Pérez, J., et al. (2020). DOSSIER Prácticas Artísticas Colaborativas // PAC#03. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11313>

Umática. 2020; 3:327-348

DOSSIER Collaborative Art Practices // CAP#03.

**JAVIER BERMÚDEZ PÉREZ, LAURA RUIZ, ANTONIO COLLADOS
ALCAIDE, ENRIQUE RES, SAOIA OLMO ALONSO, JUAN CANELA**

Abstract

What collaborative artistic practices seek to place on the table is the importance of restoring the links between art and life, as an attempt to build the world regardless of economic and marketing issues.

Understanding art as something far removed from individualistic postulates, oblivious to issues such as authorship or originality, an attempt has been made from the "Dialogues" section of UMA-TICA to show part of this production network with a horizontal and transversal sense, through three initiatives or projects fully anchored in the maxim "Public space and social fabric: collaborative art in times of crisis", the title that gives rise to this issue of the magazine.

KEYWORDS: collaborative art, pedagogy, curating, relational art.

Summary – Sumario

00. Introducción

01. Las Oficinas, comunidades de aprendizaje autogestionadas en la Universidad de Granada

02. Susurrando el Futuro

03. El proyecto *Masterplan*

00. Introducción

Javier Bermúdez y Laura Ruiz

Comisario independiente y editor de sección

Nos encontramos inmersos en un tiempo conflictivo de cambio, confusión y ruido mediático que está obligando a la práctica artística contemporánea, más que nunca, a redefinirse y volver a erigirse en terreno de debate en torno a las posibilidades de impacto que su praxis puede tener dentro del terreno de lo colectivo. Un terreno que se antoja más importante que nunca pues urge la construcción de un futuro que tenga en cuenta un "nosotros", tal y como evidencia Marina Garcés en su libro *Nueva Ilustración Radical* (2017). En él aboga por un retorno de los afectos, un "nosotros" que dé pie a una nueva corporalidad capaz de hacer frente a la condición póstuma actual, que ha defenestrado cualquier tipo de cuidado por la vida en detrimento de intereses económicos. Lo que las prácticas artísticas colaborativas buscan situar encima de la mesa es la importancia de volver a restituir los lazos de unión del arte con la vida, como intento de construcción de mundo al margen de cuestiones económicas y mercadotécnicas.

Entendiendo el arte como algo alejado ya de postulados individualistas, ajeno a cuestiones como autoría u originalidad, se ha intentado en este dossier para la sección "Diálogos" de UMÁTICA mostrar parte de esta red de producción de sentido horizontal y transversal, a través de cuatro iniciativas o proyectos anclados de lleno en la máxima "Espacio público y tejido social: arte colaborativo en tiempos de crisis", título que da pie a este número.

Las Oficinas es un proyecto de cooperación con el estudiantado lanzado desde el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada, que entiende la participación como "el compromiso individual y colectivo de involucrarse activamente en procesos de transformación de la realidad y contribuir a su mejora". En el seno de Las Oficinas se han gestado proyectos expositivos como el llevado a cabo en el Centro Universitario Casa de Porras y otros que, impulsados por el colectivo *Oficina Comisarial Coz*, han sido desarrollados via online, amplificando y socializando la condición post-internet de nuestra era. "Susurrando el futuro" es un proyecto en desarrollo anclado dentro del terreno especulativo de la ciencia ficción, con el que Saioa Olmo pone el foco en la importancia de los cuerpos y afectos. Su propuesta es la creación de un banco de susurros que permita experimentar las posibilidades de comunicación y verbalización de los problemas del presente dirigidos a los futuros habitantes del planeta. Juan Canela colabora con un texto donde plantea cuestiones y presenta proyectos en la intersección arte-pedagogía. "The Masterplan" aboga por un retorno de los saberes artísticos a las aulas que permitan la asunción de una mirada crítica en el estudiantado más joven. "The Masterplan" es un texto originalmente publicado en inglés en *Curriculum. Contemporary Art Goes to School* (Guy, 2020), libro editado por Jennie Guy, y que hemos traducido para este número.

01. Las Oficinas, comunidades de aprendizaje autogestionadas en la Universidad de Granada

Antonio Collados Alcaide

Director de Promoción Cultural y Artes Visuales.
Universidad de Granada,

Enrique Res

Miembro de la Oficina Coz. Máster Producción
Artística Multidisciplinar. Universidad de Málaga,

En septiembre de 2019 iniciamos desde el Área de Promoción Cultural y Artes Visuales en colaboración con otras áreas del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio de la Universidad de Granada algunas acciones encaminadas a conseguir estimular la participación estudiantil en el diseño de programas culturales y de formación complementaria dentro del contexto académico-universitario. La voluntad de involucrar de una manera más activa a la comunidad de estudiantes en las políticas culturales que pudieran estar desarrollándose o planificando a futuro forma parte de la responsabilidad que desde una institución pública, y creemos que con el añadido de ser un ente entre cuyas misiones fundamentales está la formativa, debe desarrollarse para generar fórmulas de gobernanza democrática, para pensar y cuestionar permanentemente los mecanismos y dispositivos mediante los cuales se articulan los procesos de toma de decisión de carácter gerencial o para proponer herramientas, modos y espacios que hagan porosas y apropiables las estructuras mediante las cuales se implementan o impulsan proyectos o actividades.

En el caso de la universidad española, por lo menos hasta donde conocemos o hemos podido indagar, son prácticamente inexistentes los programas o medios por los cuales el estudiantado puede desarrollar proyectos de extensión universitaria más allá de las propuestas que pueden canalizarse a través de asociaciones estudiantiles u otras organizaciones formales. Incluso es palpable cierta desafección hacia estas fórmulas, como también lo es hacia las estructuras

tradicionales de participación y representación estudiantil en los órganos de decisión y gestión universitaria. Se hace por tanto necesario idear, en el seno de la universidad, propuestas que adecúen los intereses y necesidades de la comunidad estudiantil a los medios y recursos que puedan ponerse a disposición para instituir nuevos marcos operacionales adaptados al contexto social, cultural y académico actual.

Cuando hablamos de facilitar la participación debemos puntualizar que no nos estamos refiriendo, como parece obvio, a la gestión de actividades dirigidas al estudiante pensado como público objetivo, es decir "participación" como "consumo cultural"; ni tampoco nos parece conveniente entenderla como un recurso bajo la apariencia de una pseudo-inclusión que derive en programas que tienden a activar una interacción acrítica y que acaban por ser algo así como un método o fórmula de apaciguamiento o "sedante social" (Miessen, 2014) de los conflictos que puede atravesar la universidad pública en estos momentos. Pensamos la participación como un compromiso individual y colectivo por involucrarse activamente en procesos de transformación de la realidad para contribuir a su mejora. Esta dimensión política comprende la universidad como una esfera pública en tensión atravesada por disputas identitarias, ideológicas y económicas que afectan al modo en que se producen y comparten hoy los saberes. Y en este sentido, las propuestas que recién empezamos a probar y compartir como oportunidades para la gestión colaborativa de programas de extensión universitaria asumen mantener

una dimensión conflictual y disruptiva necesaria frente a las lógicas tradicionales de la participación universitaria.

En una reciente obra, Antonio Ariño (catedrático de sociología de la Universidad de Valencia y hasta hace pocos meses Vicerrector de Cultura y Deporte de la misma universidad) exponía los desafíos y compromisos que debía asumir la extensión cultural o "cultura universitaria" para contribuir a mantener los valores democráticos.

La universidad puede (debe) operar como un **observatorio** que toma el pulso a la sociedad en que vive; como un **conversatorio** que genera espacios para el debate público sobre los asuntos relevantes, aportando datos y hechos, frente a los mitos y las mentiras programadas; como un **laboratorio**, donde se ensayan formas de vivir mejor juntos en el futuro; como un **conservatorio** donde se custodian y ponen en valor los bienes patrimoniales que nos han legados quienes en el pasado han compartido este sentido de misión universitaria y han luchado por las mismas esperanzas (2020: 141) [el subrayado es nuestro]

Estas funciones son desempeñadas a través de las distintas misiones de la universidad: la docencia, primera; la investigación, segunda; y la extensión cultural, tercera, tal y como se introduce a partir de la segunda mitad del siglo XIX, a partir de las demandas de las clases obreras y populares con objeto de ayudar a superar las fracturas sociales de la época, y establece definitivamente la Ley de Reforma Universitaria de 1983 en el caso español. Estas tres misiones (hoy en día pugna la transferencia con la extensión

universitaria como tercera misión) articulan las acciones que completan el currículum formal y no formal del estudiantado, al que se deben sumar actividades de carácter informal, hasta ahora con difícil reconocimiento en el mismo.

Precisamente en estas categorías de acciones no formales e informales es donde se sitúan el conjunto de programas que tratamos de impulsar con los objetivos de estimular la participación estudiantil en cultura y valorar lo que comúnmente se denomina como "currículum complementario", que vendría a reconocer la experiencia formativa universitaria desde una perspectiva integral y expandida, más allá de las aulas. Estos programas tratan de abrir y facilitar espacios en los que las demandas no satisfechas por la institución en los deseos de formación de los estudiantes puedan encontrar los medios y recursos adecuados para realizarse. Parten de establecer marcos de confianza donde puedan emerger comunidades de aprendizaje cogestionadas entre estudiantes con la colaboración de la propia universidad.

Muy recientemente, desde el Centro Universitario Casa de Porras, en colaboración con Casa del Estudiante, hemos iniciado el Laboratorio permanente sobre política cultural universitaria (<https://casadeporras.ugres/programas/los-laboratorios/laboratorio-permanente-sobre-politica-cultural-universitaria/>) que surge como un espacio de reflexión y debate sobre políticas culturales en el ámbito universitario. Este laboratorio quiere reunir a estudiantes con inquietudes culturales, con voluntad

de colaboración y con espíritu crítico para que desde sus deseos, saberes y experiencias creen un lugar en el que idear, proponer y experimentar proyectos o actividades que puedan satisfacer sus demandas, enriquecer su formación académica y conectar la cultura universitaria con la sociedad.

Por tener mayor trayectoria, nos detendremos no obstante en el programa Las Oficinas (<https://casadeporras.ugr.es/las-oficinas/>), y de manera concreta en la experiencia de la Oficina Comisarial Co2, una acción puesta en marcha a modo de convocatoria abierta permanentemente desde finales del año 2019.

Las Oficinas es un programa que trata de impulsar el encuentro entre personas con intereses comunes para dar lugar a espacios de autoformación relacionados con los temas que articulan nuestra programación cultural y diseñar a partir de ella proyectos en común. Las Oficinas son grupos de trabajo autónomos, cuidados desde la institución, en las que personas que forman parte de la comunidad universitaria (énfasis en el sector estudiantil) pueden impulsar procesos de reflexión-producción que contribuyan a enriquecer su aprendizaje y a complementar su currículum académico. Cada Oficina puede estar formada por un número de estudiantes variable aunque a ellas pueden sumarse otros miembros de la comunidad universitaria o personas sin vinculación a la Universidad de Granada con interés en la temática y dinámicas que genere la Oficina. La activación y coordinación de cada Oficina recae necesariamente en estudiantes de la Universidad

de Granada y cada una de ellas decide el protocolo de participación y funcionamiento a seguir evitando en todo momento conductas excluyentes. No existen jerarquías ni roles específicos estipulados entre los miembros aunque para facilitar la coordinación y comunicación entre cada Oficina y la dirección del programa cada grupo nombra a una o varias personas para que realicen la labor de coordinación y contacto.

Desde el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio ponemos a disposición de cada Oficina lugares de reunión y trabajo, medios y plataformas para dar a conocer y difundir su trabajo y recursos materiales y económicos (una bolsa de mil euros para producir proyectos) que ayuden a llevar a cabo las acciones que se proponen cada una de ellas.

Actualmente, cuando hemos lanzado una segunda convocatoria para generar Oficinas, están en marcha cuatro: Escritura y Arte EAI, Malas Lenguas-Disidencias Estéticas, Laboratorio de Música Popular Urbana y la Oficina Comisarial Co2, cuya trayectoria quisiéramos presentar, aunque de manera resumida, por las convenientes limitaciones de espacio.

Oficina Co2, Comisariado Contracultural.

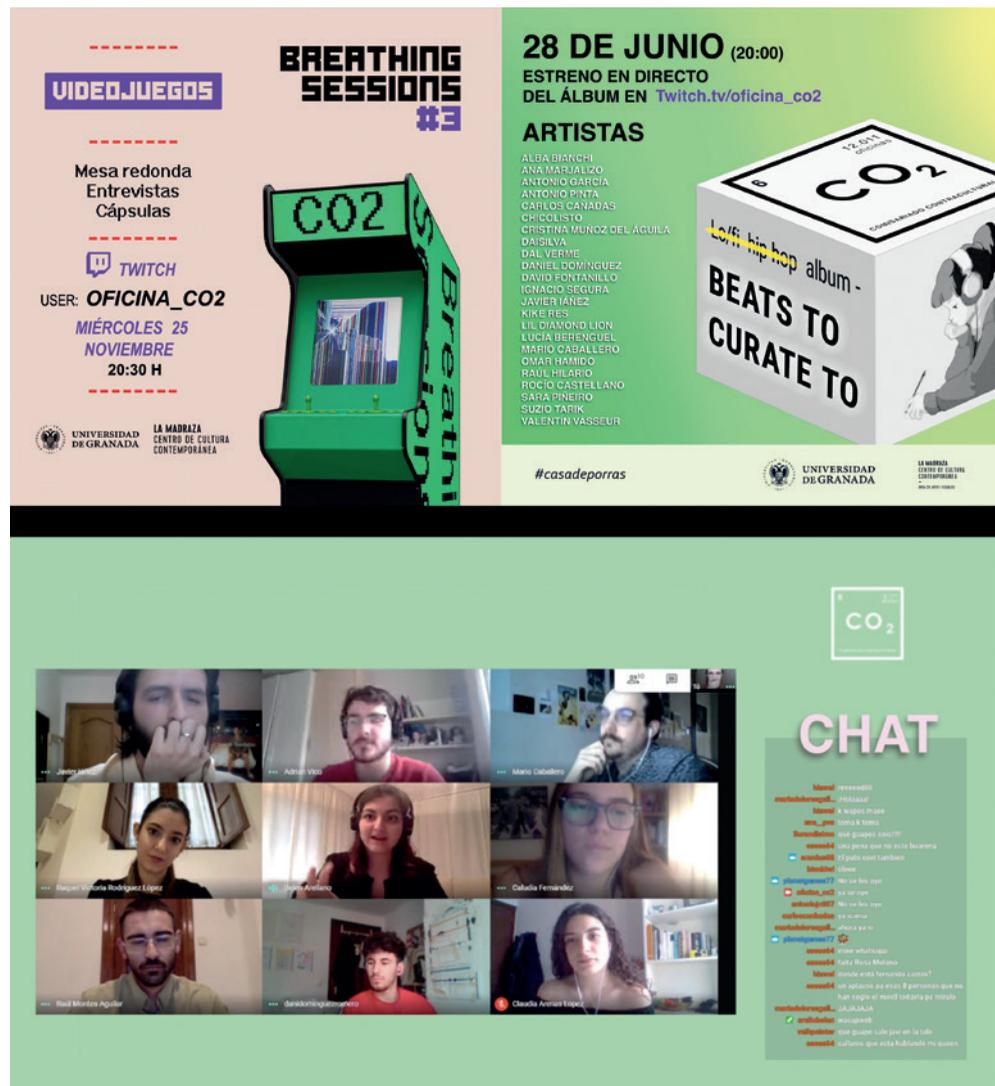
De entre todos los grupos de aprendizaje autónomo resultantes del programa de Las Oficinas, la Oficina de Comisariado Contracultural decidió enfocarse precisamente en la práctica artística contemporánea. Co2 (Comisariado Contracultural/Co al cuadrado) busca con su nombre evocar

visualmente al dióxido de carbono, ya que a pesar de sus connotaciones negativas debido a su vinculación con los gases que generan el efecto invernadero, forma parte de los elementos que generan y conforman la vida. El planteamiento inicial del grupo constituía una reflexión sobre la toxicidad de la contracultura, entendiendo la misma como una disciplina anómala que contamina el ecosistema tradicional de gestión y comisariado cultural. A diferencia de lo que ocurre en la vida real, esta contaminación cultural beneficia al panorama actual, desarrollando prácticas marginales que ofrecen nuevos puntos de vista, que enriquecen las prácticas comisariales y crean nuevas relaciones en red, con el potencial de superar las convenciones institucionalizadas y "estéticamente correctas".

Desde su primer proyecto en enero de 2020, trabajan para reflexionar en torno a las prácticas curatoriales, las líneas que separan a artistas y comisarios y comisarias y la creación de redes rizomáticas de conocimiento y aprendizaje. Este primer paso fue *Fajalauza 2020*, un acercamiento estudiantil a la tradición ceramista del barrio del Albayzín para contribuir a repensar sus valores y a potenciar su inscripción en el presente. *Fajalauza 2020; De aquellos barros, estos lodos* fue un intento de rendir homenaje a este estilo y estos valores a partir de la intervención de un grupo de jóvenes artistas que modificaron y reinterpretaron la cerámica granadina. Gracias a la colaboración de la Fundación Fajalauza, éstos pudieron visitar en varias ocasiones la fábrica para escuchar de primera mano su histórica

relación con el barro y trabajar a partir de ella. El resultado fue un proyecto expositivo presentado en el Palacio del Almirante de Granada, comisariado por Javier Iáñez, Enrique Res y Mario Caballero.

Poco tiempo después, la pandemia negó todo tipo de intervención e interacción física, por lo que el grupo tuvo que adaptarse rápidamente a las exigencias del momento. A partir de este punto, los esfuerzos de Coz comenzaron a depositarse en generar espacios de difusión y aprendizaje a través de eventos virtuales desde una posición horizontal, promoviendo una comunicación bidireccional y la construcción colectiva de conocimiento. Para ello, generan una serie de eventos en Twitch (la plataforma de retransmisión en vivo) que operan bajo una metodología subversiva, esto es, contando con estudiantes y jóvenes artistas en lugar de profesionales para promover los discursos no expertos. Como ya hemos mencionado, siendo universitario/a es inusual encontrar un lugar donde poder mostrar tu trabajo, pero es aún más difícil hallar un espacio físico y temporal donde poder discurrir sobre ciertos temas estrictamente relacionados con tu área de trabajo y poder aportar tu visión de los mismos. Estos momentos dialógicos suelen darse en forma de conferencias o charlas organizadas por las instituciones culturales, pero no acostumbran a establecer una comunicación real con los estudiantes que las llenan. Sin duda conforman unos valiosos recursos de alto valor pedagógico, más su verticalidad es inherente a la posición de poder que ostentan las instituciones



organizadoras. En el caso de Las Oficinas y teniendo en cuenta que en realidad no dejan de ser grupos gestionados por estudiantes, consideramos imprescindible su trabajo y cooperación con las personas que renuevan y dan vida al sistema universitario. Más allá de la experiencia profesional, las intuiciones de los/as jóvenes artistas y estudiantes que participan en sus programas describen las pistas de su desgraciadamente incierto futuro laboral y las posibles direcciones del arte contemporáneo actual. Estos programas de Twitch, conocidos como *Breathing Sessions*, suelen tener una frecuencia mensual y

versan sobre disciplinas que resultan marginadas a la hora de hablar de las Artes con mayúsculas como el diseño, la música, la moda, los videojuegos o el tatuaje.

En mayo de ese mismo año, Coz celebró la primera edición de *Noise is not Data*, el festival de arte virtual de convocatoria abierta. Todo el proceso de creación del festival se basó en la cooperación y el trabajo en equipo, donde los artistas (mediante convocatoria pública) proporcionaban un material generado a través de sus smartphones que los/as comisarios/as tenían la libertad de modificar, apropiar, deformar o

pervertir. De esta forma, se evidenciaba la ruptura que ofrece la condición post-internet en el ámbito artístico en dualidades obsoletas como artista/comisario o creación/exhibición. Así, se ofrece una visión de un arte que se crea al mismo tiempo que se mira, donde el material ha sido seleccionado, apropiado y manipulado por el artista como por el comisario a partes iguales. Este trabajo en equipo donde todo se conecta en red constituye un objetivo que está presente en *Noise is not Data*, tanto en su desarrollo y proceso de realización como en el resultado final: la defensa de la libre circulación de material en Internet. El evento final aconteció en Twitch y duró todo el fin de semana.

Beats to Curate to fue el proyecto encargado de cerrar la primera temporada del equipo de Co2. La idea era crear un álbum virtual recopilatorio de canciones que sirvieran para acompañar la experiencia comisarial, emulando la contemporánea situación universitaria en la que se estudia con *beats* de *lo-fi hip hop* de fondo. El proyecto se generó gracias a una convocatoria abierta en la que los interesados podían enviar tanto *beats* como diseños de portadas para conformar la edición del proyecto final. El resultado fue un disco puramente instrumental y ecléctico que unía las composiciones sonoras de doce artistas con las creaciones plásticas de otros doce, ayudando a establecer relaciones entre artistas

de diferentes contextos e intenciones. Para su estreno, organizaron una *listening party* en directo con los/as artistas que participaron en el álbum. Actualmente, el disco se encuentra disponible para compra en Bandcamp, donde el precio es elegido por el comprador debido a su carácter simbólico.

Gracias a todos estos eventos, la Oficina Coz conoce y experimenta las posibilidades que ofrece la plataforma. La retransmisión en directo y el feedback del chat promueven un modelo de comunicación instantánea que permite una conversación grupal muy cercana. Esta performatividad que les concede el medio también da lugar a una educación cultural a través de la acción virtual, un punto clave dada la situación de incapacidad física en la que nos encontramos desde marzo de 2020. Disponer de un espacio virtual que funcione a modo de tercer lugar en el que interactuar, socializar, conocer y actuar se convierte en algo fundamental a la hora de crear o desarrollar comunidades culturales no solo de entretenimiento, sino de aprendizaje colectivo.

FAJALAUZA 2020. 23.01 19:00 inauguración
 Palacio del Almirante 23.01 - 21.02
 Lunes a Viernes 11:00- 14:00
 17:30 - 20:30

de aquellos
 barros, estos
 lodos

Colabora
 Fundación Fajalauza
 Comisariado por CO2

Hodei Herreros Ana Varea
 Manuel Senén Marta Iranzo
 Clara Zunta David Fontanillo
 Francisco Ladrón Raúl Hilario
 de Guevara Carlos Martín
 Alejandro de Pablo Eduardo Bartus



#casadeporras

UNIVERSIDAD DE GRANADA LA MAJAZA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA fundación fajalauza

Breathing Sessions es una serie de programas en directo que tienen como objeto de reflexión la creación contemporánea joven

Cada una de las sesiones tendrá una temática única y se retransmitirá en vivo en nuestro canal de Twitch (**Oficina_CO2**)

BREATHING SESSIONS #1

MUSIC AND DESIGN

BREATHING SESSIONS #4

TWITCH USER: **OFICINA_CO2**

DOMINGO 24 ENERO 20:00 h

TATICO

Entrevistas, mesa redonda, cápsulas y muestra de obras en DIRECTO



UNIVERSIDAD DE GRANADA LA MAJAZA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

14.03 19:30h

oficina_co2

sondos 21

BREATHING SESSIONS #5

PERFORMAR LO ANDALUZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA LA MAJAZA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

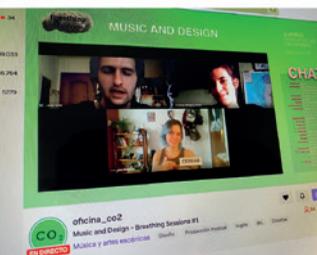
MUSIC AND DESIGN

CHAT

oficina_co2

Music and Design - Breathing Sessions #1

EN DIRECTO Música y arte contemporáneo



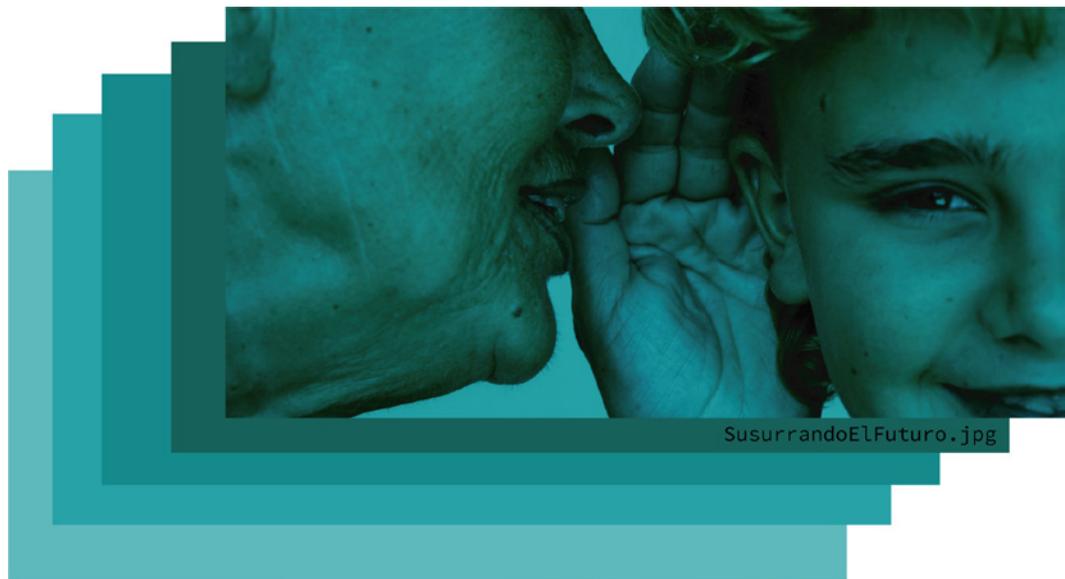
02. Susurrando el Futuro

Saioa Olmo

Artista Visual y Docente Facultad de BBAA de la UPV/EHU, Bilbao.

En ocasiones no hay marcha atrás | Mira a la
 lejanía preguntándote por lo ignoto | Hola, tengo miedo, pero
 también esperanza. Tenemos que cambiar | **Hace
 calor, hace calor, hace calor** | Hay que regar
 las plantas | A la salsa échale un poco más de perejil,
 para que tenga más fuerza | Trabaja para las personas y sus relaciones. No
 contribuyas a su destrucción | Intento no perder la capacidad de
 diferenciar entre lo que es real y lo que no lo es |
 Hay que seguir buscando | **Soy un cromosoma** | Eres de
 carne y hueso | Somos células, somos planetas,
 somos sistemas | Lo virtual no es todo, lo físico tiene su gran importancia | El
 material del futuro son las esponjas | Coge la manzana del árbol y cómetela, coge la
 manzana y cómela, coge la manzana y come | Cuando los ideales justifican lo que me
 conviene, y cuando lo que me conviene no se viene a bien con mis
 ideales | Lo público no se vende, lo público se defiende | Utopía,
 representación imaginativa de una sociedad futuro de
 características favorecedoras del bien humano | El
 progreso es un país extraño | Valió la pena, ¿valió la pena?, valió qué pena, qué pena,
 mucha pena, qué pena más grande, grande valor por tan grande pena, a tanto valor, tanta pena. Vaya lío y
 cuanta pena | **Salvaos de vuestros
 salvadores** | Refúgiate ahora | Ríe siempre, el humor
 son las vacaciones de la realidad | No te
 obsesiones, apasionate | Lo imprevisto es lo posible,
 ¡improvisa! | Remezcla y guarrindogea, ea, experimenta,
 hay mucho tomate con los cuerpos, emociones saladas y
 mentes frescas | **Mientras juego pienso,
 mientras pienso juego** | Nunca dejes de explorar, no pierdas
 jamás esa maravillosa curiosidad | ¿Sientes que todos somos uno? | No me gustan las caras
 iguales, prefiero la diversidad | Profundicemos en la empatía | No olvides que eres cinta,
 desplégate, ábrete | **Júntate, aprenderás mucho** | Machaca, amasa,

Fig.01 Susurrando
el futuro (2017)



/* Estos son algunos de los susurros del proyecto artístico *Susurrando el futuro* impulsado por Saioa Olmo desde el 2017. La artista animaba a distintas personas y colectivos a crear susurros para los seres que habitásemos el planeta en la actualidad, 200 años más tarde. Pretendía experimentar sobre la comunicación entre generaciones que no íbamos a coincidir en el tiempo, pero que supuestamente disfrutaríamos del mismo planeta. El inicio del siglo XXI se caracterizó por una renovada consciencia sobre la dimensión de la huella que el ser humano estaba dejando sobre la tierra y lo insostenible de la progresión de los cambios que estaba provocando.

Revisando estos mensajes, vemos consejos, avisos, amenazas, frases de disfrute, juegos de palabras... Eran transmitidos mediante susurros: ondas sonoras a una intensidad de entre 20 y 40 db con la intención de que fueran percibidos desde la cercanía y con entonaciones que expresaran sensualidad, confianza, temor, diversión...

Hasta el 2217 nos han llegado codificados de un modo diferente pero aún perceptibles. Seguramente aquellas personas no predecían que serían recibidos por seres de nuestra condición.*/

/* La colección de susurros de *Susurrando el futuro* se fue gestando en distintos contextos. El primero de ellos fue dentro del festival de arte contemporáneo Iturfest organizado por Colectivo Ant. Se contó con la colaboración del Museo Arqueológico de Bizkaia, lo cual llevó a que las personas participantes escucharan los susurros que los restos arqueológicos del museo transmitían. Posteriormente crearon sus propios susurros a través de dinámicas creativas. Los susurros se pudieron oír en una instalación sonora que se colocó en uno de los accesos al museo. El sonido espacializado en este túnel pretendía funcionar a modo de puerta interdimensional, que conectara simbólicamente con el pasado histórico del lugar (una playa de vías que en otros tiempos había conectado Bilbao con el cementerio de Derio), compartiera pareceres con sus coetáneos del presente que visitaran el espacio e invocara el futuro en el que hoy nos encontramos.*/



Iturfest_MuseoArqueologicoBizkaia2017.jpg



BilbaoBizkaiaDesignWeek2019.jpg

/* Al año siguiente, durante la Bilbao Bizkaia Design Week del 2019, dentro de la actividad experimental *Labayru Express*, se crearon susurros para imaginar el futuro del diseño en colaboración con diseñadores y agentes vinculados. En aquel momento no llegaron a elucubrar especialmente sobre todos los desarrollos de diseño generativo asistido por inteligencias artificiales que acontecerían al de poco tiempo, pero quedó constancia en estos susurros de una apuesta clara por transversalizar saberes, aunar fuerzas y probar estrategias comunes. */

/* En el 2020, el proyecto recaló en el Museo del Carlismo de Estella, una infraestructura pública dedicada a preservar y transmitir conocimiento sobre un episodio complicado de la historia de lo que se conocía como España: la pugna y episodios bélicos entre dos maneras de ver el mundo, una tradicionalista y otra liberal. La ocasión también se aprovechó para imaginar sobre lo que este patrimonio susurraba y se grabaron mensajes de personas del lugar. Para emitir dichos susurros, se utilizó un curioso sistema de inducción electromagnética insertado en tejidos textiles que adornaron el patio de columnas del museo. Aún se conservan estos materiales a pesar de la transformación que ha sufrido el concepto de museo hasta nuestro presente. */



MuseoDelCarlismo2020.jpg



Eremuak_Harriak_CuerposExtrañosCerca_Markina-Xemein2020.jpg

/* Ese mismo verano se llegó a hacer una intervención más como parte de un programa institucional llamado Eremuak-Harriak de implementación de prácticas artísticas en localidades pequeñas del contexto vasco. Fue en concreto en un municipio de Markina-Xemein, que históricamente correspondía a la villa de Markina y a la aldea de Xemein: dos regímenes locales que implicaban tipos de vida diferente. En esta ocasión, a la hora de crear susurros se contó con la colaboración de integrantes de la plataforma Ongi Etorri Errefuxiatuak, que desde su propia experiencia dejaron susurros en sus idiomas de origen y un grupo de mayores de la Residencia San Roke entre las que se contó incluso con personas centenarias. Los susurros se pudieron escuchar bajo el antiguo Puente de Arretxinaga, en el que tradicionalmente se representaba la unión de ambas poblaciones y culturas diferentes. */

/* A comienzos del 2021 se llevó a cabo la exposición *Susurros, sustratos y sustancias* en la Fundación Bilbaoarte, donde se pudieron escuchar los susurros recopilados hasta la fecha. Se planteó una especie de ecosistema en el que visitantes, libros-planta, susurros, sustancias y otras materias de diversa índole se presentaban en interdependencia. Los libros-planta, se trataba de seres vegetales que surgían de páginas de libros, con la pretensión de funcionar a modo de discos duros vivos que guardasen estos susurros mediante cambios epigenéticos en su ADN provocados por las propias ondas electromagnéticas.

Era una elucubración prospectiva cargada de poética más que de base científica, aunque para la fecha había ya investigaciones de este tipo de codificación en biomateriales. Les visitantes que se acercaron el último día de la exposición pudieron llevarse gran parte de estos libros-planta en adopción a su casa y seguir susurrándoles mensajes. */



SerSusurro2020.jpg



SusurrosSustratosySustancias2021.jpg



FundacionBilbaoarte2021.jpg



AugustoFari_3_16101_05_16102021.jpg

/ Plazan junto a la cooperativa Artaziak, fue una fase del proyecto ligadas con la mediación artística en contextos educativos formales y no formales y con la ciudadanía. Sucedió en la villa de Hernani con la colaboración de escuelas infantiles y centros juveniles de la localidad, consiguiendo de esta manera mensajes susurrados por niños y jóvenes. A principios de 2021 se pudieron escuchar estos susurros específicos en los pasadizos de entrada al casco histórico bajo del antiguo ayuntamiento. Curiosamente revelaban cómo a esas tempranas edades lo que ellos pensaban en transmitir a los seres del futuro eran esos mismos mensajes que les mayores les trasladaban a ellos. En el caso de los jóvenes se percibía un deseo de dar la vuelta a los mensajes socialmente consensuados que habían venido recibiendo en su formación.*/*



Plazan_Harremanetan_Hernani2021.jpg



Artoteka_Bilbao2021.jpg

/ Susurrando el futuro* también formó parte de la plataforma de préstamo de obras de arte *Artoteka*, una iniciativa que buscaba acercar el arte contemporáneo a la ciudadanía permitiendo convivir con él de manera cercana y asequible en casas de particulares o espacios privados de entidades y ofreciendo actividades complementarias en torno a las obras. Los seres-susurros se lograban adaptar a sus casas de acogida y les usuaries podían incluir susurros de creación propia a los susurros que ya acompañaban a estos libros-planta. */

Todo el material generado durante el proceso se fue colgando en la World Wide Web, la red informática mundial del momento, en la dirección <http://susurrandoelfutur.wordpress.com>. Actualmente dichos archivos digitales binarios están guardados juntos a otros materiales de la época a la espera de recodificación. */

/ Existen fases posteriores del proyecto Susurrando el futuro aún por trackear.*/*

03. El proyecto *Masterplan*

Juan Canela

Comisario y Crítico de Arte

Texto traducido por Antonio G. Á.

Las facultades y escuelas de bellas artes se encuentran en la actualidad en un cierto estado de emergencia dentro de la Unión Europea a causa del proceso de Bolonia¹ —entre cuyas consecuencias se incluyen la privatización, recortes presupuestarios, subida de tasas, y la degradación del entorno académico e intelectual—, pero también en razón del cambio de paradigma en la relación profesor-alumnado, lo cual se debe a la capacidad de éstos para acceder a ingentes cantidades de conocimiento simplemente con su teléfono móvil. Además, las prácticas artísticas están desapareciendo gradualmente de la educación primaria y secundaria; mientras tanto, proliferan por doquier² cursos especializados en arte contemporáneo concebidos para artistas amén de comisarios e investigadores.

En el contexto español, las medidas adoptadas en el marco de la LOMCE (Ley Orgánica 8/2013 del 9 de diciembre para la mejora de la calidad en la enseñanza), muestran una tendencia evidente a relegar las enseñanzas artísticas, las humanidades, y las ciencias sociales a un rango jerárquico secundario en comparación

con otras asignaturas (como lengua, matemáticas, y ciencias) identificadas como “instrumentales” o competencias básicas.³ El informe PISA de la OCDE recomienda encarecidamente elevar los niveles de exigencia en estas asignaturas “instrumentales” para obtener mano de obra más competitiva. José Ignacio Wert, el ministro de Educación español que impulsó la ley, justificó dicha decisión al declarar: “hay asignaturas que distraen”.

Resulta muy difícil encontrar colegios de primaria y secundaria donde el alumnado esté familiarizado con las prácticas del arte contemporáneo. Pueden saber de Picasso, pero la mayoría ignora qué significa ser artista hoy en día. Además, esto no sólo concierne al estudio del arte, ya que éste puede ser un aliado esencial en el desarrollo de los alumnos en tanto que sujetos sociales y políticos.

El arte y la educación hibridan, produciendo todo tipo de encuentros —ninguno de los cuales es instrumental—, pero en cambio generan formas impredecibles e inseparables de creación y aprendizaje. La educación cuestiona el arte al desplazar

1. El Proceso de Bolonia se inició tras la Declaración de Bolonia, acuerdo alcanzado el 19 de junio de 1999 por los Ministerios de Educación de veintinueve países europeos (tanto de la Unión Europea como de otros países, Rusia o Turquía por ejemplo) en la ciudad italiana de Bolonia, tras haberse planeado desde 1998, y en seis encuentros ministeriales en diversas ciudades europeas: París (en la Universidad de la Sorbona), Bolonia, Praga, Berlín, Bergen, Londres, y Lovaina (EACEA, 2011).

2. Doquiera se mire hay programas de estudios universitarios de posgrado de este tipo: en Goldsmiths’ en Londres, en el Instituto de Arte Holandés de los Países Bajos, o el Instituto de Arte en Basilea, pero también hay programas de preparación ligados a museos y centros de arte para artistas y comisarios, como el Programa de Estudios Independientes en el MACBA de Barcelona o su epónimo en el Whitney de Nueva York, además de cursos online en el NODE Centre de Berlín, o programas alternativos como la herramienta BAR de Barcelona o la Open East School de Londres.

3. Para ampliar estas cuestiones, véase https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12886.

sus interpretaciones disciplinares dominantes, poniéndolo en relación con otras subjetividades, contextos sociales, y debates políticos, y de ese modo se transforma en un ámbito de producción cultural y creatividad por derecho propio. Por otra parte, la praxis artística fuerza los límites de lo que tradicionalmente se ha entendido como producción y transmisión de conocimiento, explorando la incertidumbre del significado y la heterodoxia metodológica, al tiempo que cuestiona las formas de validación científica. Tal vez necesitemos más asignaturas que distraigan.

En este sentido, las preguntas que el alumnado del *Dublin 7 Educate Together National School* abordó en el contexto del proyecto *Masterplan* adquieren aún más relevancia:

¿Para qué sirve la escuela? ¿Para qué ha servido la escuela? ¿Para qué servirá la escuela?

El proyecto *Masterplan* fue una iniciativa artística colaborativa que tuvo lugar de mayo a junio de 2016. Con la organización de la comisaria Jennie Guy, los artistas John Beattie y Ella de Burca desarrollaron diversos talleres con los alumnos del *Dublin 7 Educate Together National School*. El colegio estaba situado temporalmente en el área de Grangegorman Lower, y será reubicado en una nueva sede como parte del plan de remodelación urbana del área.⁴ Este movimiento, que forma parte del nuevo plan urbanístico de la ciudad e implica la reubicación de muchos de sus habitantes, contextualiza el desarrollo de dicho proyecto:

Durante dos siglos más o menos, Grangegorman era un lugar a evitar. Pocos se aventuraban más allá de los altos muros del viejo hospital psiquiátrico del norte de Dublín, que en su momento álgido albergó a más de 2.000 pacientes. Esta cara de Irlanda, largo tiempo escondida, parecía funcionar como un espacio cerrado y restringido, ajeno al resto de la sociedad. Hoy en día, este extenso y desconocido distrito amurallado está en proceso de apertura. Un nuevo distrito urbano va tomando forma paulatinamente, y acogerá el mayor proyecto de educación superior en la historia del país. En años venideros, alrededor de 20.000 alumnos tendrán como base el nuevo y extenso campus del Instituto Tecnológico de Dublín.⁵

Entre los principales objetivos del proyecto estaba permitir al alumnado que reflexionase sobre cómo cambia la ciudad, las repercusiones de dichos cambios, o el papel que tendría su colegio en todo el proyecto.

En tanto que comisario de exposiciones, la relación entre el arte y la educación ha sido un aspecto clave en mi experiencia. En el curso 2013-14, tuve ocasión de colaborar en Barcelona con *Creators IN RESIDENCE*, un programa pionero en España, dirigido a llevar el arte contemporáneo a las aulas públicas de secundaria por medio del contacto directo y continuo entre un artista y los estudiantes. En dicho programa se invita a los artistas concebir una obra

4. Según se declara en la página web oficial de Grangegorman Development Agency, Grangegorman es un nuevo distrito urbano en desarrollo en antiguas zonas deprimidas del norte de Dublín. El núcleo del plan se basa en la sanidad, la educación, y la comunidad, además de abrir una zona de Dublín antaño amurallada.

5. 'Welcome to Dublin's new urban quarter', *Irish Times*, 7 de abril de 2018.

que producirán en colaboración con un grupo de alumnos y alumnas de ESO. A lo largo del curso y como parte de su horario académico, el alumnado participa en la concepción y realización de la obra. Sin lugar a dudas, ha sido una de las experiencias más intensas, ricas, y complejas de toda mi carrera. Me brindó la posibilidad de trabajar directamente en un contexto educativo —dos institutos de Barcelona— y de desarrollar proyectos en un marco temporal extendido (un curso escolar en ambos casos), con un ritmo y una estructura de trabajo bastante atípicos en el contexto artístico, además de en un ámbito (el instituto) poco habitual para un artista.

Al trabajar con los artistas catalanes Jaume Ferrere y Lúa Coderch en dos institutos diferentes, lo primero que aprendimos es que el artista no debe convertirse en profesor. En cambio, el encuentro proporcionó al alumnado una exposición extendida a las teorías y prácticas del arte contemporáneo. También nos dimos cuenta de que debíamos encontrar maneras de comunicarnos diferentes a las que acostumbrábamos. El alumnado constituye una "audiencia" muy particular, y el instituto es un "centro de arte" muy peculiar. Cuando se trabaja en un colegio, se desarrolla un proyecto dentro de una institución con una estructura interna fuertemente jerarquizada, en la que distintas normas y reglas se aplican a la vida cotidiana. Así, ¿cómo se entabla el diálogo con un grupo de estudiantes, que quizás no tengan mucho interés en lo que quieres decirles, dentro de este contexto en ocasiones demasiado rígido?

Trabajamos junto a Jaume Ferrere con un grupo del primer año de secundaria (estudiantes

de 12-13 años) de un barrio en la periferia de Barcelona. Nuestra idea era trabajar en torno a las prácticas performativas y a las implicaciones políticas de la enunciación, pero enseguida nos dimos cuenta que su período de atención resultaba muy corto, y que no deseaban sino irse a casa. Así, empezamos a invitar a diferentes personas al aula, y salimos a visitar diversos museos, exposiciones, o performances. Ir a un lugar nuevo o encontrarse con alguien desconocido refrescaba su atención. Comprender cómo conectar con el alumnado fue un proceso largo, al igual que establecer un diálogo con el grupo. Finalmente, desarrollamos en el gimnasio un programa de performance, cuyas sesiones se decidieron colectivamente en cuanto a contenido y formato. El aprender haciendo algo de su interés y el otorgarles agencia en la toma de decisiones fueron aspectos muy destacados en todo el proceso.

Este empoderamiento también estaba presente en el proceso de trabajo de Beattie y De Burca en *Dublin 7 Educate Together National School*. Junto a los estudiantes, desarrollaron una serie de trabajos con performance tanto no-verbal como coral, creando así un espacio de colaboración y diálogo en el que alumnos y alumnas pudieran dar con su voz propia. Si a menudo acostumbraban a solventar problemas siguiendo una lógica inapelable, pensando por medio de dualidades consistentes en bueno o malo, sí o no, correcto o incorrecto, Beattie y De Burca presentaron al grupo la posibilidad de pensar e imaginar desde su esfera subjetiva. El grupo completó una ópera basada en "spoken word" [recitación o improvisación poética], que giraba en torno a las

preguntas citadas más arriba, y estas preguntas abiertas, subjetivas les permitieron explorar la incertidumbre. La actuación en el lugar donde se instalará el nuevo colegio les dio la posibilidad de conectar con el sitio de una forma inmediata, con el movimiento de grupos de estudiantes como parte del trabajo. Además, inventaron una serie de gestos manuales para coordinar frases escritas que reflejaran el pasado, presente, y futuro del colegio. El evento evolucionó hasta una cápsula del tiempo performativa que habilitó al alumnado para imaginarse diferentes posibilidades para el paisaje y la ciudad, y su propia presencia en ellos: para hacerse conscientes, en suma, de su propia capacidad en tanto que sujetos políticos de pleno derecho.

En la segunda fase del proyecto *Masterplan*, titulada *I'll Be in Your Camp – Will You Be in Mine?* [Yo estaré a tu lado: ¿estarás tú en el mío?], Naomi Sex y Karl Burke (artistas y profesores en el Instituto Tecnológico de Dublín) se esforzaron en establecer un diálogo cercano con el alumnado de *St Paul's CBS Secondary School*. Naomi Sex creó un taller donde el alumnado podía usar diversos materiales y herramientas en las instalaciones de la universidad para trabajar en técnicas grabado y estampación. El darles acceso a las máquinas y al conocimiento de su uso no sólo empoderó al alumnado permitiéndoles producir distintos diseños, sino también a la comunidad local, permitiendo el acceso de un público de estudiantes más amplio a técnicas y recursos materiales específicos. En esta era

digital, esto proporcionó un cambio muy necesario al alumnado; compartir dichas técnicas manuales les permitió comprender mejor la importancia de los procesos materiales y cómo éstos se relacionaban con el cuerpo. Karl Burke preparó un taller en el que pudieran experimentar con técnicas escultóricas usando materiales cotidianos. El alumnado pudo aprender de estructuras, colaboración, y espacialidad gracias a la instalación. Al usar los pupitres, sillas, y otros elementos del aula, fueron capaces de cambiar el uso de dicha aula, cuestionando el contexto espacial y arquitectónico.

Masterplan es uno de esos proyectos cuyas raíces se entrelazan en un nudo fuerte y complejo, forjado en la relación entre arte y educación. Ambos comparten la intención de ayudar a esclarecer aquello que no sabemos, a desafiar nuestra comprensión de la realidad, a estimular procesos de aprendizaje, y a cambiar a las personas y sus contextos.⁶ Pero incluso aunque compartan tales aspectos, está claro que los dos ámbitos pertenecen a diferentes contextos que trabajan con diferentes formas de operatividad. El desarrollo del proyecto en colegios y con el alumnado subraya uno de los aspectos principales de la intersección: la diferencia entre el aprendizaje como proceso, que encontramos en la práctica totalidad de áreas vitales (y tal vez más cercano a las prácticas artísticas), y el proceso educativo más jerárquico o institucionalizado (quizás lo más parecido a la educación formal). Como Annette Krauss ha escrito, el

6. Ni arte ni educación. Grupo de Educación de Matadero Madrid, 2015.

conocimiento y la educación son liberadores, pero también restrictivos. Así pues, ¿cómo vamos a lidiar con esta paradójica ambigüedad cuando se trate de prácticas reales?⁷ Y otra cuestión pertinente, también relacionada con el contexto particular en el que el proyecto *Masterplan* se ha desarrollado: ¿cómo podríamos aprender a no ser esos agentes obedientes y funcionales al servicio de un sistema social y económico de dominación, sino a crear posibilidades para la aparición de voces críticas? En nuestros colegios e instituciones pedagógicas, necesitamos desarrollar proyectos e iniciativas cuyos procedimientos no sólo se basen en compartir conocimiento artístico con el alumnado, sino que además infecte el resto de sus estructuras educativas. Deberíamos abrir los métodos y los objetivos a la intervención de quienes actúan como guías. Y deberíamos encontrar maneras de generar procesos de proximidad entre los diversos agentes implicados, confiriendo poder al alumnado y abriéndoles espacios para la incertidumbre cuando se conviertan en sujetos políticos de pleno derecho.

Referencias

- ARIÑO, A (2020). *Cultura universitaria. Políticas para la Alma Mater*. Valencia, Tirant humanidades.
- MIESSEN, M. (2014). *La pesadilla de la participación*. Barcelona, dpr-barcelona.
- GARCÉS, M. (2017). *Nueva Ilustración Radical*. Barcelona, Cuadernos Anagrama.
- GUY, J. (ed.) (2020). *Curriculum. Contemporary Art Goes to School*. Londres. Intellect books.
- G.E.D. (2015). *Ni arte ni educación [exposición]*. Grupo de Educación Disruptiva (GED) de Matadero Madrid..
- O'NEILL, P. & WILS, M. (Eds.) (2010). *Curating and the Educational Turn*. Londres, Open Editions.

7. "Spaces of unexpected learning", in *Curating and the Educational Turn*, Open Editions, 2010.

Arte y diseño: Transferencias, metodologías y futuros.

Call For Papers [nº4]

Editores:

MARCELO LESLABAY

Universidad de Deusto

JUAN AGUILAR JIMÉNEZ

Universidad de Málaga

JOSÉ M^a ALONSO CALERO

Universidad de Málaga

Fecha límite de envíos (Deadline for sending papers) 30/07/2021

El equipo editorial de *Umática –Revista para el análisis de la imagen y la creación–*, invita a investigadores/as, diseñadores/as y creadores/as a revisar las claves teóricas, metodológicas y prácticas en los procesos creativos implícitos, por igual, en las prácticas artísticas y del diseño. Entendido éste también como una «categoría conceptual», como manifestación visual de la creatividad previa al desarrollo de un proyecto, como proceso de configuración intelectual de una propuesta, independientemente de la disciplina u oficio que la materialice.

Las artes y el diseño comparten metodologías y herramientas disruptivas apropiadas para procesos de experimentación e innovación transferibles a otros sectores para el desarrollo de la creatividad.

Convocatoria
Call for Papers

Correspondencia/
Correspondence
Marcelo Leslabay
leslabay@deusto.es

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Leslabay, M.; Aguilar, J., & Alonso, J. M. (2020). Arte y diseño: Transferencias, metodologías y futuros. Call For Papers [nº4]. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11183>

Umática. 2020; 3:349-352



Fig.01. Pepe Gimeno.
Serie Grafía Callada.
100 ejemplares numerados
y firmados. 26,5 x 38 cm.
Impresión digital con
tintas Ultrachrome
en papel de algodón
PhotoRag Book & album
de 220 g de Hahnemühle.
pepegimeno.com

Contexto sociocultural y dimensional del diseño en la sociedad a través de las siguientes líneas temáticas:

La relación entre arte y diseño: En un contexto de investigación desde las Bellas Artes se plantean los puntos de encuentro y relación entre **arte y diseño:** procesos experimentales de creación, convergencias y divergencias de ambas disciplinas. Donde, entre otras cuestiones, se plantean acercamientos a la **identidad, el producto y la experiencia**, cuestiones que conectan con el **cambio social** o con el **patrimonio cultural y artístico**. Además de considerar los casos de **transferencias del diseño**.

Metodologías de ideación y creación: Recorridos que van desde las **estrategias de ideación y creación** a la alteración de los lenguajes por medio de soportes, comunidades y experiencias múltiples. Donde, entre otras, se abordan cuestiones relacionadas con las **estrategias creativas y las metodologías del diseño** tanto para **la ideación** como para **la creación**. Aproximaciones al **diseño colectivo, diseño colaborativo o intervenciones en el espacio público**.

El diseño de futuro: Buscando una relación directa entre el **diseño y futuro** donde el diseño actúa como factor clave de lo futurible en cuestiones que se anticipan a nuestro tiempo para el diseño de una sociedad más sostenible y ética alineadas con los ODS. Donde se plantean las cuestiones de **alcance del diseño** sobre los **aspectos éticos y holísticos**. Abordando el diseño de **experiencia gaming y los entornos multiusuario**. Y donde, en un aproximación de futuro,

se aborden cuestiones relacionadas con el **diseño sostenible y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)**.

Secciones y Políticas de aportaciones a revisión por pares:

Teniendo en cuenta la línea editorial de esta publicación se puede responder a este Call for Papers, mediante tres tipos de aportaciones distintas:

(1º) Artículos de Investigación y Artículos de Revisión (double peer review): Investigaciones desde el ámbito del diseño y alineadas con las líneas temáticas propuestas en este número de la revista dedicado al diseño.

(2º) Proyectos de Creación (double peer review): Proyectos de creación basados en el diseño y alineadas con las líneas temáticas propuestas en este número de la revista dedicado al diseño.

(3º) Ensayos Visuales (double peer review): Ensayos visuales que aporten desde el diseño, las experiencias del diseño, o mediante el lenguaje del diseño y sus aplicaciones; más allá de lo funcional hasta lo más holístico.

La revista *Umática* acepta trabajos originales redactados tanto en español e inglés. Las autoras/es deben complementar su propuesta con un resumen (abstract) tanto en inglés como en el idioma conductor del texto y un máximo de cinco palabras clave (key words) orientativas. (Véanse con detalle las [políticas de secciones](#) y [recomendaciones para autoras/es](#)). Fecha límite de envíos (Deadline for sending papers) 30/07/2021.

ART AND DESIGN: TRANSFERS, METHODOLOGIES AND FUTURES

Editors:

Marcelo Leslabay (Universidad de Deusto)

Juan Aguilar Jiménez (Universidad de Málaga)

José M^a Alonso Calero (Universidad de Málaga)

Deadline for sending papers: 30/07/2021

The editorial team of *Umática* – Magazine for the analysis of image and creation – invites researchers, designers and creators to review the theoretical, methodological and practical keys to the creative processes implicit in artistic and design practices alike. This is also understood as a “conceptual category”, as a visual manifestation of creativity prior to the development of a project, as a process of intellectual configuration of a proposal, regardless of the discipline or trade that materialises it.

Arts and design share methodologies and disruptive tools appropriate for processes of experimentation and innovation that can be transferred to other sectors for the development of creativity.

Socio-cultural and dimensional context of design in society through the following thematic lines:

The relationship between art and design: In a research context from the Fine Arts, the points of encounter and relationship between **art and design** are raised: experimental processes of

creation, convergences and divergences of both disciplines. Where, among other questions, approaches to **identity, product and experience** are raised, questions that connect with **social change** or with **cultural and artistic heritage**. In addition to considering cases of **design transfer**.

Methodologies of ideation and creation: Journeys that range from the **strategies of ideation and creation** to the alteration of languages by means of multiple supports, communities and experiences. Where, among others, questions related to creative **strategies and design methodologies for both ideation and creation** are addressed. Approaches to **collective design, collaborative design or interventions in public space**.

The design of the future: Seeking a direct relationship between **design and the future**, where design acts as a key factor of the future in issues that anticipate our time for the design of a more sustainable and ethical society aligned with the ODS. Where the questions of scope of **design on ethical and holistic aspects** are raised. Addressing

the **design of gaming experience and multi-user environments**. And where, in a forward-looking approach, issues related to **sustainable design and the Objectives of Sustainable Development (ODS)** are addressed.

Sections and Policies of contributions to peer review:

Taking into account the editorial line of this publication, it is possible to respond to this Call for Papers through three different types of contributions:

(1) Research Articles and Review Articles (double peer review): Research from the field of design and aligned with the thematic lines proposed in this issue of the journal dedicated to design.

(2) Creation Projects (double peer review): Creation projects based on design and aligned with the thematic lines proposed in this issue of the magazine dedicated to design.

(3) Visual essays (double peer review): visual essays that contribute from design, the experiences of design, or through the language of design and its applications; beyond the functional to the most holistic.

The magazine *Umática* accepts original works written in both Spanish and English. The authors must complement their proposal with an abstract in both English and the language of the text and a maximum of five key words for guidance (see detailed section policies and recommendations for authors).



Tejeda, I. (2021). Sucupira
[fotografía digital].
Praia, Cabo Verde
© Isabel Tejeda

REVISORAS/ES #3

Inmaculada Abarca Martínez
Aurora Alcaide Ramírez
Francisco Baena Díaz
Juan Bautista Peiró
Anna Borisova
Juan José Cabrera Contreras
Domingo Campillo García
Jesús Carrillo Castillo
Jordi Claramonte Arrufat
Antonio Collados Alcaide
Salvador Conesa Tejada
Olga Fernández López
Anais Florin
Esperanza Guillén Marcos
Fernando Infante del Rosal
María Laura Rosa
Isabel Lozano Rodríguez
Jesús Martínez Oliva
Marisa Mancilla Abril
Borja Morgado Aguirre
Josep Pedrós i Ginestar
Verónica Perales Blanco
Alfonso del Río Almagro
Sergio Rubira Gutiérrez
Pedro Osakar Olaiz

AGRADECIMIENTOS

El equipo editor de *Umática* quisiera mostrar un especial agradecimiento a las autoras y autores por su participación en este tercer número. Al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Un reconocimiento especial a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto:

- Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga, y a su director Juan Carlos Robles Florido.
- UMA Editorial. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, y a su jefa de sección Eva Alarcón Fanjul.

De igual forma queremos expresar nuestro agradecimiento a:

Francisco Vega Álvarez (MOTU)
por su apoyo y asesoramiento

José Miguel Fuentes Martín,
Director del Departamento de Dibujo
de la Universidad de Granada

Juan Carlos Ramos Guadix, responsable del
Grupo PAIDI "Investigación Artística" (HUM-328)

Y a todos aquellos que dan difusión a este proyecto editorial de investigación.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El tercer número de *UMÁTICA: Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen* se ha realizado gracias al apoyo financiero del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga.

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>

[...] las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel en la lucha contra la dominación capitalista, pero, para ver cómo se puede hacer una intervención eficaz, es necesario entender la dinámica de la política democrática, que, a mi juicio, solo se puede lograr mediante el reconocimiento de lo político en su dimensión antagonista, así como del carácter contingente de cualquier tipo de orden social.

Chantal Mouffe
*Prácticas artísticas
y democracia agonística*
(p.60. 2001)

* *
*

MMXXI

