

Estrategias artísticas micropolíticas en el espacio urbano del siglo XXI. Análisis de casos del contexto artístico español y una propuesta expositiva para ámbito museístico

Programa de doctorado 3030
Historia del Arte

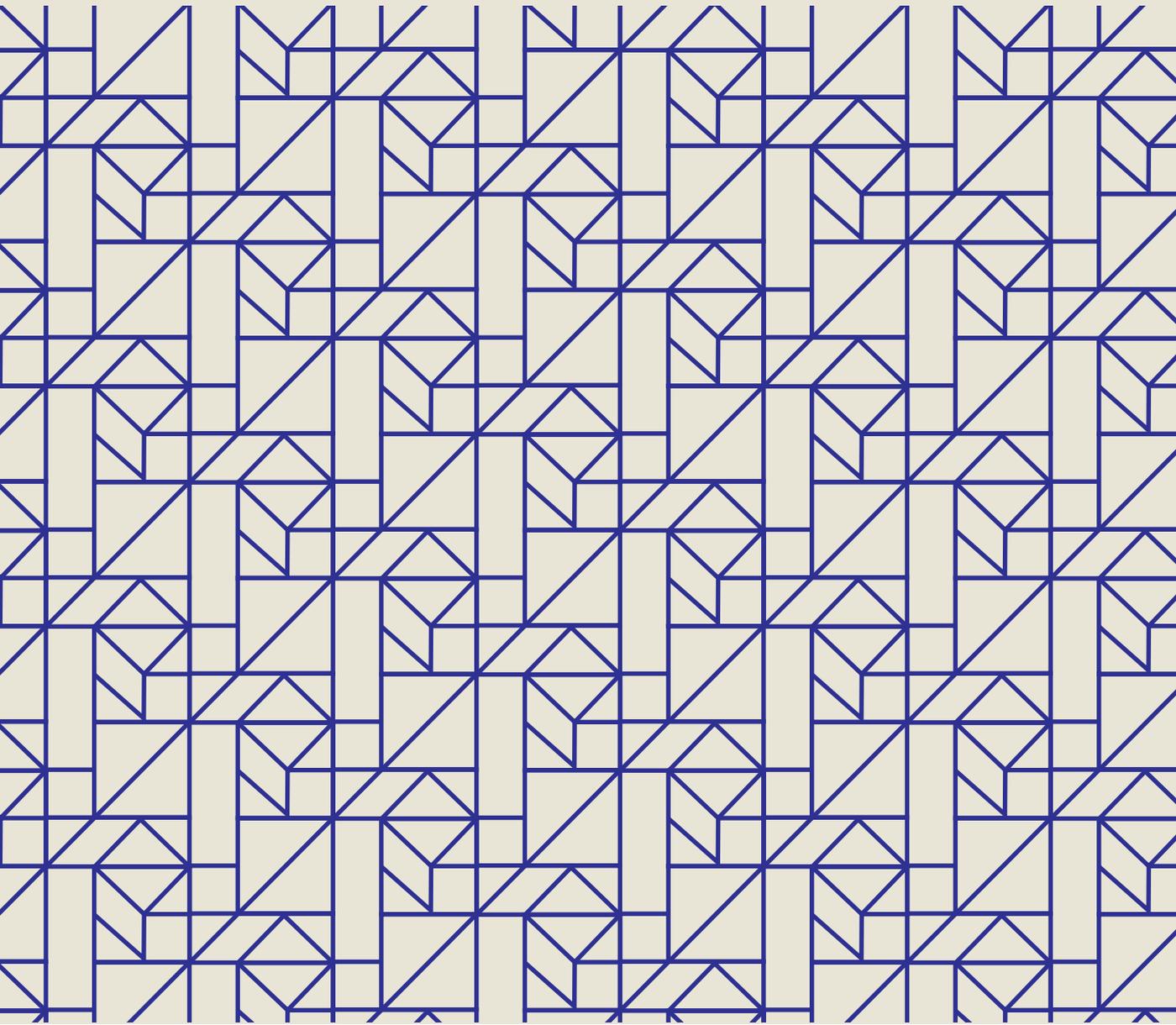
Tesis Doctoral, Mayo 2017

Sandra Moros Sides

Directoras: Xesqui Castañer López
y Teresa Marín García



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA



Estrategias artísticas micropolíticas en el espacio urbano del siglo XXI. Análisis de casos del contexto artístico español y una propuesta expositiva para ámbito museístico

Programa de doctorado 3030
Historia del Arte

Tesis Doctoral, Mayo 2017

Sandra Moros Sides

Directoras: Xesqui Castañer López
y Teresa Marín García



AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral ha podido ser realizada gracias al apoyo y confianza de la Dra. Xesqui Castañer y a la colaboración inestimable de la Dra. Teresa Marín.

A todos esos profesores que me enseñaron lo bonito que era aprender y enseñar, sobre todo a los que me descubrieron como acercarme al arte contemporáneo.

Quiero agradecer a Mira, Álvaro y a muchas otras personas que se han cruzado en mi vida profesional y de las que he podido aprender y aprendo en cada momento gracias a nuestros intercambios de ideas y experiencias.

A Aitor por su apoyo durante todo el proceso. También a mis padres, por dejarme elegir y enseñarme el valor del esfuerzo. A mi tío Juanmi, por mis primeros contactos con el arte contemporáneo y los museos. Y a Mercé, Sara y Elena por sus conversaciones.

*T'agradaven els ponts, els vells ponts sobre el riu,
els ponts vells i solemnes, t'agradava assistir
des d'ells a l'espectacle gratuït del crepuscle,
l'Eneida traduïda en versos de deu síl·labes,
uns versos cereals, pel canonge Riber,
afamats de domassos, de tàctils vermellors;
t'agradava tocar les asproses baranes.
La recatada gràcia dels Jardins dels Serrans,
quan el vespre era com un llençol eixugant-se
-de nit, hi havia allí la clandestinitat,
els homosexuals més pobres de València,
les prostitutes sense carnet, les "amateurs".
Pel dia, infants i vells, les dones que raonen,
l'obrer desembolica un paper de diari
i es menja feroçment, ple de dents, el dinar.
(...).*

VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

Cultura. Llibre de meravelles

ÍNDICE

Introducción _____	11
--------------------	----

PARTE 1

1. Formulación de hipótesis y objetivos de la investigación _____	27
1.1 Hipótesis de la investigación _____	29
1.2 Objetivos _____	30
2. Estado de la cuestión _____	33
2.1 Estado de la cuestión en torno al concepto de arte público y la evolución de su conceptualización _____	36
2.2 Estado de la cuestión en el ámbito de la teoría e investigación sobre el análisis de las prácticas artísticas sobre espacio público _____	40
2.3 Estado de la cuestión en la investigación sobre las prácticas artísticas micropolíticas de las últimas décadas en España desde una perspectiva histórica _____	44
2.4 Estado de la cuestión en torno a los conceptos de lo micropolítico y la realidad _____	47
2.5 Estado de la cuestión en la investigación sobre políticas culturales en España _____	52
2.6 Estado de la cuestión en la investigación sobre práctica curatorial, el contexto y el <i>display</i> expositivo _____	55
3. Metodología de la investigación _____	61
3.1 Proceso de la investigación e implicaciones profesionales _____	64
3.2 Fuentes _____	66
3.3 Aplicación de la triangulación múltiple _____	67
3.4 Entrevistas _____	68

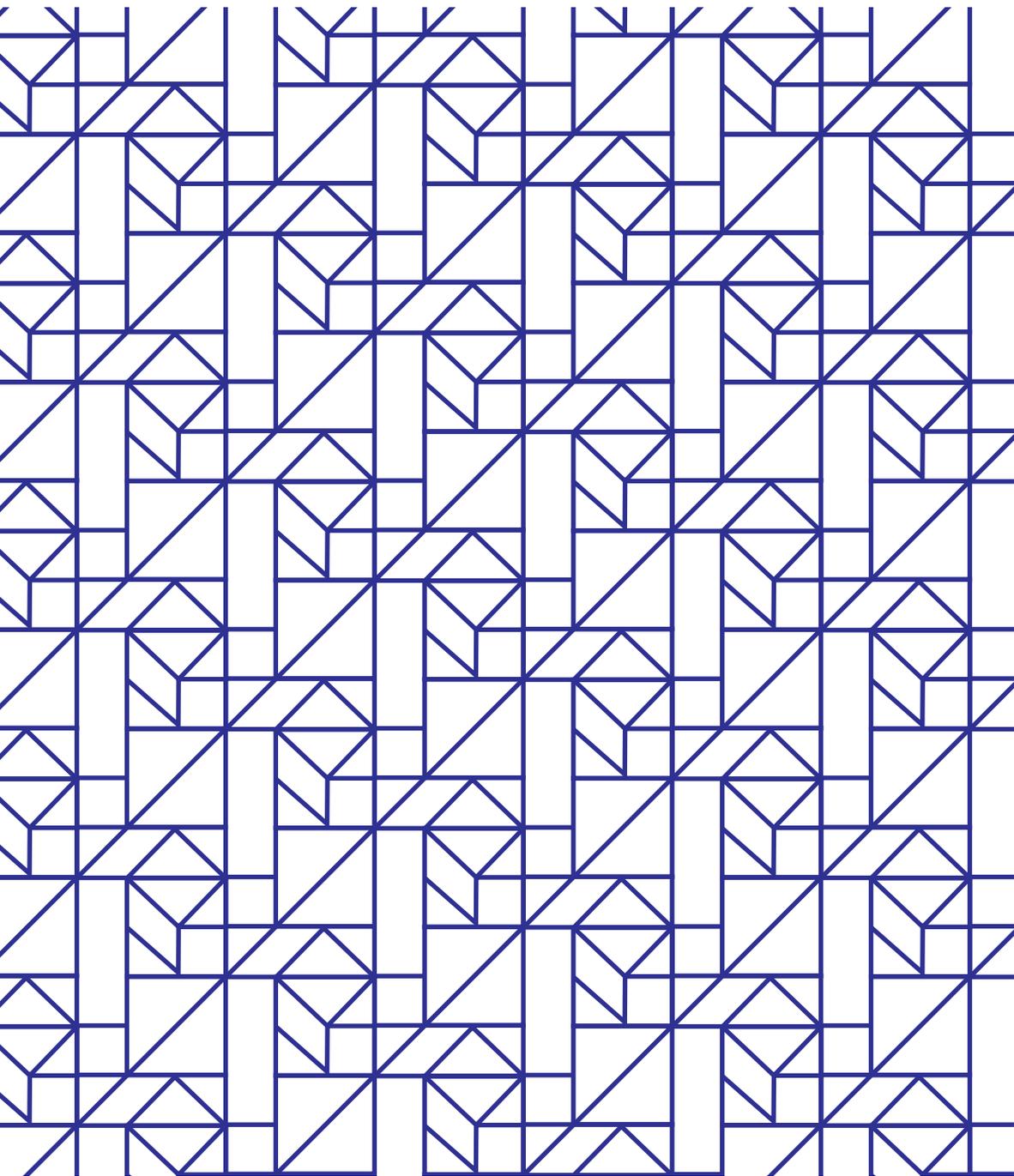
	3.5 Entre la observación y la observación participante _____	70
	3.6 Observación simulada _____	71
	4. Breve genealogía de lo urbano en el arte durante la edad contemporánea__	73
	4.1 Romanticismo, Realismo y Vanguardias _____	76
	4.2 La <i>street photography</i> y la fotografía documental _____	80
	4.3 La Posmodernidad _____	84
	4.3.1 Activismo _____	88
	4.4 La realidad entra en juego _____	90
	5. Políticas culturales _____	93
	5.1 Definición de política cultural _____	96
	5.2 Políticas culturales en España _____	98
8	5.3 La cultura como recurso en el contexto español _____	101
	5.4 Creación de museos de arte contemporáneo en España _____	103
	5.5 El concepto de micropolítica y su aproximación a la institución museística _____	109
	5.6 Políticas culturales e iniciativas artísticas en el espacio público _____	113
	6. De la ciudad planificada a la ciudad practicada: hacia un práctica artística de la micropolítica _____	123
	6.1 De la ciudad planificada a la ciudad practicada _____	125
	6.2 La práctica artística de la micropolítica y la conflictividad en torno a sus posicionamientos con la realidad _____	130
	7. Estrategias artísticas en prácticas artísticas micropolíticas _____	133
	7.1 Identificación y taxonomía de las prácticas artísticas _____	135
	7.2 La ocupación del espacio público urbano _____	137
	7.2.1 Intervenciones artísticas: Democracia y otras prácticas colectivas	143

7.2.2	Arquitectura subversiva: Santiago Cirugeda - <i>Recetas Urbanas</i>	153
7.2.3	Todo por la praxis	164
7.3	El archivo como estrategias visibilizadora	175
7.3.1	Francesc Abad y <i>el Camp de la Bota</i>	180
7.3.2	<i>Post-it City. Ciutats ocasionals</i>	183
7.3.3	Basurama	186
7.3.4	<i>Museo de los Desplazados</i>	188
7.3.5	Montserrat soto. <i>Archivo de Archivos</i>	191
7.4	La cartografía micropolítica	197
7.4.1	Antoni Abad: <i>megafone.net</i>	199
7.4.2	Lara Almarcegui y la investigación sobre los espacios residuales	203
7.4.3	Rogelio López Cuenca: casos de Mataró y Valencia	209
7.4.4	<i>sic (societat i cultura)</i>	217
7.5	Reconocimiento de la ciudad a través del paseo	221
7.5.1	<i>Love Story versus Unofficial Tourism</i>	227
7.5.2	Transnational Temps: <i>Encuentre la memoria</i>	230
7.5.3	Sinapsis: <i>Ressonància Manresa</i>	234
7.5.4	<i>Jueves Milagro</i>	237
8.	Sobre la inclusión de las prácticas artísticas urbanas en el ámbito del museo y la exposición	243
8.1	El museo y el dispositivo exposición	246
8.2	Desmaterialización y rematerialización del objeto artístico	250
8.3	Exposiciones en torno a la rematerialización	254
8.4	Exposiciones referentes en España sobre lo público-político y lo micropolítico	259

PARTE 2

9. Propuesta expositiva _____	267
9.1 Tema y desarrollo conceptual de la exposición _____	270
9.2 Objetivos de la exposición _____	275
9.3 Proyectos seleccionados _____	276
9.4 Museografía _____	277
9.4.1 Instalación museográfica y tránsito de los visitantes _____	277
9.4.2 Iluminación _____	280
9.4.3 Conservación _____	282
9.5 Planos y simulaciones _____	283
9.6 Actividades paralelas _____	288
9.7 Problemáticas y posicionamiento _____	289
10	
Conclusiones _____	291
Bibliografía _____	304
Sitios web _____	270
Apéndice fotográfico _____	324

Introducción



Motivación y objeto de la investigación

Las prácticas artísticas vinculadas a la ciudad y al espacio urbano se han convertido en un proceso artístico de importancia relevante dentro del contexto español sobre todo en estas últimas décadas. Uno de los motivos es el ensalzamiento de la ciudad como el espacio por excelencia de la contemporaneidad, el cual se empezó a definir a partir de la Revolución Industrial y se ha ido redefiniendo con los cambios que han surgido a partir de los nuevos sistemas de producción.

La ciudad se ha convertido en el lugar donde artistas y proyectos artísticos crean nuevas relaciones con el espacio urbano conectando con la realidad que conforma un contexto determinado. Esta investigación toma como nexo común no sólo proyectos que trabajen sobre el espacio urbano, sino que posean una actitud y posicionamiento frente al contexto desde una mirada micropolítica.

El estudio que presentamos analiza estas prácticas dentro del contexto español como sintomatología de unos procesos artísticos que se han convertido en un eje primordial de la producción artística del siglo XXI, planteando una categorización de las estrategias empleadas por los artistas y colectivos. Pero no sólo se centra en el análisis de este tipo de prácticas artísticas, sino que amplía su ámbito de análisis proponiendo un concepto del panorama artístico como un ente global, donde existen otros pilares que sustentan estas prácticas, no sólo la praxis artística y su análisis.

14

Por ese motivo, por entender y concebir el panorama artístico como un entramado de relaciones entre diferentes ámbitos, nuestra investigación amplía su radio de acción a las políticas culturales y a la institución museo, pero especialmente a la producción más relevante del museo, la exposición. Sobre todo, esta aproximación a estos otros espacios la centramos en cuestiones que giran en torno a las prácticas artísticas micropolíticas objeto de nuestra investigación y a cómo se articulan de estos ámbitos los proyectos artísticos objeto de nuestro estudio.

La experiencia profesional ha influido en la construcción y realización de esta tesis doctoral de una manera relevante. Mi primera aproximación a las prácticas artísticas que se analizan en esta investigación fue como investigadora e historiadora del arte especializada en arte contemporáneo e interesada en estas prácticas por curiosidad. Pero con mi inclusión dentro del ámbito profesional desde diversos lugares del panorama artístico, como el circuito de galerías y ferias de arte, espacios alternativos o agente independiente desarrollando proyectos expositivos o de gestión, mi interés por el formato expositivo aumentó. Posteriormente, a partir de mi vinculación laboral en un museo la preocupación y curiosidad se acrecentó ya no sólo en torno al formato expositivo, sino también a la institución museo y a la relación de las prácticas artísticas micropolíticas con la institución y su articulación dentro de su/s discurso/s.

Hipótesis de partida

Nuestra investigación parte de una hipótesis evidente inicial: el aumento e importancia que han adquirido en las últimas décadas en el contexto español las prácticas artísticas vinculadas al espacio público y su construcción desde una mirada micropolítica. A partir de esta afirmación articulamos otras hipótesis que hemos planteado como preguntas y que giran en torno a diversos ejes temáticos: análisis de las prácticas artísticas micropolíticas, políticas culturales y la institución museo y la exposición.

En cuanto al análisis de las prácticas artísticas micropolíticas en el contexto urbano proponemos diversas hipótesis: cuestiones en torno a su posible clasificación, a la existencia o no de parámetros en su análisis, o a la identificación de patrones o rasgos identificativos.

Sobre las políticas culturales, nuestra hipótesis se centra en la relación entre éstas y las prácticas artísticas micropolíticas y urbanas, cómo afectan unas a otras.

Y por último, el último bloque de hipótesis está focalizado en la inclusión de las prácticas artísticas micropolíticas en la institución museo y en su exhibición a través del dispositivo de comunicación por excelencia del museo, la exposición, planteando cuestiones en torno a la desactivación, a la objetualización y al formato expositivo.

Objetivos

Este trabajo tiene por objeto general estudiar las prácticas artísticas micropolíticas en el espacio urbano desarrolladas en el contexto español del siglo XXI. Para ello, proponemos un análisis de las diferentes estrategias empleadas por los artistas, colectivos u otros agentes (comisario o críticos) que trabajan desde un posicionamiento micropolítico intentado así conocer si existen unos patrones en el desarrollo de estas prácticas artísticas y en su análisis.

A partir de este primer objetivo, planteamos un estudio más amplio del entramado artístico del contexto español, analizando también otros pilares que lo componen y que ayudan a construir una mirada global que puede ayudarnos a entender relaciones, causas y consecuencias. Así, en este trabajo, para comprobar nuestras hipótesis de partida, nos planteamos los siguientes objetivos específicos:

- Identificar algunos indicadores que pudieran caracterizar las prácticas artísticas micropolíticas en el espacio urbano.
- Crear una cartografía de las prácticas artísticas micropolíticas que se han desarrollado en el contexto español del s. XXI
- Contribuir al análisis de las prácticas artísticas micropolíticas a partir del uso de un lenguaje crítico propio para analizar este tipo de prácticas artísticas.
- Analizar la práctica de la micropolítica y su aplicación a todos los campos del ámbito artístico, como son las políticas culturales, la práctica artística y el museo/exposición.
- Estudiar cómo se han insertado y articulan las prácticas artísticas objeto de esta investigación dentro del museo y de la exposición.
- Entender y visibilizar el entramado artístico como un ente global formado por diversos agentes que van desde la práctica artística, el museo, la gestión, etc.
- Proponer una propuesta expositiva centrada en prácticas artísticas micropolíticas sobre espacio público que permita analizar las posibilidades y problemáticas y su manera de insertarse en la institución museo.

Metodología y fuentes

Nuestra investigación consiste en una tesis teórico-práctica sobre Historia del arte contemporáneo, en la cual realizamos un análisis historiográfico y una propuesta de aplicación práctica al ámbito expositivo. Planteamos una combinación de elementos que componen el campo teórico de nuestra investigación: Cultura Visual, Historia del Arte, Arte, Antropología, Sociología, Política, Museología, Museografía. Diferentes disciplinas que enmarcan esta investigación en un enfoque multidisciplinar en el cual se van solapando referencias de distintos campos de las Ciencias Sociales para construir el discurso más apropiado para la investigación aquí propuesta ya que los diferentes temas que tratamos en nuestra investigación nos llevan a trabajar no sólo desde la Historia del Arte.

Así mismo, ampliamos la mirada hacia las prácticas artísticas situándolas dentro de su contexto político-cultural y del ámbito institucional a través del museo y del dispositivo exposición. Nos parece necesaria esa ampliación de su estudio desde otras perspectivas ya que las prácticas artísticas no son ajenas ni a las políticas ni al ámbito del museo. Prácticas artísticas, políticas culturales e institución museo con sus dispositivos, son tres pilares que construyen un entramado global.

La metodología de investigación, que detallaremos en profundidad en el capítulo 3, está englobada dentro de la triangulación múltiple¹, poniendo en práctica dos tipos de triangulación:

- triangulación teórica
- triangulación metodológica

¹ DEZIN, Norman K. *Sociological Methods: a Source Book*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1970.

En nuestro trabajo hemos combinado diferentes metodologías cualitativas vinculadas a las Ciencias Sociales para la recogida de datos e información. Estas metodologías han sido:

- entrevistas dirigidas con preguntas diferentes para cada entrevistado ya que son entrevistas personalizadas según su proyecto o presencia en esta investigación
- observación y observación participante
- observación simulada

18 A lo largo de estos últimos años, especialmente desde 2011 hasta la actualidad, hemos puesto en marcha una investigación exploratoria, con una intención inductiva. Un rasgo de la investigación cualitativa es que se posee una perspectiva holística, entendiendo el fenómeno de estudio como un todo, un todo que además en nuestro caso está formado por diversos pilares que se irán apoyando hasta llegar a las conclusiones específicas y generales.

En cuanto a las fuentes empleadas en la investigación, la contemporaneidad de nuestro trabajo nos ha permitido un contacto directo con las fuentes. Hemos podido entrevistarnos con los diferentes agentes implicados en los proyectos artísticos y tener acceso directo a materiales que de otra manera hubiera sido imposible, como la plataforma de trabajo de acceso cerrado del proyecto de Rogelio López Cuenca Mataró-El revés de la trama. Debemos destacar, el contacto que hemos tenido también con otros tipos de fuentes primarias, como las páginas webs, tesis, monografías o artículos de revista. Respecto a las fuentes secundarias hemos manejado sobre todo bibliografía como algunas publicaciones que muestran documentos anteriores, por ejemplo las diferentes publicaciones del proyecto *Desacuerdos*, publicaciones con un enfoque historiográfico con recopilación y ordenación de datos o ensayos planteados desde diversos enfoques disciplinares.

Estructura del trabajo

Este trabajo de investigación está dividido en nueve capítulos divididos los cuales se reparten en dos partes. La primera parte formada por un total de ocho capítulos y la segunda parte únicamente por un capítulo, el número nueve. Esta división tan poco proporcional o desigual se debe a que la primera parte está focalizada en un análisis más teórico donde hemos volcado los resultados de nuestra investigación conseguidos a través de la metodología aplicada. En cambio, la segunda parte está centrada en una aplicación práctica dentro de un ámbito expositivo que toma parámetros lo más reales posibles para evaluar la inclusión de las prácticas artísticas objeto de estudio en el ámbito de la institución a través de la exposición.

El **primer capítulo**, está centrado en exponer las hipótesis de las cuales partimos y los objetivos. Aunque ambos apartados están citados también en la introducción, en el capítulo detallamos las hipótesis a través de preguntas que dejamos abiertas e iremos definiendo a lo largo del desarrollo de la tesis hasta llegar a las conclusiones y comprobar si esas cuestiones planteadas en las hipótesis tienen respuesta, o incluso, si surgen otras nuevas hipótesis a lo largo de la investigación. El enfoque sobre los objetivos es muy similar, proponemos una ampliación en diferentes puntos que ayuden a identificar los objetivos principales planteados en esta investigación. Con el objetivo de mostrar el enfoque múltiple de la investigación en cuanto a la mirada ampliada del panorama artístico, queremos visibilizar la multiplicidad en las hipótesis y objetivos al trabajar en ellos los diferentes aspectos pero también enlazar las diferentes zonas que articulan el contexto artístico.

En el **segundo capítulo**, exponemos el estado de la cuestión dividido en seis apartados que nos permiten situar el marco de nuestra investigación, saber desde dónde partimos, qué referencias tomamos y dónde ubicamos nuestra mirada hacia los objetos de estudio. Por estos motivos partimos de una definición de arte público y del concepto que nosotros tomamos, de las variables que se trabajan en las investigaciones sobre las prácticas

artísticas protagonistas de nuestra investigación y de la definición e introducción de los conceptos de micropolítica y realidad en el ámbito artístico contemporáneo. Estos temas los trabajamos a modo de revisión de las aportaciones teórica más relevantes que a su vez han sido un referente a la hora de desarrollar nuestra investigación.

20 Por otro lado, tenemos en cuenta el contexto geográfico que hemos tomado como marco de nuestro estudio y la acotación temporal (siglo XXI) revisando así las últimas publicaciones donde se han analizado y contextualizado las prácticas artísticas sobre espacio público desarrolladas en nuestro arco espacio-temporal. Hemos hecho una selección ya que hemos tomado como referencia las investigaciones publicadas construidas con una intención de recoger una imagen de la historia del arte española. En el apartado destinado a políticas culturales hemos seguido una acotación similar, ya que nos hemos centrado en el contexto español y las investigaciones llevadas a cabo sobre políticas culturales y sus diferentes enfoques. Para acabar el estado de la cuestión, revisamos las aportaciones más relevantes en torno a la práctica curatorial, en este caso, sobre todo son referencias del ámbito internacional, para poco a poco ir aproximándonos a la exposición desde un punto de vista más práctico, más focalizado en el *display* expositivo revisando la idea de la Modernidad de *cubo blanco*.

El **tercer capítulo** está dedicado a la metodología empleada haciendo un recorrido por el proceso de investigación y las implicaciones de la práctica profesional desarrollada antes y durante la investigación de la tesis las cuales han ido marcando los intereses y objetivos de nuestra investigación y ampliando el enfoque hacia los diferentes agentes que componen el entramado artístico. También en este tercer capítulo hemos especificado que tipo de metodología hemos empleado: triangulación múltiple basada en una triangulación teórica y una triangulación metodológica.

En el **cuarto capítulo** mostramos un breve recorrido por lo urbano en la producción artística de la edad contemporánea, no hemos planteado un recorrido enciclopédico exhaustivo sino más bien nuestra intención ha sido mostrar ciertas islas dentro de la producción artística desde el Romanticismo hasta la actualidad, visibilizando ciertas actitudes frente a lo urbano y lo micropolítico en diferentes momentos históricos. La genealogía aquí desarrollada se estructura en cinco bloques principales, los cuales tienen una mirada internacional en su inicio hasta llegar a una aproximación focalizada en el contexto español. Hemos seleccionado diversos momentos para trazar una narración en el tiempo: Romanticismo, Realismo y Vanguardias, la *street photography* y la fotografía documental, Posmodernidad y el activismo, y para finalizar, la realidad. En este recorrido hemos tomado una primera referencia dentro de cada etapa englobada dentro de la producción artística internacional, para posteriormente establecer una conexión con el contexto español.

El **quinto capítulo**, titulado “Políticas Culturales”, nos permite encaminar nuestra investigación hacia uno de los pilares del entramado artístico, la gestión desde el ámbito público. Planteamos una explicación sobre qué son las políticas culturales y cuál es la conceptualización de la cultura en la sociedad contemporánea, especialmente desde la administración, visibilizando la capacidad de actuación de la cultura al entender ésta como una herramienta según los intereses. La idea de focalizar nuestra investigación a un ámbito más próximo lo hemos llevado a cabo en este apartado a través del recorrido por las políticas culturales desarrolladas en España, especialmente desde la llegada de la democracia, y visibilizando como estas políticas se han direccionado sobre todo a construir el continente más significativo en el arte contemporáneo, el museo.

En nuestra investigación y en nuestro enfoque es importante destacar la presencia de la institución museo, ya que es un ente que posee un poder a la hora de definir lo museable que no poseen otros agentes del entorno artístico. Pero a su vez queremos mostrar como los posicionamientos micropolíticos promovidos por los artistas se han introducido en una

institución pública con una larga tradición de cubo blanco aséptico, independiente y ajeno al mundo que a su vez es una representación del sistema social, económico y cultural donde se inserta.

Para finalizar el quinto capítulo, mostramos la relación con el espacio público a partir de la línea abierta por Brian Holmes en la tercera generación de crítica institucional y la vinculación de ésta con las calles. Sin embargo nos centramos en el desarrollo de las prácticas artísticas más cercanas a una postura crítica dentro del contexto español sobre todo a partir de los años noventa y el fin de la década del entusiasmo dejando también algunas pequeñas muestras de las problemáticas de estas prácticas artísticas y su trabajo con la comunidad.

22

En el **sexto capítulo** hemos partido de las ideas de Manuel Delgado sobre la presencia de dos ciudades, la planificada y la practicada, relacionando sus ideas con otras referencias provenientes de diferentes campos, no sólo desde la antropología también la filosofía o la sociología, hasta llegar al momento actual y al creciente aumento de los movimientos sociales vinculados al espacio público urbano como espacio por excelencia de la expresión del ser humano en la contemporaneidad. Partiendo de esta primera parte del capítulo, enlazamos con una segunda parte más centrada en la producción artística para mostrar el tratamiento de estos posicionamientos micropolíticos en el ámbito artístico y la problemática y conflictos que surgen cuando los artistas trabajan desde este tipo de miradas a la realidad.

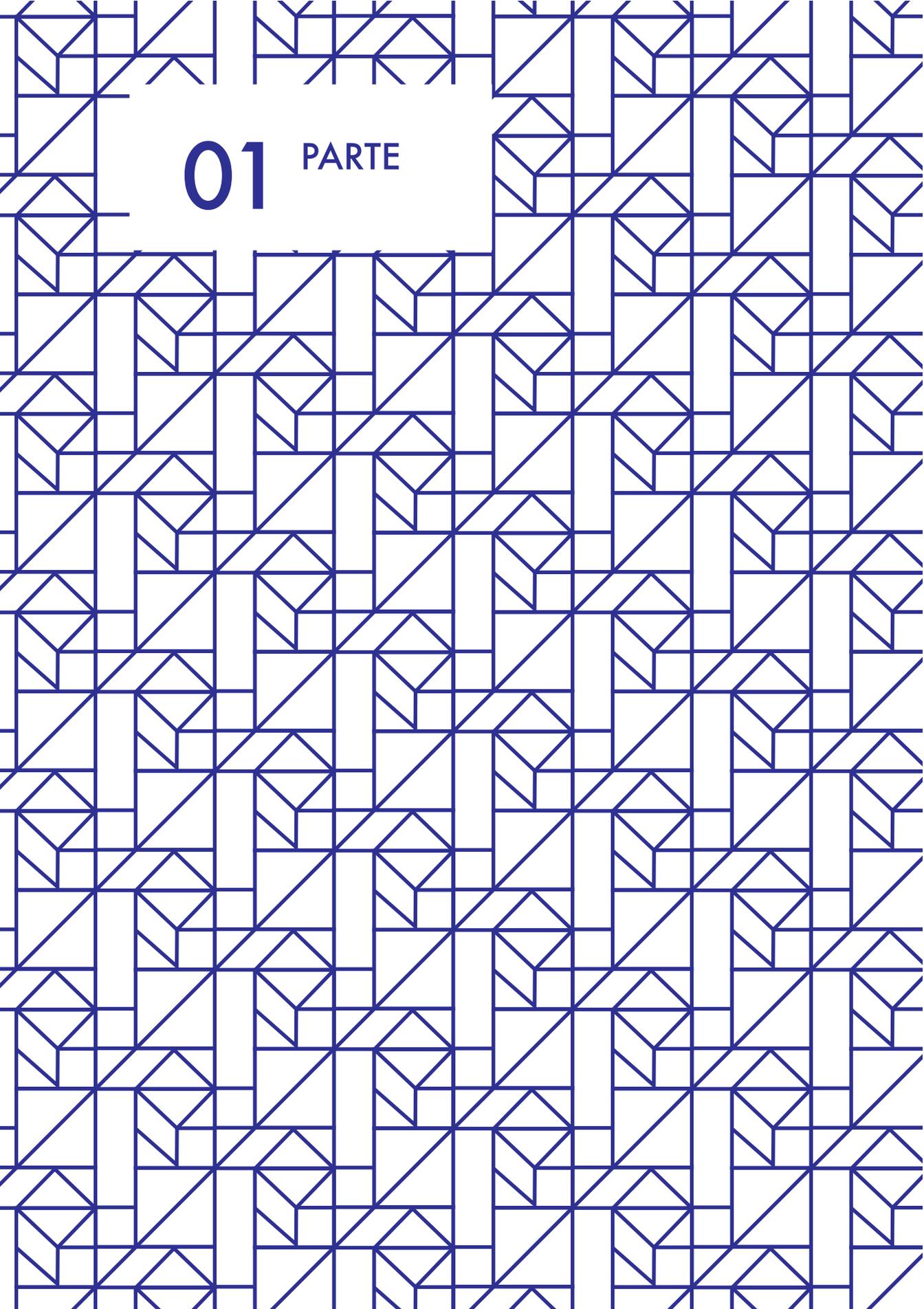
El **capítulo séptimo** está centrado en el análisis de una selección de proyectos que reflejan posturas micropolíticas desarrollados en España desde los inicios del presente siglo. El análisis está estructurado a partir de una taxonomía construida según las diferentes estrategias empleadas por los artistas, colectivos u otros agente movilizadores de estos proyectos: ocupación, archivo, cartografía y paseo. Además de mostrar una panorámica de la producción artística española a partir de unos indicadores taxonómicos, este capítulo nos permite identificar otros

parámetros empleamos en el análisis de estos proyectos, como el proceso artístico o la democratización de la creación artística entre otros.

En el **capítulo octavo** el foco de atención está puesto sobre la inclusión de las prácticas analizadas en el ámbito expositivo. Para ello, primero planteamos cuestiones más generales sobre el museo y la exposición, cuestiones que tienen que ver con la función del museo y su capacidad a la hora de construir relato/relatos y como éstos se muestran en su producción por excelencia: la exposición. A su vez, visibilizamos también la parte más material y física de la exposición debido a los cambios que ocurrieron en la materialidad de la obra de arte, estableciendo así una conexión entre la asimilación en los años setenta materiales para exponer que no eran la obra final y la introducción de proyectos actuales sobre espacio público y su inclusión en el museo/exposición.

La **segunda parte** de nuestra investigación, formada únicamente por el **capítulo noveno**, muestra una aplicación desde la teoría a la práctica expositiva. Para ello, hemos realizado una propuesta expositiva a partir de la selección de algunos de los proyectos incluidos en el análisis realizado en el capítulo 7. Para ello, hemos planteado una exposición que diera respuesta a las preguntas que nos han surgido a la largo de la investigación en cuanto a la inclusión de estas prácticas micropolíticas en el museo. Nuestra propuesta no sólo quiere dar una respuesta personal sino que también quiere visibilizar las problemáticas a las que nos enfrentamos cuando trabajamos con estos proyectos desde dentro de la institución, como puede ser la desactivación o el posicionamiento del comisario/comisaria.

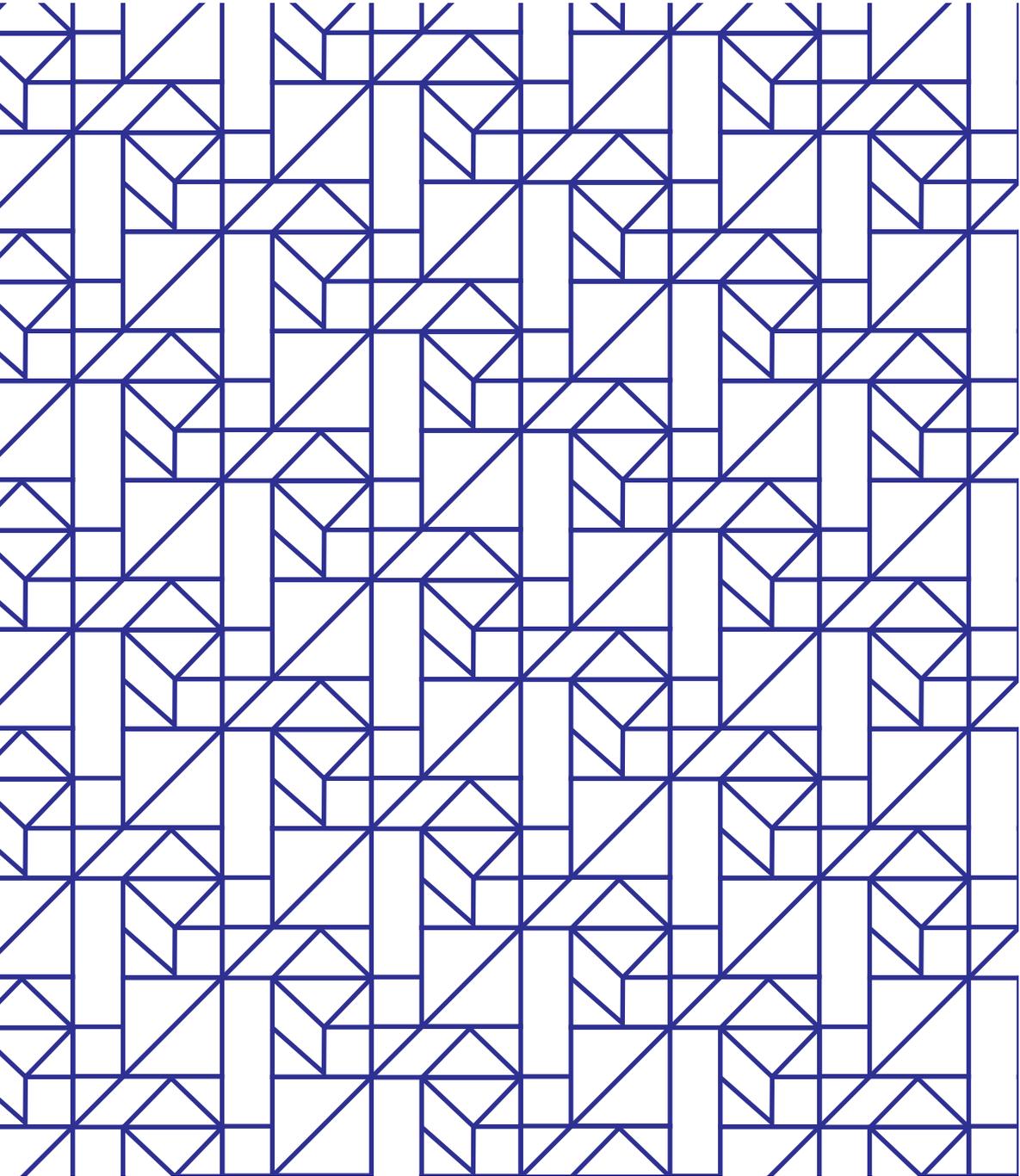
Cerramos el trabajo con un capítulo de conclusiones. Debemos mencionar también que la Bibliografía y Sitios web consultados están organizados en apartados ordenados alfabéticamente. Y por último, el apéndice fotográfico, en el que está especificado el pie de foto y la procedencia de la imagen.



01 PARTE

01 Formulación de hipótesis y objetivos de la investigación

—
Parte 1



1.1 Hipótesis de la investigación

El carácter global de esta investigación, analizando no sólo las prácticas artísticas sino su contexto vinculado a las políticas culturales y a la inserción de las prácticas artísticas en la institución museo a través del dispositivo exposición, otorga a las hipótesis una amplia mirada. Las prácticas artísticas objeto de nuestro estudio nos permiten partir de una hipótesis evidente: el aumento e importancia que han adquirido en las últimas décadas en el contexto español las prácticas artísticas vinculadas al espacio público y su construcción desde una mirada micropolítica.

A partir de esta hipótesis general, que contextualizaremos con más detalle en el estado de la cuestión, queremos conocer en profundidad más aspectos vinculados a estas prácticas artísticas y su análisis. A su vez, queremos estudiar algunos aspectos relacionados con su inclusión dentro del ámbito de la exposición y articulación dentro de la institución museística, y su relación con las políticas culturales. Para ello nos planteamos las siguientes preguntas de investigación como punto de partida de este trabajo:

- ¿Podemos crear una clasificación o cartografía de las prácticas artísticas que trabajan con un enfoque micropolítico sobre el espacio público urbano?
- ¿Qué indicadores, entendidos como diferentes estrategias artísticas, nos permiten una clasificación de un tipo de prácticas artísticas para poder construir una cartografía de una parte del contexto artístico español?
- ¿Cómo analizamos este tipo de prácticas artísticas que vierten su mirada en lo micropolítico y trabajan sobre el espacio público? ¿Cuáles son los parámetros que tenemos en cuenta cuando las estudiamos?
- ¿Podemos identificar unos rasgos en este tipo de prácticas artísticas que nos permitan hablar de la existencia de un patrón/patrones?
- ¿Cómo afectan las políticas culturales a las prácticas artísticas micropolíticas y urbanas? ¿Cómo responden las prácticas artísticas micropolíticas y urbanas a las políticas culturales?
- ¿Cómo se articulan este tipo de prácticas artísticas englobadas en el contexto urbano dentro de la institución museo y del dispositivo exposición?
- ¿Se desactivan estas prácticas que desarrollan un enfoque micropolítico cuanto entran en el museo a través de la exposición? ¿Cómo las recibe el público/visitante/usuario del museo?

1.2 Objetivos

El objetivo principal de esta investigación con una intención global es el estudio sobre las prácticas artísticas que poseen una mirada micropolítica hacia el espacio público urbano y su inserción dentro de las políticas culturales y, especialmente, su articulación dentro de la institución museo y el dispositivo exposición.

Partimos de una mirada desde la Historia del arte que se va complementando con elementos de otras disciplinas como son la Antropología, Sociología o Filosofía. Esto ocurre bien porque durante el análisis de las prácticas artísticas micropolíticas los propios artistas las han tomado como referencia; o porque la teoría de esas disciplinas ha trabajado elementos con los que podemos establecer conexiones, como explicaremos con más profundidad en el capítulo 6. Asimismo, existen otros campos de estudio vinculados a la contextualización de las prácticas artísticas estudiadas dentro del entramado artístico, como son la Política, especializada en el ámbito de la cultura, y la Museología. De acuerdo con lo expuesto, queremos que se entienda la globalidad del panorama artístico tanto a nivel multidisciplinar como en los diferentes pilares que lo sustentan.

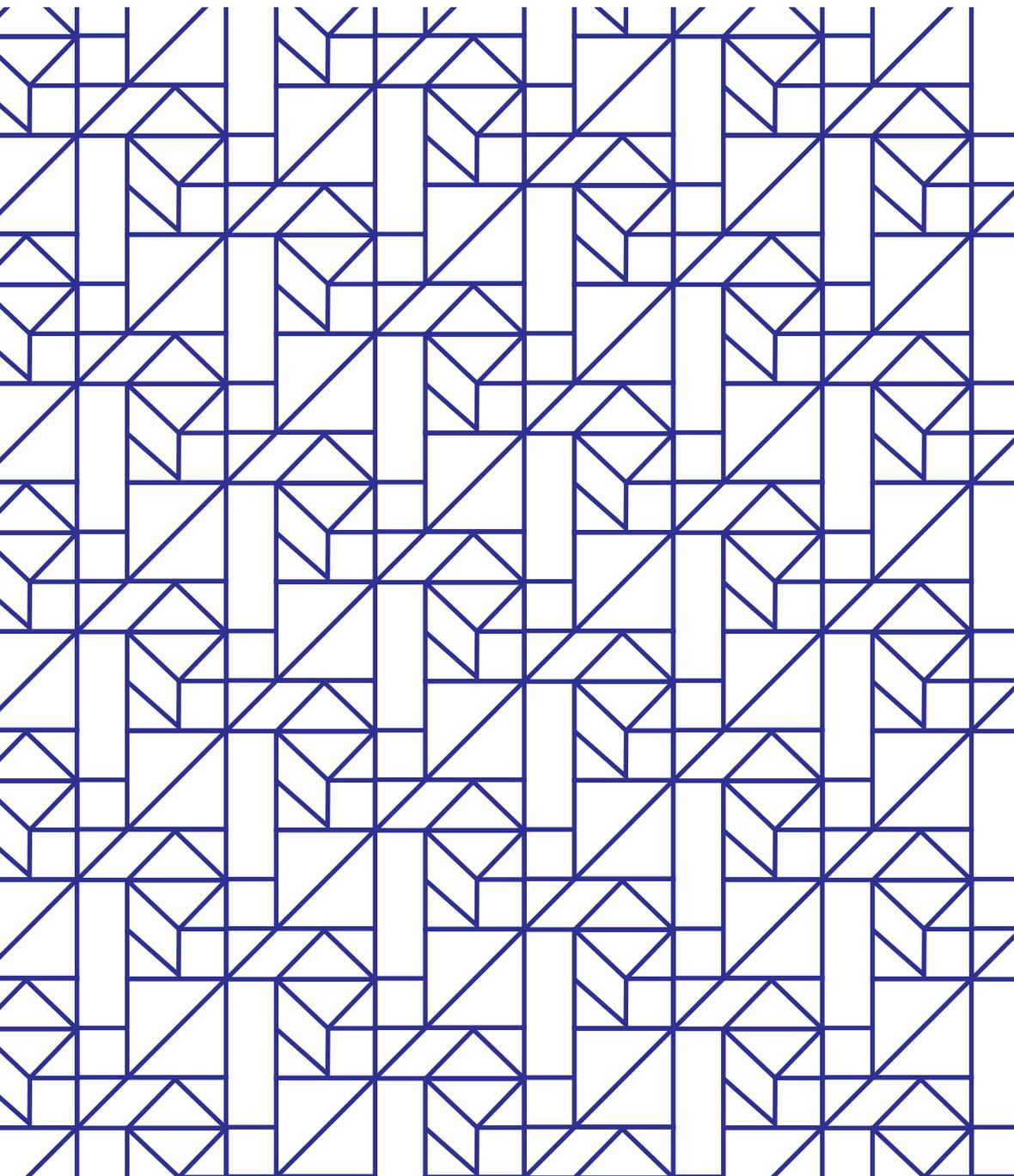
A su vez, existen otros objetivos más específicos para verificar las hipótesis planteadas:

- Identificar algunos indicadores que pudieran caracterizar las prácticas artísticas micropolíticas en el espacio urbano.
- Crear una cartografía de las prácticas artísticas micropolíticas que se han desarrollado en el contexto español del s. XXI
- Contribuir al análisis de las prácticas artísticas micropolíticas a partir del uso de un lenguaje crítico propio para analizar este tipo de prácticas artísticas.
- Analizar la práctica de la micropolítica y su aplicación a todos los campos del ámbito artístico, como son las políticas culturales, la práctica artística y el museo/exposición.
- Estudiar cómo se han insertado y articulan las prácticas artísticas objeto de esta investigación dentro del museo y de la exposición.

- Entender y visibilizar el entramado artístico como un ente global formado por diversos agentes que van desde la práctica artística, el museo, la gestión, etc.
- Proponer una propuesta expositiva centrada en prácticas artísticas micropolíticas sobre espacio público que permita analizar las posibilidades y problemáticas y su manera de insertarse en la institución museo.

02 Estado de la cuestión

—
Parte 1



En este apartado presentamos el estado de la cuestión dividido en seis ámbitos:

- En torno al concepto de arte público y la evolución de su conceptualización
- De la teoría e investigación sobre el análisis de las prácticas artísticas desarrolladas en el ámbito público
- Investigación sobre las prácticas artísticas micropolíticas de las últimas décadas en España desde una perspectiva histórica
- En torno a los conceptos de lo micropolítico y la realidad
- Investigación sobre políticas culturales en España
- Investigación sobre práctica curatorial y el contexto y *display* expositivo

El estado de la cuestión nos muestra un conjunto de estudios, ideas o reflexiones en torno a los diferentes campos de estudio que tratamos en

esta investigación. Hemos optado por la subdivisión del estado de la cuestión para facilitar su desarrollo debido al enfoque múltiple de nuestra tesis en la cual aparecen un tipo de prácticas artísticas determinadas, las políticas culturales y la institución como elementos vertebradores de la escena artística, la aplicación de diversos conceptos al análisis artístico, etc.

En algunos casos las aportaciones teóricas e investigaciones previas realizadas por otros autores actúan como referentes teóricos desde los que partir para seguir completando el discurso propuesto. En otros casos, el estado de la cuestión nos ayuda simplemente a ubicar la situación previa de la que partimos o en la que nos encontramos. Evidentemente, la construcción del estado de la cuestión otorga viabilidad a nuestra investigación tanto por su armazón teórico previo como por la capacidad de abrir nuevas vías de estudio hacia caminos que están sin recorrer.

36

2.1 Estado de la cuestión en torno al concepto de arte público y la evolución de su conceptualización

En España desde finales de los años 90 se ha producido un amplio desarrollo de las prácticas artísticas desarrolladas en el espacio público, especialmente el urbano, las cuales plantean un cuestionamiento de este espacio llevando a cabo unas propuestas con un alto contenido social y político, donde las prácticas colaborativas adquieren un papel relevante. Es importante distinguir entre las diferentes producciones que se etiquetan bajo el nombre de arte público, una parte de las cuales están excluidas en este trabajo de investigación. La crítica Rosa Olivares en el monográfico de Exit book "Arte público", expone muy acertadamente la variabilidad que se ha producido en el concepto de arte público a lo largo del tiempo, debido a la percepción del hecho artístico y a su vinculación con el desarrollo social.

Hoy en día sigue presente esa heterogeneidad de propuestas dentro de la categoría de arte público. Gloria Picazo² hace una enumeración crítica de las tendencias que podemos encontrar en el arte público actual: propuestas heredadas del *Land Art* o *Earth Art*, el arte como objeto decorativo urbano o proyectos más cercanos a la comunidad. Este trabajo se desarrolla a partir de un tipo de propuestas como las definidas por Malcolm Miles en "Convivial Cities"³. Miles plantea un arte entendido como un proceso social, en busca del interés público y con un carácter de resistencia, que genera acontecimientos o acciones directas. En este sentido también trabaja Pilar Bonet, quien define un tipo de arte urbano como "gestor, productor de acontecimientos reales, una posibilidad de resituar las teorías del intercambio, de situar las nuevas políticas de la sociabilidad, de suscitar el encuentro y avalar otros modelos convivenciales"⁴

Dejaremos de lado las concepciones de arte público de algunos especialistas o teóricos, como por ejemplo la de Javier Maderuelo, quien habla de "dignificar el espacio urbano y de rearmar con nuevas imágenes las calles y plazas"⁵ a través del trabajo del escultor, donde el contexto queda limitado a los aspectos físicos del espacio. También en esta línea encontramos las ideas de Félix Duque⁶, éste centra sus análisis en un arte público contemporáneo heredero del *minimal*, que, aunque haya bajado del pedestal, en muchos casos sigue respondiendo a las necesidades del poder establecido, como vemos en el ejemplo que Duque utiliza para marcar el nuevo camino del arte público, el *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin.

² PICAZO, Gloria. "La calle es de todos". *Exit Express*, 2005, nº. 11, p. 8-11.

³ MILES, Malcolm. "Convivial cities". En: MILES, M. *Art, space and the city. Public art and urban futures*, London-Nueva York: Routledge, 1994, p.188-208.

⁴ BONET, Pilar. "Interferències. Context local>Espais reals". En: BONET, P. et al. (ed.) *Interferències. Context local>Espais reals. Documents*, Sabadell: Visions de futur, 2002, p. 8-11.

⁵ MADERUELO, Javier. *Arte público, Huesca: Diputación de Huesca*, 1994, p. 21.

⁶ DUQUE, Félix. "Arte (Público) y Espacio (Político)". En: MADERUELO, J. *Arte Público. Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p. 95-140.

Otro concepto clave es la definición de lugar. Jeff Kelley, en los inicios de los años 90, trabaja también en la comunión de lo político, lo social y el espacio físico. Kelley⁷ entiende el lugar como algo ampliado que deja de lado la espacialidad, entendida ésta como los rasgos físicos del emplazamiento propia de los proyectos *site-specific*, y se centra en lo inmaterial, en los aspectos más humanos como son las circunstancias históricas, políticas, sociales, económicas, culturales, etc. Kelley utiliza el término *place* para definir este tipo de arte público en relación a la conceptualización de espacio público sobre la que trabajan las prácticas artísticas que derivan del concepto más clásico de arte público hasta llegar a unos procesos artísticos que se insertan en el contexto.

38

En España las connotaciones del término *place* las adquiere el concepto de “espacio público”, que es el que se ha desarrollado en la teoría en el contexto español. Pero el concepto de ciudad ampliado que se ha puesto en práctica en este tipo de arte público en el contexto urbano y en su teoría, toma la definición de espacio público, utilizándose indistintamente ciudad como espacio público. Hay que matizar el enfoque posmoderno a la hora de leer el espacio, en este caso la ciudad; Jesús Carrillo define muy bien esta tendencia: “el espacio ha pasado a convertirse en el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder”⁸.

Judith Baca presenta la primera ruptura en el arte público en los años sesenta cuando lo que ella denominó *cannon in the park*⁹ refiriéndose con este término a los monumentos que conmemoran ciertos hechos históricos, fue sustituido. El nombre *cannon in the park* deriva de los

⁷ KELLEY, Jeff. “Common work”. En: LACY, S. (ed.) *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle: Bay Press, 1995, p. 139-148.

⁸ CARRILLO, Jesús. “Espacialidad y arte público”. En: BLANCO, P. et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 127-142.

⁹ BACA, Judith. “Whose monument where? Public art in a many-cultured society”. En: LACY, S. (de.) *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle: Bay Press, 1995, p. 131-138.

cañones que podemos encontrar en los parques de Estados Unidos que conmemoran las guerras del pasado. Estos monumentos conmemorativos fueron desterrados y su lugar fue ocupado por un arte público que sale de las galerías y de los museos para ocupar el espacio público. No sólo se extendió por el espacio urbano, el entorno rural también es idóneo para las piezas de *Land Art* y *Earth Art*. Paloma Blanco, basándose en los trabajos desarrollados en E.E.U.U de los grandes teóricos, hace una genealogía del arte público muy acertada en "Explorando el terreno"¹⁰. Distingué entre el arte contemporáneo heredero del *minimal* que ha sustituido al *cannon in the park*, y un arte público crítico, más cercano al activismo de los años sesenta y setenta, que alcanza su apogeo en los años ochenta y noventa, y que se empieza a denominar dentro del contexto americano "nuevo género de arte público".



Fig. 1

¹⁰ BLANCO, Paloma. "Explorando el terreno". En: BLANCO, P. et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 23-50.

2.2 Estado de la cuestión en el ámbito de la teoría e investigación sobre el análisis de las prácticas artísticas sobre espacio público

Aunque esta investigación se enmarca dentro del ámbito geográfico español, el contexto americano de teoría, análisis e investigación se convirtió en pionera al trabajar el tipo de prácticas aquí propuestas marcando un camino y lenguaje hacia el que dirigir la mirada.

40 El “nuevo género de arte público” empezó a definirse en 1989 en un encuentro llamado *City Sites: Artist and Urban Strategies*, financiado por el *California College of Arts And Crafts* y el *Oakland Arts Council*, donde artistas como Judith Baca o Suzanne Lacy¹¹ empezaron a debatir y ayudaron a visibilizar las nuevas estrategias artísticas, donde la relación con la comunidad era una de las bases y el trabajo sobre las problemáticas sociales y políticas. A este simposio se unieron dos más, uno en el mismo año titulado *Mapping the terrain: New Genre Public Art* organizado también por el *California College of Arts And Crafts* y por el *Headlands Center for the Arts*, y el siguiente en 1992, dirigido por Leonard Humter y Suzanne Lacy¹². En estos encuentros se pretendía desarrollar un lenguaje crítico que abarcara este tipo de prácticas, que ayudara a definir y evaluar los aspectos clave de estas nuevas propuestas artísticas, teniendo presente su lado político y estético. Aquí es donde entra en juego los conceptos de la distinción y disolución desarrollado por Martí Peran en *Space Invaders*¹³. Estas dos ideas de Peran, la disolución del arte con la realidad y la distinción como elemento diferenciador y nominador de lo artístico involucrando así a los agentes que forman parte de la institución arte, como los curadores, críticos, etc., ayudan a resituar dentro del mundo del

¹¹ También participaron Adrian Piper, Helen y Newton Mayer Harrison, John Malpede, Mierle Laderman Ukeles, Allan Kaprow, Marie Johnson-Calloway y Lynn Hershman.

¹² Además de los organizadores participaron Suzi Gablik, Richard Bolton, Guillermo Gómez Peña, Daryl Chin, Mary Jane Jacobs y Patricia C. Phillips.

¹³ PERAN, Martí. “Space invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)”. En: RAMÍREZ, J. A.; CARRILLO, J. (ed.) *Tendencias del arte, arte de tendencia a principios del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2004, p. 157-166.

arte unas propuestas que han roto todas las barreras. Arlene Raven¹⁴, al igual que Martí Peran, ya en los inicios de este *nuevo arte público* planteaba estos juegos entre la utilidad de este tipo de arte y la valoración artística, creando una confusión entre calidad artística y utilidad real a la hora de valorar estas propuestas artísticas.

Todas las reflexiones que surgieron en estos encuentros se materializaron en el libro *Mapping the terrain: New Genre Public Art* editado por Suzanne Lacy, y en algunos escritos coetáneos, e incluso anteriores, donde destacaron los puntos más importantes: el carácter político y social de las propuestas artísticas, la implicación de la comunidad, la concepción de lugar y el carácter procesual.

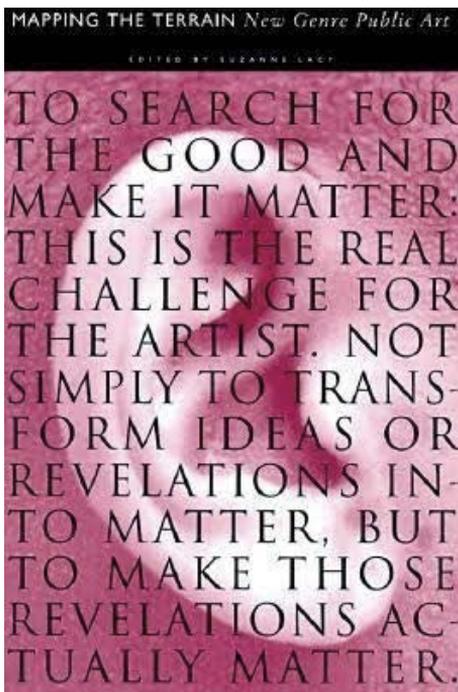


Fig. 2

¹⁴ RAVEN, Arlene. "Word of honor". En: LACY, S. (ed.) *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle: Bay Press, 1995, p. 159-170.

Lucy Lippard en una de arte público alude a los elementos más relevantes que deben tener este tipo de propuestas: “accesible work of any kind that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment”¹⁵. La referencia al libre acceso es importante hoy en día debido a la multitud de propuestas sobre el espacio público real que se vuelcan en el espacio público virtual, lo que hace de ellas una obra accesible de forma constante.

42

Pero el carácter político y social ya en 1984 Lucy Lippard en su famoso artículo “Trojan Horses: activist art and power”¹⁶, empieza a exponerlo y a definir las características claves de este nuevo arte público. Lippard muestra la multitud de propuestas que surgen en el espacio público con un alto contenido político y social en el contexto estadounidense, y en las cuales el público tiene un papel activo. La autora defiende la idea de la democracia cultural para romper con la homogeneización de la cultura impuesta por el poder oficial. Lippard en este ensayo se centra en las prácticas artísticas heredadas de las estrategias de los primeros movimientos activistas de los años 60 y 70, y del desarrollo de estas prácticas en relación directa con su entorno y las peculiaridades de este, donde el proceso adquiere una relevancia importante. Muchos de los temas tratados por Lippard en “Trojan Horses...” Nina Felshin¹⁷: con un poco más de perspectiva debido al paso del tiempo, planteó una genealogía muy acertada del arte activista, ayudando a construir el aparato crítico y teórico. Felshin identifica las características de lo que se ha llamado *artivismo* en cinco puntos: carácter procesual, emplazamientos públicos, intervención temporal, apropiación de técnicas de los medios de

¹⁵ LIPPARD, Lucy. “Looking Around: Where we are, where we could be”. En: LACY, S. (ed.) *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle: Bay Press, 1995, p. 114-130. “Cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión pública para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”.

¹⁶ LIPPARD, Lucy. “Trojan Horses: Activist art and power”. En: WALLIS, B. *Art after Modernism: Rethinking representation*, Nueva York: Museum of Contemporary Art, 1984, p. 341-358.

¹⁷ FELSHIN, Nina. “Introduction”. En: FELSHIN, N. *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle: Bay Press, 1996, p. 9-29.

comunicación, y uso de métodos colaborativos; todas en común con las prácticas que vamos a presentar.

Como hemos visto en algunas de las definiciones de este “nuevo arte público”, la implicación del espectador, el público o la comunidad son una de sus señas de identidad, enlazando está implicación directamente con el carácter procesual de estas prácticas. Mary Jane Jacob¹⁸ habla de actividades asociadas, procesos de negociación comunitarios o procesos fluidos. Nina Felshin¹⁹ matiza esta implicación del público, ampliando la idea de participación a diferentes grados, y con la necesidad de que esas prácticas sean colaborativas para que se conviertan en catalizadores críticos para el cambio.

Después de esa primera implicación del público/comunidad directa en el nuevo arte público, las prácticas colaborativas han puesto en marcha nuevas metodologías de trabajo común debido al desarrollo de las nuevas tecnologías, especialmente internet. David Casacuberta²⁰ aplica el término creación colectiva, donde el público deja de ser un mero observador para convertirse en creador y el artista se transforma en un programador, ayudando a la expansión del proceso democratizador de acceso y expresión, del que ya hablaba Lippard en “Trojan Horses...”.

En los inicios del siglo XXI, exactamente en el año 2002, Paul Ardenne publica “Un art contextuel”²¹. En él, define las nuevas prácticas artísticas que surgen en el espacio pública y su diversidad:

¹⁸ JACOB, Mary Jane. “An unfashionable audience”. En: LACY, S. (ed.) *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle: Bay Press, 1995, p. 50-59.

¹⁹ FELSHIN, *Op. Cit.*

²⁰ CASACUBERTA, David. *Creación colectiva. En internet el creador es el público*, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 34-35.

²¹ La versión francesa fue publicada en el año 2002. Hemos trabajado a partir de la versión española: ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

Arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performance de calle, arte paisajístico, en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo²².

Es significativo que unos años antes, en 1999, Manuel Delgado publicará el libro *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*²³. Desde otras disciplinas, como la antropología, también se identificaba y estudiaba la importancia que estaba adquiriendo el espacio público urbano, al igual que ha ocurrido con las prácticas artísticas.

44 **2.3 Estado de la cuestión en la investigación sobre las prácticas artísticas micropolíticas de las últimas décadas en España desde una perspectiva histórica**

Tomando como marco de estudio la cronología que enmarca los proyectos analizados (siglo XXI) y el contexto español, en cuanto al estudio de la historia reciente del arte, las investigaciones en torno a temáticas con similitudes con nuestro trabajo se han producido más dentro de estructuras menos formales, incluso podríamos decir, underground, sobre soportes, algunos de ellos muy efímeros. Debido a esta peculiaridad, queremos destacar las diferentes referencias incluidas en este apartado: publicaciones con un carácter más histórico, publicaciones monográficas y tesis doctorales.

²² ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006, p. 10.

²³ DELGADO, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Estos últimos años han visto la luz dos publicaciones con un carácter histórico y con una finalidad de trazado de relato/s de la historia del arte contemporáneo en España. Ambas son muy diferentes entre ellas ya que han incluido desde diferentes perspectivas algunos de los trabajos aquí presentados.

La primera de ellas se publicó en 2013, titulada *Arte español contemporáneo 1992-2013* y dirigida por Rafael Doctor, antiguo director del MUSAC. Su título ya nos da una pista de su enfoque, no aparece en él ninguna referencia a la historia, no encontramos en él un recorrido cronológico, sino más bien un conjunto de miradas transversales sobre el arte español realizado en 1992 y 2013. Cada capítulo está realizado por un especialista diferente en el cual trabaja sobre un tema concreto lo que provoca en muchos casos solapamientos de artistas y/o proyectos repetidos incluidos en apartados con temáticas diferentes. Pero a su vez, esta característica nos muestra uno de los rasgos del arte contemporáneo, su porosidad y su cuerpo líquido que muchas veces nos dificulta se encasillamiento.

Dentro de los temas trabajados encontramos algunos capítulos que reflejan algunas de las prácticas objeto de nuestra tesis. Por ejemplo el capítulo dedicado a Territorio escrito por Glòria Picazo, y con el subtítulo La casa, la ciudad, el territorio, el paisaje. El discurso de Picazo gira en torno a estos cuatro conceptos entre los que incorpora algunos trabajos de Santiago Cirugeda, Todo x la Praxis, Lara Almarcegui o Basurama.

La segunda publicación, realizada por Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, se titula *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*²⁴ y se publicó en 2015. Con un campo de acción mucho más amplio en cuanto a cronología, esta publicación se estructura de forma cronológica con un formato en el cual el recorrido por la historia del arte español tiene una

²⁴ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

mirada amplia, trabajando también el contexto artístico desde todos los puntos de vista, con un desarrollo de las diferentes situaciones históricas en las que se insertan las manifestaciones artísticas.

En cuanto a las prácticas analizadas en nuestra investigación, dejando de lado las políticas culturales y el ámbito expositivo, aparece referenciado claramente el arte en el espacio público en un subcapítulo titulado "Arte en la esfera pública"²⁵. Aunque el enfoque es muy breve y sesgado y no recoge toda la producción artística en el espacio público y sus diferentes posicionamientos, sí es importante la alusión al cambio y el surgimiento de un nuevo género de arte público

46 Encontramos publicaciones monográficas en el contexto español con enfoques o temáticas diferentes pero que podemos enlazar con nuestro estudio. Un ejemplo de monografías, son las publicaciones de Idensitat, en muchos casos son publicaciones que recogen los diferentes proyectos desarrollados en el marco de la plataforma. O el libro *Arte de contexto*²⁶ de Jordi Claramonte, donde hace un recorrido por posicionamientos similares a los nuestros en también en el contexto español, visibilizando proyectos artísticos desarrollados en el espacio público con un marcado carácter político y reivindicativo.

En cuanto a las tesis doctorales, estos últimos años se han leído tesis en el ámbito universitario español que investigaban este tipo de prácticas artísticas. De especial relevancia es la tesis Ramón Parramon titulada *Territorios híbridos. Prácticas artísticas y espacio social. Proyectos, procesos y sistemas activados en el contexto catalán*, leída en el año 2015 en la Universidad de Vigo. Está centrada en el estudio de casos dentro del contexto catalán analizando cómo han incidido las prácticas artísticas en la construcción de espacio social y a través de qué estrategias.

²⁵ MARZO, MAYAYO, *Op cit.*, p. 684.

²⁶ CLARAMONTE, Jordi. *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea, 2010.

La tesis de Juan Luis Toboso titulada *When attitudes become words. Prácticas artísticas y nuevas espacialidades, en los límites de lo Común*, leída en 2015 en la Universitat Politècnica de València, muestra trabajos artísticos desarrollados en el ámbito de lo público con una aproximación a partir del concepto de lo común y valorando también la presencia del museo. Otra tesis con similitudes por el carácter de relato histórico, ha sido la de Carmen Molina Vázquez titulada *Colectividad y construcción del espacio social. Algunas disidencias e intersecciones entre las prácticas artística y arquitectónica en el tardocapitalismo* leída en 2016.

Mijo Miquel Bartual presentó en 2013 la tesis *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas* en la Universitat Politècnica de València. Uno de los capítulos de la tesis, el número 6, está dedicado a iniciativas de autogestión y a la creación de nuevos espacios de intervención. Miquel analiza proyectos como Comboi a la Fresca , no tanto desde el ámbito artístico, sino más bien desde un ámbito sociológico y político.

2.4 Estado de la cuestión en torno a los conceptos de lo micropolítico y la realidad

En esta investigación aplicamos el término arte micropolítico, basado en las ideas de Deleuze²⁷ y Guattari²⁸, quienes definen la micropolítica como un movimiento de resistencia de una minoría en respuesta a lo macropolítico. Aunque ambos filósofos no hablan del mundo artístico en sus ideas encontramos muchos puntos en común, como el carácter procesual, la creación de acontecimientos o la visibilidad de una/s subjetividad/es.

²⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 2006.

²⁸ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

En el mundo del arte el uso del término micropolítico irrumpió con fuerza a partir de a partir de la exposición *Micropolitiques* comisariada por Paul Ardenne y Christine Macel en el *Centre National d'Art Magassin* de Grenoble en el año 2000. Ardenne²⁹ en el texto introductorio entiende el nuevo arte político como un arte más interesado en su entorno más cercano, centrándose en lo local y dejando de lado lo global. Como argumenta Ardenne esto es fruto de la llegada de la posmodernidad y la multitud de relatos y posturas que adquieren una escala humana y se ocupan de lo concreto.

48

En España, más concretamente en Castellón, en 2003 el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló) organiza la muestra *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001- 1968*, comisariada por José Miguel Cortés, Juan Vicente Aliaga y María del Corral, con un perfil conceptual similar al de la exposición del Magasin de Grenoble, y que marcó un punto importante en el panorama artístico español. Cortés, comisario y director del EACC en aquel momento, definió lo micropolítico como “aquello que forma parte de culturas específicas diferentes a la hegemónica”³⁰. El proyecto del EACC pretendía presentar un conjunto de trabajos de diferentes artistas de contextos diversos huyendo de la visión totalitaria de la cultura, centrándose en la idea de cotidianidad, y relacionando ésta con lo personal y lo social; diferencia clave con el planteamiento del proyecto de Grenoble, donde lo que se propuso es una revisión del arte político desde una visión política y de lo colectivo. Los proyectos seleccionados, analizados e incluidos en nuestra investigación tienen una actitud política subversiva en diferentes grados, donde lo social y lo colectivo es protagonista, cercanos a la filosofía del empoderamiento social como estrategia micropolítica respondiendo a lo global y visibilizando lo local.

²⁹ ARDENNE, Paul. “L'art micropolític. Genealogia d'un gènere”. En: BONET, P. et al. (ed.) *Interferències. Context local>Espais reals. Documents*. Sabadell: Visions de futur, 2002, p. 63-76.

³⁰ CORTÉS, José Miguel et al. “Micropolíticas la culminación de un proyecto”. En: CORTÉS, J.M. *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*. Castellón: EACC, 2003, p. 17.



Fig. 3

La realidad es la base sobre la que se construye estas prácticas artísticas. Hal Foster en su libro *El retorno de lo real*³¹, publicado originariamente como *The return of the real* por el Massachusetts Institute of Technology en 1996. Foster explica una vuelta a la materialidad de los cuerpos y su contexto social, para ello plantea un recorrido desde la vanguardia hasta llegar a la actualidad prediciendo también el futuro de las prácticas artísticas. Este elemento de lo real lo encontramos insertado desde sus inicios en los discursos teóricos relativos al *nuevo arte público* que surgen hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa, es visible que existe una preocupación sobre estas temáticas.

Nicolas Bourriaud³² en 1998 acuñó el término “estética relacional”, al que define como un tipo de prácticas basadas en la creación de acontecimientos o situaciones y no de objetos. Se trata de proyectos que

³¹ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

³² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

buscan una experiencia directa de la realidad respuesta y oposición a la sociedad del espectáculo y a la idea de simulacro del filósofo Jean Baudrillard. En esta misma línea Paul Ardenne³³ trabajó sobre el concepto “arte contextual”, concepto que en 1976 el artista Jan Swidzinsky creó para catalogar su obra y expuso en un manifiesto. En 2002 Ardenne lo recupera y teoriza de una manera más global para referirse a unas prácticas muy similares a las tratadas por Bourriaud pero centrado en la relación con el entorno, especialmente el urbano.

Aunque no todos los trabajos artísticos definidos como relacionales o contextuales por los teóricos franceses están dentro de nuestro ámbito de estudio, es importante tener presentes las ideas de Bourriaud y Ardenne por la relación directa con nuestras prácticas de estudio y por su aportación a la hora de crear un lenguaje crítico sobre estas propuestas. La conexión se centra en la creación de esos acontecimientos, situaciones o encuentros reales, y de la concepción de la ciudad como un espacio práctico donde se desarrollan diferentes estrategias.

50

En el contexto español Martí Peran aglutina en el campo de la teoría las ideas principales que hemos visto en los diferentes autores, ya que no se han producido grandes cambios en este campo desde los inicios de la construcción del lenguaje crítico del “nuevo género de arte público”³⁴. En cuanto a las relaciones que establece el arte contemporáneo con “lo real”, Peran presenta una clasificación basada en estas interrelaciones: proyectos que dan la palabra a la realidad, otros que buscan intervenir directamente sobre la realidad, y propuestas que intentan construir situaciones o experiencias reales³⁵. Como ya hemos comentado, en esta investigación también presentamos una clasificación, pero centrada en las diferentes

³³ ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2006.

³⁴ PERAN, Martí. “Llocs per a tot”. En: BONET, P. et al. (ed.) *Interferències. Context local>Espais reals. Documents*. Sabadell: Visions de futur, 2002, p. 12-17.

³⁵ PERAN, Martí. “Arquitecturas para el acontecimiento (sobre lo real posible)”. En: PERAN, M. (com.) *Arquitecturas para el acontecimiento*. Castellón: EACC, 2002, p. 16-33.

estrategias empleadas por los artistas, y dando ya por sentada la presencia y protagonismo de la realidad.

Uno de los mayores impulsores de este tipo de propuestas y de su aparato crítico dentro del estado español ha sido Ramón Parramón, de quién ya hemos comentado su tesis doctoral en el apartado anterior 2.3. Parramón gestó el certamen Idensitat³⁶, puesto en marcha en el ámbito catalán pero con proyección internacional desde 1999. El trabajo de Parramón se centra en la inmediatez, en lo local, y en las necesidades que surgen en el contexto social, generando proyectos de implicación e interacción social con la comunidad. Aunque las diferentes convocatorias de Idensitat han girado en torno a unas premisas concretas cada una, los proyectos promovidos desde la plataforma han supuesto una investigación de una realidad concreta y una aplicación práctica que incida o visibilice esa realidad.

Debido a la importancia del trabajo de José Miguel G. Cortés sobre la ciudad y a la similitud con esta investigación compartiendo diversos puntos en común, citamos algunas de sus investigaciones en este ámbito. Una de sus publicaciones son los dos volúmenes de *Ciutats Negades*³⁷ dónde recoge una veintena de proyectos que giran en torno a la ciudad, algunos de los cuales sí podrían estar integrados en el tipo de prácticas sobre las que vamos a trabajar debido a su temática, ya que

³⁶ La mayoría de este tipo de propuestas han estado, y aún están, vinculadas a un agente mediador como una productora cultural o una convocatoria, ya que escapan a la lógica del mercado del arte. El auge de las nuevas tecnologías ha permitido que muchas propuestas salgan adelante de manera independiente. Los museos o centros de arte que han impulsado estos trabajos han sido los que tienen un radio de acción local, como puede ser el EACC o La Panera; pero los grandes buques insignias del arte contemporáneo se han mantenido al margen debido a la distancia entre estos museos y la comunidad más cercana que lo rodea.

³⁷ CORTÉS, José Miguel; PICAZO, Gloria. *Ciutat negades 1. Visualitzant espais urbans absents*, Lleida: Centre d'Art La Panera, 2006.

CORTÉS, José Miguel; PICAZO, Gloria. *Ciutats negades 2. Visualitzant espais urbans oblidats*. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2007.

presentan la recuperación de espacio olvidados por los discursos hegemónicos. La diferencia en su enfoque radica en que hay un análisis de los trabajos recopilados, Cortés realiza más un apéndice documental gráfico que teórico de cada proyecto, aunque sí existe un análisis previo de forma global. El proyecto *Cartografías disidentes*³⁸ tiene una conexión con nuestra investigación tanto en la temática como en las prácticas artísticas abordadas, aunque se limita a una de las estrategias, la cartografía, que los artistas ponen en práctica para enfrentarse a las particularidades del espacio público y visibilizarlas. Cortés presenta en sus proyectos la concepción de la ciudad posmoderna, oponiendo la idea de ciudad total y global a pequeños momentos de visibilización de la ciudad local. Otras de sus publicaciones sobre su conceptualización de la ciudad son *Otras ciudades posibles*³⁹ o *Metrópolis visionarias. Las ciudades que nunca existieron*⁴⁰.

52

2.5 Estado de la cuestión en la investigación sobre políticas culturales en España

La breve vida de la democracia en España y posteriormente la lenta puesta en marcha de unas políticas culturales con unos pilares establecidos ha afectado a la inclusión del estudio de las políticas culturales en España como un tema principal en la investigación en el contexto español.

La creación del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* en 2003 ha sido uno de los puntos más relevantes en la investigación sobre estos temas. La finalidad de *Desacuerdos* era: "rastrear una pluralidad de prácticas artísticas, modelos, contramodelos culturales

³⁸ CORTÉS, José Miguel (ed.) *Cartografías disidentes*. Madrid: SEACEX, 2008.

³⁹ CORTÉS, José Miguel. *Otras ciudades posibles: visiones críticas de la metrópoli contemporánea*, Valencia: IVAM, 2012.

⁴⁰ CORTÉS, José Miguel. *Metrópolis visionarias. Las ciudades que nunca existieron*. Valencia: Sendemá, 2014.

que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron durante los años ochenta”⁴¹. Pero este proyecto impulsado por diversas instituciones españolas (Arteleku, MACBA, Unia artepensamiento, Diputación de Granada-Centro Guerrero) no se planteaba sólo la identificación, sino que proponía:

elaborar una historia crítica de tales estructuras y políticas, en un momento actual en el que su deslegitimación y su manifiesta no son óbice para su continuidad como modelo de administración de la cultura y el arte lastrado por la prueba de los hechos⁴².

El enfoque de *Desacuerdos* es amplio, si analizamos su contenido encontramos diversas investigaciones que trabajan las políticas culturales. Una de ellas es la realizada por Jorge Luis Marzo en *Desacuerdos 2* sobre la política cultural en el exterior titulada “Política Cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004)”. La inclusión de este trabajo focalizado en la política cultural exterior es una tendencia importante ya que es curioso que ésta se gestione desde el Ministerio de Asuntos Exteriores al margen del Ministerio de Cultura.

Otros temas estudiados ha sido la creación de ARCO, con algunas investigaciones desde un ámbito más económico y mercantilista y con una mirada más cuantitativa. El enfoque más interesante a la hora de tratar ARCO los vemos en *Desacuerdos 1*, ya que se plantea una lectura de la feria implicándola con el desarrollo y evolución de la escena artística contemporánea española. Alberto López Cuenca⁴³ analiza la repercusión del nacimiento de ARCO y su inserción dentro de los medios y como esto

⁴¹ VV.AA. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2004, p. 12.

⁴² VV.AA. *Desacuerdos 1*, Op cit., p. 12.

⁴³ LÓPEZ CUENCA, Alberto. “Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta”. En: VV.AA. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2004, p. 81-92.

ha afectado a la conceptualización de la feria en el imaginario colectivo y artístico.

Desacuerdos 3 publica un texto de Paz Balibrea⁴⁴ que pone el acento en el caso de Barcelona, convirtiendo a la ciudad en su caso de estudio sobre políticas culturales y comportamientos de la administración pública frente al uso de la cultura.

Tanto Paz Balibrea como Jorge Luis Marzo han trabajado en este ámbito no sólo dentro del proyecto *Desacuerdos*. Por ejemplo, Jorge Luis Marzo inserta el estudio de las políticas culturales en España dentro del libro que publica junto a Patricia Mayayo *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas* ya que las entiendo como un elemento más en la construcción del discurso del arte español. Por ejemplo, uno de los acontecimientos que Marzo y Mayayo resaltan es la Bienal Hispanoamericana de Arte (BHA), a la que identifican como “uno de los pilares propagandísticos del régimen”⁴⁵.

54

Junto con Tere Badia, Jorge Luis Marzo también ha publicado artículos de investigación sobre políticas culturales que trazaban una cartografía de la situación que se vivía en España. Una de éstas investigaciones es: “Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)”⁴⁶.

El colectivo YProductions en sus investigaciones trabaja más sobre el ámbito de la economía, sobre la idea de la cultura como herramienta económica, como por ejemplo en *Producta50: Una Introducción a algunas de las relaciones entre la cultura y la economía*⁴⁷. Nuestra investigación no se centra tanto en esta visión de las políticas culturales, aunque sí tienen en

⁴⁴ BALIBREA, Paz. “¿Somos iguales o somos diferentes? Barcelona entre las ciudades”. En: VV.AA. *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2005, p. 163-167.

⁴⁵ MARZO, MAYAYO, *Op. cit.*, p. 159

⁴⁶ MARZO, Jorge Luis; BADIA, Tere. “Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)”. En: http://soymenos.net/politica_espanya.pdf (Fecha de consulta: 25-9-2016).

⁴⁷ Y Productions. *Producta50: Una Introducción a algunas de las relaciones entre la cultura y la economía*. Barcelona: Conselleria de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007.

cuenta el uso de la cultura como herramienta, nuestro enfoque toma como punto de partida las propuestas realizadas dentro del proyecto Desacuerdos o las investigaciones de Jorge Luis Marzo y sus compañeras.

No podemos no citar el trabajo de Nekane Aramburu que podríamos haber incluido por proximidad temática en algún otro apartado del estado de la cuestión pero nos parecía importante porque su trabajo desvela mucha información del contexto artístico y las políticas culturales. En 2011 Aramburu publica su investigación titulada *Historia de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2011). La otra historia*⁴⁸, la cual recopilaba una parte olvidada del entramado artístico español, y que además estaba en la web Archivos Colectivos, hoy ya no accesible, financiada por el Ministerio de Cultura.

2.6 Estado de la cuestión en la investigación sobre práctica curatorial, el contexto y el *display* expositivo

Dentro de este apartado identificamos dos ámbitos, por un lado, el curatorial focalizado en la práctica profesional del comisario y la parte conceptual de las exposiciones. Y por otro lado, el ámbito expositivo centrado más en el dispositivo exposición, en los elementos que lo conforman, en la museografía utilizada y en aspectos más vinculados a aspectos formales.

Debido a la importancia que han alcanzado las exposiciones como uno de los procesos de comunicación más importantes desarrollados por el museo y como una de las actividades centrales de su función, las investigaciones sobre exposiciones han ido aumentando en el tiempo convirtiéndose algunas de ellas en publicaciones clave para entender la

⁴⁸ ARAMBURU, Nekane. *Historia de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2011). La otra historia*. Madrid: bubok, 2011.

evolución de la exposición. A pesar de que nuestro estudio se focaliza en un ámbito curatorial centrado en exposiciones en las cuales las prácticas artísticas contemporáneas trabajan sobre el espacio público desde una perspectiva determinada, sí que nos parece apropiado destacar algunas de las miradas que se han vertido sobre la exposición desde un punto de vista más general, aunque no corresponda a nuestra acotación temática.

Las investigaciones sobre la práctica del comisariado han ido en aumento en esta última década. Una de las causas de esta proliferación de investigaciones y publicaciones, a los que también se han unido nuevos estudios especializados en comisariado, ha sido el auge de la figura del comisario. Uno de los ejemplos de esto es la figura de Harald Szeemann, a quien *The Getty Research Institute* le dedicó un seminario titulado *Reconsidering Harald Szeemann*⁴⁹ en mayo de 2015. Un gran ejemplo visual de la importancia de Szeemann es la fotografía de la última noche en la Documenta 5 (1972) en la cual él aparece sentado rodeado de personas a modo de gran rey midas del arte contemporáneo.

56



Fig. 4

⁴⁹ The Getty Research Institute. En: http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/reconsidering_szeemann.html (Fecha de consulta: 5-8-2016)

Los estudios de Hans Ulrich Obrist⁵⁰ sobre el comisariado y sus cambios a partir de la realización de entrevistas a comisarios que se han convertido en referentes dentro de este ámbito nos ofrece una panorámica de la evolución del comisariado en un contexto internacional y centrado en las grandes figuras que trabajan en los centros o eventos más relevantes. En su publicación sobre *Everything You Always Wanted To Know About Curating? But Were Afraid to Ask*⁵¹, amplía las entrevistas para entablar conversaciones también con artistas.

*Thinking contemporary curating*⁵², escrito por Terry Smith y publicado en 2012, compuesto por cinco ensayos Smith ofrece un profundo análisis de la práctica curatorial internacional visibilizando los roles que adquieren los comisarios en la actualidad, como puede ser su influencia en la construcción y definición del museo en cada momento.

Con un enfoque muy diferente a las de Smith y Obrist y no tan centrado en la figura del comisario ya que aún no había llegado la fiebre alrededor de esta figura desde el ámbito de la investigación que llegó con la entrada del siglo XIX, en España Anna Maria Guasch recopiló en su libro *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*⁵³ las exposiciones que permiten trazar la narración de la Historia del arte en dicha cronología. Guasch acota a exposiciones colectivas, temáticas o de tesis que permitan construir una cartografía del arte occidental, centrándose especialmente en "aquéllas que han planteado lo que genera e ilumina tendencias, maneras de

⁵⁰ OBRIST, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit, 2010.

⁵¹ OBRIST, Hans Ulrich. *Everything You Always Wanted To Know About Curating? But Were Afraid to Ask*. Berlín: Sternberg Press, 2011.

⁵² SMITH, Terry. *Thinking contemporary curating*. Nueva York: Independent Curators International (ICI), 2012.

⁵³ GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Serbal, 1997.

contemplar y expresar la realidad, y de concebir y manifestar el mundo, o simplemente un mundo”⁵⁴.

58 También dentro del contexto español, la colección *Impasse* promovida por el Centre d’Art La Panera de Lleida y dirigida por Glòria Picazo, dedicó uno de su volumen número 4 al análisis de una selección de las exposiciones más relevantes que se habían celebrado en España. Nueve teóricos o críticos fueron invitados por Picazo para escribir sobre una exposición, exposiciones que se seleccionaron bajo los criterios de la importancia y la repercusión desde diferentes prismas: “desde el impulso interno que han podido propiciar en el arte español hasta la incidencia que han tenido en la situación internacional, pasando por ‘importaciones internacionales’, que posteriormente han dejado una fuerte huella en el arte español”⁵⁵. En esta selección encontramos muestras que trabajan los temas que analizados en esta tesis analizadas en capítulos posteriores de esta investigación; como la exposición *Domini Públic* comisariada por Jorge Ribalta y celebrada en el CASM en la primavera de 1994 o *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2001-1968* en el EACC en 2003 comisariada por José Miguel Cortes, Juan Vicente Aliaga y María de Corral.

En común con algunos de los trabajos sobre comisariado de Ulrich Obrist, centrados en planteamientos sobre la práctica curatorial, Martí Manen publicó con la editorial Consonni el libro *Salir de la exposición si es que alguna vez hemos entrado*⁵⁶. En este texto se analiza la exposición para entenderla, para no ser abducidos por este dispositivo de presentación más empleado del arte contemporáneo, y poder comprender y conocer sus límites y estructuras, así como intentar superar los límites de la exposición. La idea del espacio expositivo como un lugar físico, que tiene

⁵⁴ GUASCH, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ PICAZO, Glòria (ed.) *Impasse 4. Exposicions d’art contemporani: importància i repercussió en l’art espanyol*. Lleida: Ajuntament Lleida-Centre La Panera, 2004, p. 149.

⁵⁶ MANEN, Martí. *Salir de la exposición si es que alguna vez hemos entrado*. Bilbao: Consonni, 2012.

unas cualidades formales y que simplemente está formado por un diseño expositivo que tiene que cumplir unas determinadas condiciones de humedad, temperatura, iluminación, seguridad, etc. para la conservación de las obras, se ha puesto en cuestionamiento en muchos estudios, visibilizando así el poder de los relatos construidos desde la institución museo.

Mary Anna Staniszewski se ha convertido en una de las principales promotoras de la mirada crítica al concepto de *display*. En su libro *The power of Display. A History of Exhibition Installations at MoMA*⁵⁷, Staniszewski realiza un estudio sobre la historia de las exposiciones de uno de los museos de arte moderno más importante del mundo, museo desde donde se ha escrito la Historia del arte, y como no, también la historia de las exposiciones. Con su concepto *the power of display* Staniszewski alude a la concienciación y contenido político que posee la exposición⁵⁸.

Brian O'Doherty en su significativo texto "Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo" escrito en 1976, exponía de forma visible el concepto de cubo blanco como invención de la modernidad presentado una obra "aislada de todo aquello que pueda menoscabar su propia autoevaluación"⁵⁹. La intención del cubo blanco era generar un aislamiento entre obra y mundo genera un ecosistema dentro del cubo blanco con unos valores cerrados separados del mundo. Pero esa idea de cubo blanco aséptico ha sido desmontada, como afirma José Roca⁶⁰:

⁵⁷ STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of Display. A History of Exhibition Installations at MoMA*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

⁵⁸ Staniszewski en la entrevista que le hacen en el MACBA se refiere exactamente a "the political conscious of exhibition" <http://www.macba.cat/es/rwm-sonia-entrevista-mary-anna-staniszewski> (Fecha de consulta: 2-7-2016).

⁵⁹ O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2000. p. 20.

⁶⁰ José Roca actualmente es director de *Flora ars natura* (Colombia), durante 2012-2015 fue conservador de arte latinoamericano de la Tate (UK). Anteriormente dirigió la programación del Museo del Banco de la República (Colombia).

“El cubo blanco no lo es, nunca lo fue, pues siempre ha estado “contaminado” de género, de raza, de política. La modernidad ignoró esta situación y reclamó la autonomía para el arte, situando la obra en un hipotético espacio neutral en el que la obra existía desligada de lo real, del mundo. Ella “era”, y existía “en el mundo del arte”: lo que ves es lo que ves. No estamos ya en ese espacio neutral”⁶¹.

Las investigaciones que han tomado la exposición como un lugar con una cualidades físicas simplemente son muchas, desde manuales de museología como el libro *Curso de museología*⁶² de Francisco Javier Zubiaur Carreño, *La insurrección expositiva*⁶³ de Paco Pérez Valencia, *Diseño de exposiciones. Concepto instalación y montaje*⁶⁴ de Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández o el libro de Michael Belcher titulado *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*⁶⁵. Este tipo de publicaciones van muy unidos al estudio de la museología con un enfoque hacia la conservación de las piezas, o se centran más en el diseño expositivo y todos los elementos que lo conforman (iluminación, cartelas, elementos no artísticos que acompañan a las piezas de arte, etc.).

60

⁶¹ Entrevista publicada a José Roca dentro de las contribuciones a *Documenta 12 Magazines* titulada “Dentro y fuera del cubo blanco”. En: <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/> (Fecha de consulta: 6-9-2016).

⁶² ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Curso de museología*. Gijón: Trea, 2004.

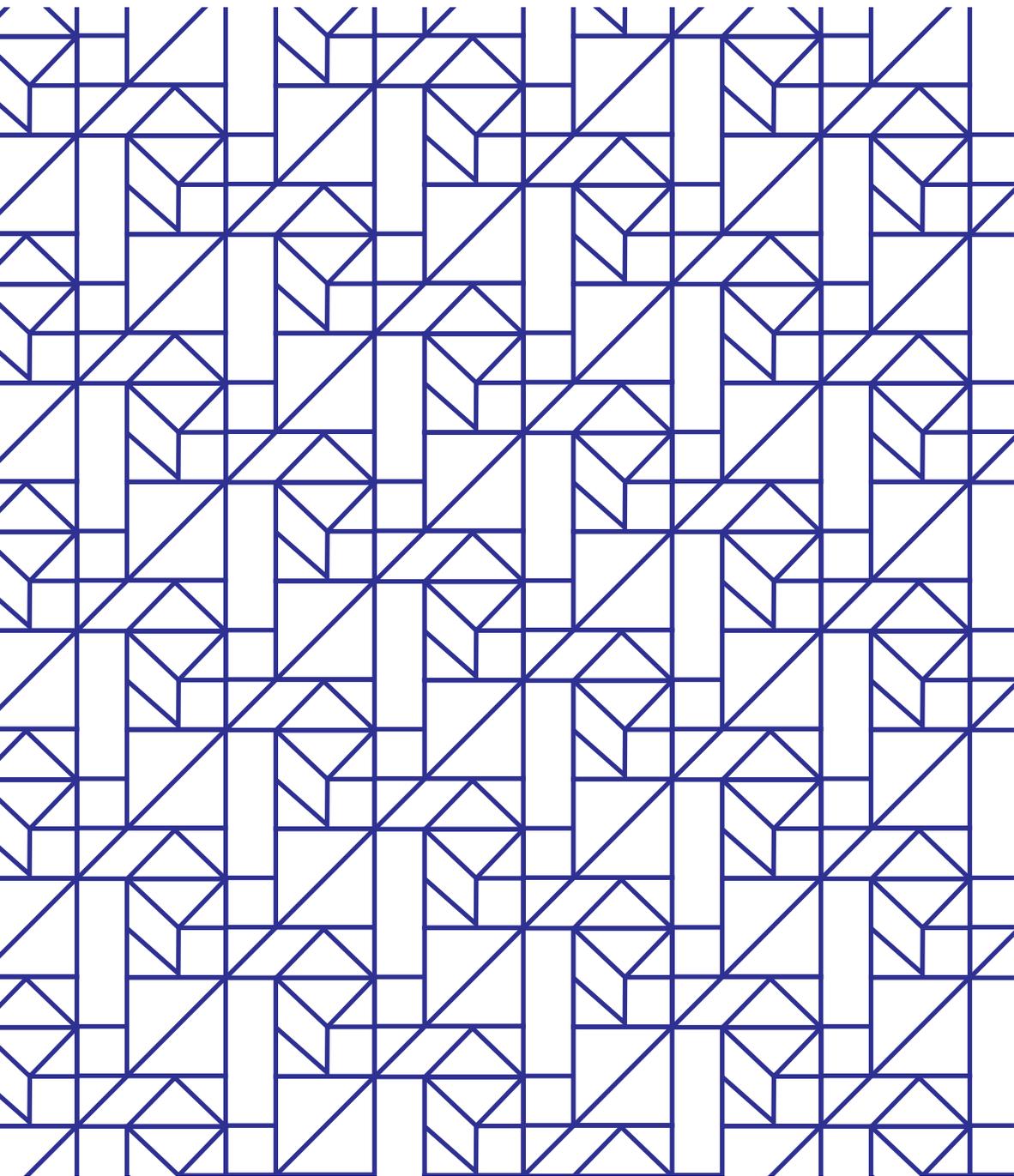
⁶³ PERÉZ VALENCIA, Paco. *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una forma subversiva*. Gijón: Trea, 2007.

⁶⁴ Alonso Fernández, Luis; GARCIA FERNÁNDEZ, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto instalación y montaje*. Madrid : Alianza, 2003.

⁶⁵ BELCHER, Michael. *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Gijón: Trea, 1994.

03 Metodología de la investigación

—
Parte 1



Una vez definido nuestro marco de estudio y los objetivos de esta tesis doctoral, nos centramos en exponer los procedimientos y la metodología empleada para conseguir extraer unas conclusiones que respondan a las hipótesis planteadas.

Como hemos expuesto brevemente en puntos anteriores, nuestra investigación consiste en una tesis teórico-práctica sobre Historia del arte contemporáneo, en la cual realizamos un análisis historiográfico y una propuesta de aplicación práctica al ámbito expositivo. La complejidad del tratamiento de un tema como el trabajo sobre el espacio público urbano, partiendo de la conceptualización del espacio público como una acumulación de circunstancias inmateriales (económicas, políticas, sociales, culturales, etc.) que lo construyen a lo largo del tiempo, te direcciona hacia un proceso múltiple, con referencias teóricas a diferentes campos, que se mueven desde la Antropología, Sociología, Filosofía, Política, etc., vinculados con las Ciencias Sociales.

Así mismo, ampliamos la mirada hacia las prácticas artísticas situándolas dentro de su contexto político-cultural y del ámbito institucional, es decir, del museo y del dispositivo exposición. Nos parece necesaria esa ampliación ya que las prácticas artísticas no son ajenas ni a las políticas ni al ámbito del museo. Los tres pilares (prácticas artísticas, políticas culturales e institución museo con sus dispositivos) construyen un entramado global.

Por ese motivo planteamos una combinación de elementos que componen el campo teórico de nuestra investigación: Cultura Visual, Historia del Arte, Arte, Antropología, Sociología, Política, Museología, Museografía. Diferentes disciplinas que enmarcan esta investigación en un enfoque multidisciplinar en el cual se van solapando referencias de distintos campos de las Ciencias Sociales para construir el discurso más apropiado para la investigación aquí propuesta.

64

3.1 Proceso de la investigación e implicaciones profesionales

La conceptualización poliédrica de esta investigación ha marcado el proceso de investigación dividiéndolo en fases de aproximación según el proceso, los intereses personales y las prácticas profesionales.

El proceso de investigación de esta tesis doctoral se inició a través del estudio de las prácticas artísticas analizadas e incluidas en la taxonomía planteada y que veremos en el capítulo 7. Este interés surgió sobre todo a partir de un interés personal sobre ellas debido especialmente al descubrimiento de nuevas estrategias artísticas sobre la idea de espacio público como ente político. Durante estos años, aproximadamente desde 2009, la consulta de bibliografía de todo tipo (libros, artículos de prensa, catálogos, etc.), el descubrimiento de nuevos proyectos artísticos, la participación en talleres, la asistencia a conferencias, etc., han ido construyendo un gran recurso que ha sido revisado con motivo de la cristalización de todo ello en este trabajo. El primer germen con una

estructura académica fue el trabajo fin de máster del máster en Historia del Arte y Cultura Visual de la UV durante el curso 2011-2012.

Después de ese trabajo se ha ido produciendo un proceso de consolidación del contenido teórico a través de la práctica docente, conferencias impartidas o publicaciones relacionadas con la investigación aquí expuesta. Dentro de la Universitat de València ha impartido en varias ocasiones el seminario "El espacio público como espacio artístico". Destaco la docencia universitaria impartida en las clases de la Dra. Xesqui Castañer del Dpto. de Historia del Arte en la asignatura Arte Actual de 4º de Grado de Historia del Arte desde el curso 2013-2014 hasta la actualidad.

Así mismo, he impartido conferencias en la Universitat Politècnica de València en el marco del congreso "El arte necesario" organizado por ANIAV, en la Universidad del País Vasco sobre las prácticas artísticas como estrategias de supervivencia dentro del contexto del barrio de Cabanyal (Valencia) y en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) con el título "La práctica artística de lo urbano. Estrategias y proyectos".

Paralelamente a la investigación sobre unas prácticas artísticas determinadas, el desarrollo de una práctica profesional dentro del ámbito del arte contemporáneo en el contexto español ha hecho que los objetivos de esta investigación se amplíen. La práctica profesional desarrollada durante estos años vinculada al comisariado y a la gestión cultural desde diferentes ámbitos, como un espacio independiente (Otro Espacio), una galería de arte (espaivisor) o un museo (IVAM), ha influido notablemente en la necesidad por conocer de una manera más amplia el entramado artístico.

Por un lado, existía una necesidad de conocer cómo se construye el panorama artístico desde las diferentes administraciones públicas, es decir, era necesario entender cómo funcionan las políticas culturales en el contexto español, investigación que fue iniciada durante la realización del máster en Arte Actual: análisis y gestión de la Universitat de Barcelona (2007-2009). Pero también era necesario estudiar las instituciones artísticas

y su manera de insertar dentro de ellas las prácticas artísticas que han sido el germen de esta investigación, sobre todo a través de la exposición como dispositivo comunicativo y como mecanismo de inclusión dentro del discurso del museo. Este último trabajo, el curatorial, ha supuesto para mí un proceso que sigue abierto, actualmente como conservadora del IVAM, ya que los procesos y metodologías van mutando a la vez que lo hacen las prácticas artísticas. El hecho de poder trabajar en la actualidad desde dentro de la institución museo, es una transición que identifico y asemejo a los procesos de asimilación que sufren las prácticas artísticas.

Mi experiencia previa en el ámbito profesional desde iniciativa que podríamos denominar micropolíticas, como por ejemplo Otro Espacio, ha sido no sólo desde la práctica sino también desde la teoría a través del proyecto CCCV⁶⁶ (Cultura Colectiva Comunidad Valenciana). Este proyecto consiste en la elaboración de un archivo que recoja todas las iniciativas que han surgido en el panorama artístico valenciano implicadas en la idea de creación colectiva, procesos colaborativos y espacios independientes desde 1975 hasta la actualidad.

66

3.2 Fuentes

Como consecuencia de la contemporaneidad de los diferentes temas de estudio que componen esta tesis doctoral, debemos destacar la consulta de fuentes primarias, como por ejemplo los propios artistas y las entrevistas realizadas a éstos, información que ampliaremos en el apartado 3.4. Pero también, la consulta directa de muchos de los proyectos a través de internet, no sólo los que están realizados para estar volcados en la red porque ésta es su soporte, sino también los que están referenciados en internet en webs gestionadas por los propios artistas que han generado los proyectos.

66 CCCV. En: <https://culturacolectivacv.wordpress.com> (Fecha de consulta: 4-3-2017).

Hemos consultado durante todo el proceso de creación de la tesis fuentes primarias y secundarias. Dentro de las primarias destacamos las tesis doctorales, los artículos de revista, monografías específicas. Algunas de las fuentes secundarias que hemos consultado son traducciones de fuentes primarias, aunque hemos intentado acceder siempre a la fuente primaria en algunos casos la tarea ha sido compleja. También dentro de las fuentes secundarias, debemos citar algunas publicaciones en las cuales aparecen referenciados nuestros proyectos o fuentes primarias, lo que nos ha permitido conocer otros relatos e ideas acerca de nuestro tema de estudio.

Para citar la bibliografía se ha utilizado el formato que se emplea en la revista *Ars Longa*: ISO 690:1987/ 690-2. Para las notas a pie de página se ha utilizado el mismo sistema que en la bibliografía final del trabajo de investigación, dejando de lado el sistema abreviado.

3.3 Aplicación de la triangulación múltiple

Hemos aplicado una metodología de investigación que se engloba dentro de lo que Dezin ha definido como triangulación múltiple⁶⁷. Dentro de la triangulación múltiple se pueden llevar a cabo diferentes combinaciones, en nuestra investigación hemos puesto en práctica dos tipos de triangulación: la triangulación teórica y la triangulación metodológica.

La primera de ellas, la triangulación teórica, la desarrollamos aplicando en nuestra investigación distintas teorías existentes, aunque no sólo sobre un tema, sino que combinamos diferentes ideas de diferentes disciplinas y las aplicamos a nuestro tema de investigación con el objetivo de encontrar una nueva mirada hacia las prácticas artísticas que analizamos en nuestro estudio y a todo el entramado artístico.

⁶⁷ DEZIN, *Op. cit.*

La triangulación metodológica se consiste en la combinación de varios métodos de recogida y análisis de datos para acercarse a la realidad investigada. En nuestro trabajo hemos combinado diferentes metodologías cualitativas para la recogida de datos e información. Estas metodologías han sido:

- entrevistas dirigidas con preguntas diferentes para cada entrevistado ya que son entrevistas personalizadas según su proyecto o presencia en esta investigación
- observación y observación participante
- observación simulada

68

El enfoque de esta investigación y los procesos que hemos desarrollado para llevarla a cabo, además de los ya citados, la engloban dentro de una investigación cualitativa vinculada a las Ciencias Sociales. A lo largo de estos últimos años, especialmente desde 2011 hasta la actualidad, hemos puesto en marcha una investigación exploratoria, con una intención inductiva. Un rasgo de la investigación cualitativa es que se posee una perspectiva holística, entendiendo el fenómeno de estudio como un todo, un todo que además en nuestro caso está formado por diversos pilares que se van apoyando hasta llegar a las conclusiones específicas y generales.

3.4 Entrevistas

La contemporaneidad de nuestra investigación nos permite un contacto directo con las personas implicadas, como pueden ser los artistas o colectivos que forman parte de este trabajo. Dentro de las técnicas cualitativas las entrevistas son uno de los métodos más fructíferos a la hora de acceder a la información. En nuestro caso, hemos podido acceder a través de las entrevistas a las fuentes directas.

El trabajo sobre arte actual nos aporta un elemento muy enriquecedor que es la posibilidad de conseguir información directa sobre los proyectos artísticos de sus principales protagonistas. Ésta ha sido una de las fases más enriquecedoras y motivadoras durante el proceso de investigación, al establecer conversaciones e intercambio de ideas con los artistas, productores o colaboradores. Casi todas las personas consultadas (artistas, colectivos, participantes en los proyectos o productoras culturales) han aportado información muy relevante, ayudando a visibilizar puntos que quedan ocultos con la simple consulta de los proyectos y la documentación que aparece publicada sobre ellos.

El proceso de entrevista ha sido diferente según cada artista o proyecto. En algunos casos incluso ha sido imposible contactar con el artista u otro agente implicado que hubiera podido aportarnos información. Las diferencias en los proyectos y el enfoque de la investigación, ha hecho que aportáramos por entrevistas abiertas y diferentes entre ellas, sin cuestionarios iguales. La mayoría de las entrevistas se han realizado a través de email, aunque algunas también han sido telefónicas, como la realizada a Tere Recarens sobre el proyecto *Mataró. El revés de la trama*; o en persona, como con Álvaro de los Ángeles y su proyecto *sic (societat i cultura)*. En otros casos, se han realizado diferentes entrevistas a diversos agentes participantes en un mismo proyecto, como por ejemplo ocurrió con el proyecto *Jueves Milagro*, para el cual se entrevistó a los artistas por un lado, y por otro lado a la productora Consonni.

Las entrevistas se han realizado después de un estudio y análisis del proyecto y se han enfocado para ampliar la información o para resolver dudas o conflictos que surgieran durante el desarrollo del proyecto. No ha habido un cruce de los datos obtenidos a partir de las entrevistas, esos datos se han empleado para analizar cada proyecto y en algunos casos si nos han permitido extraer conclusiones más generales.

3.5 Entre la observación y la observación participante

La observación como método propio de la investigación cualitativa nos permite obtener información sobre nuestro campo de estudio a partir de un contacto directo con el fenómeno a estudiar. Durante los diferentes años de estudio, iniciados en 2009 aunque con más fuerza desde 2011, hemos llevado a cabo una observación de los diferentes pilares que construyen esta investigación.

En algunos casos ha sido una observación buscada, como por ejemplo la participación en el taller *Gentrificación no es un nombre de señora* desarrollado por el colectivo Left Hand Rotation. Podríamos englobar este tipo de inmersiones dentro de la observación participante fundada por Bronislaw Malinowski⁶⁸, quién entendía la observación participante como una combinación entre la investigación del objeto de estudio y la experimentación en primera persona.

70

Debido a la trayectoria profesional en muchas ocasiones la observación no buscada tiene conexiones con una observación participante, por ejemplo, en los comisariados que se han desarrollado que, aunque trabajaban temáticas diferentes a las aquí tratadas sí que nos aproximaban al dispositivo exposición y sus capacidades expresivas y de comunicación.

A sí mismo, el hecho de trabajar dentro de una institución museística con una colección de arte donde se plantean cuestiones sobre qué es coleccionable y qué no es, qué prácticas artísticas pueden entrar en el museo y cuáles no, también nos ha llevado a situaciones de observación participante en muchos momentos, trasladando esas cuestiones y conclusiones a nuestra investigación aquí expuesta.

⁶⁸ MALINOWSKI, Bronislaw. *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Península, 1975.

3.6 Observación simulada

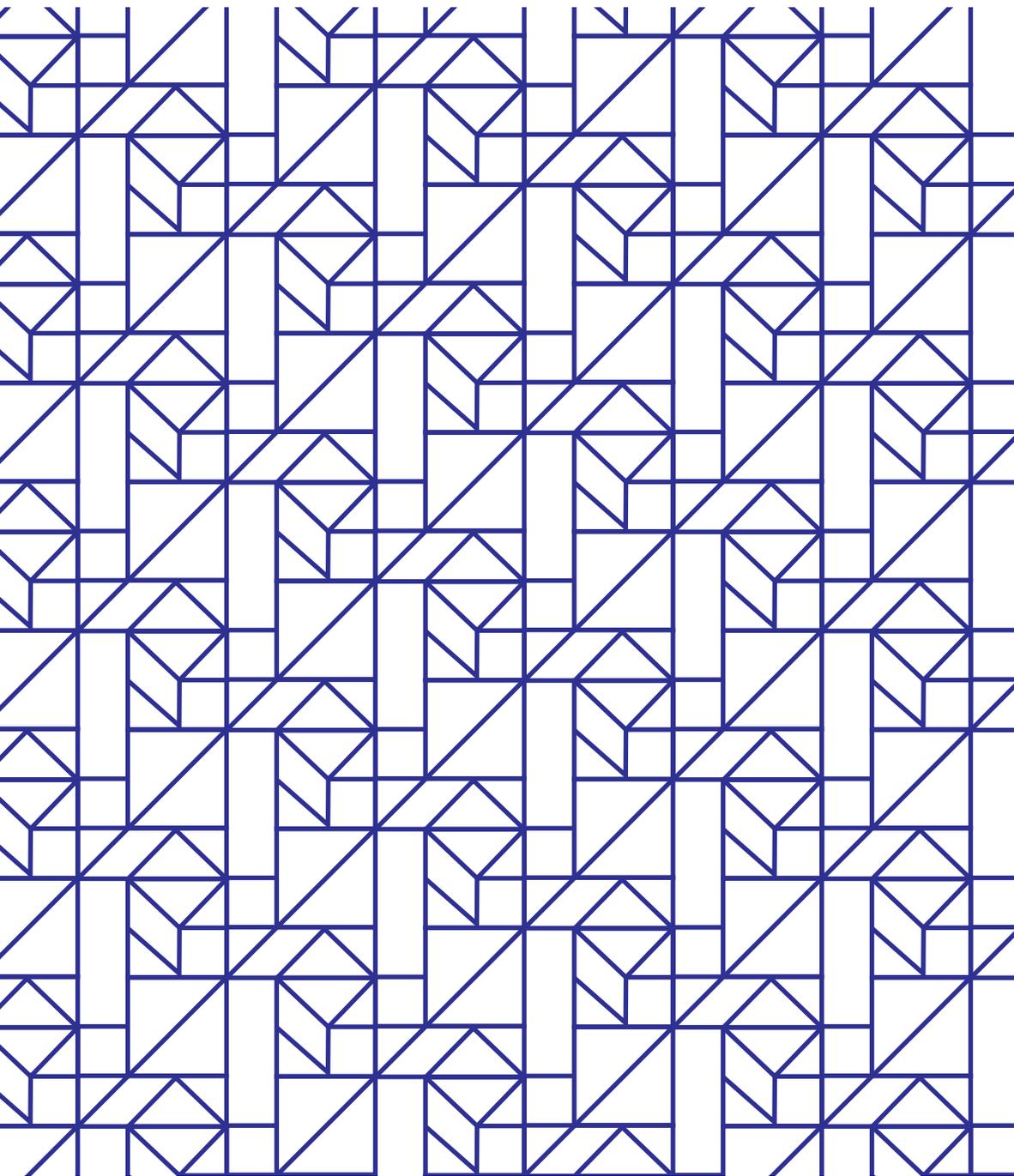
Una parte de esta investigación, la que se ha desarrollado en la parte 2, la planteamos como una observación simulada. Existe una necesidad de poner en práctica una parte de la investigación desarrollada en la parte 1, y aunque estamos solo ante un simulacro de lo de una exposición, proponemos esta observación con una implicación propia de la observación participante, para así poder llegar a ciertas conclusiones planteadas en las hipótesis y a lo largo de toda la investigación.

En la parte 2 planteamos una propuesta curatorial dentro de un contexto de museo real que nos permita identificar las problemáticas que surgen cuando trabajamos con este tipo de prácticas artísticas y posibles soluciones.

Para plasmar una parte del trabajo de esta observación simulada se han realizado planos de la sala de exposiciones tanto vacía para mostrar el espacio vacío como con la propuesta museográfica. Los planos simulados se han realizado con programas específicos, como Illustrator y Photoshop.

04 Breve genealogía de lo urbano en el arte en la edad contemporánea

—
Parte 1



La ciudad se convierte en un elemento protagonista a explorar e investigar por las artes plásticas y visuales a partir del siglo XIX debido a la importancia que va tomando en la conformación de la sociedad contemporánea siendo el lugar por excelencia del mundo contemporáneo, donde conviven las diferentes clases sociales que surgen como consecuencia de las nuevas formas de producir, y siendo el principal espacio de expresión de la sociedad desde el siglo XIX.

El espacio público empezó siendo un lugar al que mirar a la hora de representar el espacio urbano, más tarde se convirtió en un soporte del arte público, hasta llegar a un tipo de prácticas artísticas que plantean un tipo de relaciones más directas con el contexto ya sea partir de un tipo de metodologías colaborativas o de trabajos que desarrollan un concepto del espacio público muy próximo al concepto de Jeff Kelley de lugar y que se dedican a investigar sobre las múltiples capas con conforman el espacio público urbano.

La genealogía aquí desarrollada se estructura en cinco bloques principales, los cuales tienen una mirada internacional en su inicio hasta llegar a una aproximación focalizada en el contexto español. El primer enfoque sitúa el trabajo sobre lo urbano dentro de la narración oficial de la historia del arte, destacando ejemplos concretos que conceptualmente tienen relación con nuestro enfoque sobre posicionamientos micropolíticos.

4.1 Romanticismo, Realismo y Vanguardias

76

El romanticismo y el realismo, aunque no fueron movimientos que focalizaron su atención en la representación de la ciudad, especialmente el romanticismo, sí aportaron ciertos aspectos a la presencia de la ciudad en el arte. El romanticismo empezó a mostrar los cambios producidos por la Revolución Industrial, como hizo Turner en algunas de sus obras donde la máquina es la protagonista. Pero también puso en marcha una pintura comprometida con las diferentes situaciones que se vivían en Europa, desde Goya y sus obras relacionadas con la guerra, hasta Delacroix y su compromiso con la sociedad francesa. La inspiración en la realidad, pero aplicada desde otra perspectiva muy distinta a la del romanticismo, fue la base del realismo, aunque ambos movimientos se caracterizan también por su carácter anti-aristocrático. El realismo de Millet, Daumier o Courbet pone su atención en temas de denuncia social, y aunque la ciudad está ausente de manera formal, sí aparece la contraposición campo-ciudad y las consecuencias de la transformación de la sociedad contemporánea, como por ejemplo en la obra *Vagón de tercera clase* (ca. 1862-1864) de Honoré Daumier (Francia, 1808-1879).



Fig. 5

En el impresionismo la ciudad ya está presente de una manera evidente. Los impresionistas recogieron en sus pinturas las nuevas transformaciones de la ciudad realizadas por el barón Hausmann, reflejaron la nueva vida urbana de los habitantes de París, poniendo en práctica una de sus consignas: pintar lo que veían a través de sus ojos. Los pintores impresionistas salen a la calle a pintar la realidad circundante, haciendo del impresionismo un movimiento artístico urbano, que refleja los rasgos de la nueva sociedad urbana: los nuevos bulevares, las estaciones de tren, la forma que tiene la sociedad parisina de practicar la ciudad. Las obras impresionistas nos hablan de cómo se vive y de cómo las transformaciones que están surgiendo en la ciudad afectan a los estilos vida. Recordemos brevemente, la definición de política cultural de Toby Miller y George Yúdice⁶⁹, y la convivencia de estrategias que afectan a dos registros: el

⁶⁹ MILLER, Toby; YÚDICE, George. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004, p. 11.

antropológico y el estético. Aunque el impresionismo es un movimiento que surgió opuesto al arte oficial, a los Salones de la época los cuales representan políticas culturales de la época, este movimiento es un gran documento sobre el ámbito antropológico de la época. El cambio que se produce con el impresionismo, con un arte más cercano a la cotidianidad del ciudadano, ya no regido por la iglesia, la monarquía o la alta nobleza, es también respuesta al surgimiento de un nuevo coleccionismo propio de la burguesía urbana, que busca unos temas más cercanos a su mundo.

78



Fig. 6

Dentro de las Vanguardias también encontramos a la ciudad representada, pero no son movimientos artísticos urbanos como lo fue el impresionismo, ya que este carácter urbano de él se debió a un cúmulo de circunstancias históricas. La representación de la ciudad en el cubismo está supeditada al proceso formal de deconstrucción de la imagen y de cuestionamiento de las convenciones de representación. Los elementos vitales o de representación de la existencia humana y urbana parecen que pasen

desapercibidos por la importancia que se le ha dado a la estructura formal de las manifestaciones cubistas. Por ejemplo, la escultura *Le Verre d'absinthe* de Picasso de 1914, una alusión a la vida de aquella década en París. El expresionismo alemán de Ernst Ludwig Kirchner sí tiene más puntos en común con el impresionismo, ya que nos devuelve en algunas de sus obras a la vida del Berlín anterior a la Primera Guerra Mundial, pero no podemos hablar del expresionismo como un movimiento urbano en su totalidad. e Micheli califica a Kirchner como “el poeta de la ciudad”⁷⁰; este calificativo de poeta es muy apropiado ya que el artista define su pintura como un jeroglífico. La pintura de Kirchner se caracteriza por sus rasgos antinaturalistas, por la combinación de colores fuertes y ácidos, y por sus gestos pictóricos violentos; estas son las estrategias que el artista utiliza expresar su crítica a la ciudad y a la sociedad del momento. La realidad del impresionismo ha sido sustituida por una percepción subjetiva e intuitiva que se aleja del positivismo.

El futurismo se autoproclama como un arte urbano, por ejemplo en el Manifiesto de los pintores futuristas de 1910, firmado por Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, los artistas afirmaban que el futurismo debía ocuparse de todo lo que le circundaba en relación con las transformaciones que había supuesto el mundo contemporáneo, y como no, ahí estaba incluida la ciudad y lo que ocurría en ella: “¿Y podemos permanecer insensibles a la frenética actividad de las grandes capitales, (...)?”⁷¹. La ciudad se convierte en un espacio en constante cambio, es la representación de un escenario abstracto por el cual van desfilando los avances tecnológicos.

En 1921 se produjo una ruptura en la manera que la ciudad aparece en el arte. Con los dadaístas la ciudad pasa de ser un elemento representado, a ser un ingrediente más del acto artístico, en este caso del acto

⁷⁰ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2006, p. 88.

⁷¹ *Ibid.*, p. 320.

performativo que es el paseo. Dadá experimenta la ciudad, convirtiendo el acto del *flaneur* en una experiencia estética, uniendo así arte y vida, y explorando lugares banales. El paseo⁷² urbano es adoptado también por el surrealismo poniendo en marcha el deambular urbano, más tarde por los situacionistas y su práctica de la deriva, estrategia que sigue en funcionamiento hasta hoy con peculiaridades distintas en cada momento y proyecto, como veremos en algunos de los ejemplos tratados en el apartado 7.5.

4.2 La *street photography* y la fotografía documental

80

La fotografía ha sido una de las herramientas más prolíficas a la hora de captar la ciudad, sus diferentes circunstancias y las multitudes de realidades que la cohabitan. Es un medio que nos ha ayudado, y nos sigue ayudando, a la hora de construir una cartografía de la ciudad desde su nacimiento hasta la actualidad, aunque los avances técnicos también facilitaron su difusión. Primero, con la primera cámara de instantáneas, la Kodak nº 1, en 1888, y ya en las décadas veinte y treinta del siglo XX se da un paso más cuando aparecen las cámaras rápidas de pequeño formato como Leica o Ermanox, promoviendo la búsqueda del instante perfecto que popularizó Henri Cartier-Bresson (Francia, 1908-2004).

Han existido muchos fotógrafos que han captado un contexto urbano determinado representando la ciudad. En el ámbito internacional encontramos grandes ejemplos que han pasado a la historia de la fotografía como Eugène Atget (Francia, 1857-1927) o Lewis W. Hine (EEUU, 1874-1940). Atget desde Francia nos mostraba una ciudad fantasmagórica, lleva de sombras y lugares medio vacíos, construcciones que influenciaron al surrealismo; en cambio Hine nos introduce en la fotografía documental,

⁷² El paseo urbano es una de las categorías que vamos a trabajar en profundidad, así que hablaremos más sobre ella en su apartado.

nos muestra unas condiciones de vida y trabajo en la ciudad de Nueva York y alrededores. Identificamos muchas generaciones de fotógrafos que plasman la ciudad desde diferentes puntos de vista, y que permiten ir construyendo a partir de toda la información capturada en sus fotografías construir los diferentes contextos fotografiados.

En Alemania August Sander (Alemania, 1886-1964), construye una mirada sobre la ciudad desde un punto de vista antropológico con su recopilación de "Hombres del siglo XX", creando uno de los primeros archivos fotográficos del ámbito artístico, como veremos y ampliaremos en el apartado 7.3. El trabajo de Sander nos permite tener más información de los tipos que conformaban la sociedad urbana de los años veinte en Alemania. Sander se engloba dentro de la Nueva Objetividad otorgando a la fotografía un carácter de documentación de la realidad objetivo. Pero la fotografía documental alcanzó una mayor repercusión a partir del proyecto de la *Farm Security Administration* y su encargo a fotógrafos como Walker Evans o Dorothea Lange entre otros. La fotografía que resulta de este proyecto fue la base para la construcción del modelo de la fotografía documental; evidentemente el hecho de estar promovido y difundido por la potencia mundial desde donde se escribe la historia de las imágenes sobre todo a partir de la primera y segunda guerra mundial, facilita su asentamiento como modelo.



Fig. 7

Entre los fotógrafos de la Farm Security Administration, Gordon Parks (EEUU, 1912-2006) fue el único afroamericano. Sus fotografías, no sólo las incluidas dentro del proyecto de la *Farm Security Administration*, mostraron otras realidades que formaban lo urbano y que no estaban contempladas en la mirada del hombre blanco americano, como las *Black Panthers*, o las bandas de jóvenes afroamericanos de Harlem. Su trabajo para la revista *Life* nos permite conocer y plantearnos como estas imágenes de las diferentes subjetividades que conforman lo urbano se insertan dentro del mundo de la visualidad, ya que por ejemplo sus fotografías sobre la banda de Harlem fueron acompañadas de un texto no escrito por él que cambiaba el mensaje.

82



Fig. 8

Cada vez existía más libertad a la hora de fotografiar, tanto por el trabajo de fotógrafos precedentes como por los experimentos que se habían producido dentro del uso de la imagen fotográfica en los movimientos de vanguardia. Los fotógrafos y sus capturas fueron cambiando, desde miradas a la ciudad que experimentaban con sus formas como Horacio Coppola (Argentina, 1906-2012), hasta otros trabajos que se centraban más en el paisaje social, como Lee Friedlander (EEUU, 1934), Helen Lewitt (EEUU, 1913-2009), Vivian Maier (EEUU, 1926-2009) o Diane Arbus (EEUU,

1923-1971) entre otros muchos. Es interesante por la relación que podemos trazar con las prácticas artísticas analizadas en esta investigación, recordar el trabajo de Helen Lewitt en el Harlem Latino, sobre el cual no realizó solo fotografías también el video *In the street* (1947), realizado un año antes que las fotografías de Gordon Parks a la banda de Harlem. En este proyecto Lewitt capta a una parte de la sociedad que está en los límites de la visualidad, no fotografía hombres blancos que pasean por la ciudad, nos muestra otras realidades que conviven con lo hegemónico.

En el contexto español a pesar de sus particularidades históricas, como fue la Guerra Civil (conflicto bélico fotografiado por fotógrafos extranjeros como Robert Capa) y posteriormente la dictadura franquista, también desarrolló una fotografía vinculada al espacio urbano con un interés por lo que ocurría en él. Destacan figuras como Francesc Català Roca (Tarragona, 1922-1998), Gabriel Cualladó (Valencia, 1925-2003), Joan Colom (Barcelona, 1921), Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998) o Joaquín Collado (Valencia, 1930). Enlazando las miradas de estos fotógrafos con el enfoque hacia presencia insertadas en los límites, las fotografías de Francisco Collado en la ciudad de Valencia nos permiten ver esas otras experiencias que se llevaban a cabo en el entorno urbano y que escapaban a lo hegemónico. Collado desarrolló una serie dedicada al Barrio Chino, fotografías tomadas en el año 1972, que permitían mostrar una parte de la ciudad oculta y las condiciones en las cuales se vivía y trabajaba en el barrio de Velluters. La idea de la ciudad como una construcción de capas que se va conformando a partir de las diferentes circunstancias (históricas, sociales, económicas, culturales, etc.) de cada momento, provoca que algunos proyectos incluidos en esta investigación sobre un mismo lugar, pero desde momentos lejanos en el tiempo, desvelen aspectos de la conformación de ese espacio urbano del pasado a partir de las circunstancias más presentes. Un ejemplo de esto es la conexión que encontramos con el trabajo de Collado sobre el Barrio Chino y el proyecto *sic (societat i cultura)* de Álvaro de los Ángeles, analizado en el apartado 7.4.4.



Fig. 9

4.3 La Posmodernidad

A finales de los años sesenta e inicios de los setenta se produce una crisis en la producción artística que planteaba cuestiones en torno a sus campos de representación, su materialidad, su relación con el espacio y con el espectador, la temporalidad o el proceso. La posmodernidad trajo consigo una pluralidad de actitudes manifestadas por los artistas y teóricos, mostrando ambos un cuestionamiento de los relatos hegemónicos históricos que afectaban también a la historia del arte. Hal Foster⁷³ recoge esta multiplicidad de discursos insertados dentro de la posmodernidad trazando una visión diversa con Edward W. Said, Jean Baudrillard, Frederic Jameson, Douglas Crimp, Craig Owens, Jürgen Habermas, George L. Ullmer, Rosalind Krauss o Kenneth Frampton.

⁷³ FOSTER, HAL. "Introducción al posmodernismo". En: Foster, Hal (ed). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985, p. 7-17.

La posmodernidad propone una reflexión crítica sobre la existencia y construcción de una metanarrativa global única en un momento en el que se empiezan a tener en cuenta otros relatos que habían quedado ocultos, y como consecuencia de ello surge la Teoría Poscolonial o los Estudios de Género que se introducen en el mundo académico, sobre todo anglosajón, con fuerza y con figuras tan relevantes como Gayari Spivak o Judith Butler. Arthur Danto en su famoso ensayo *Después del fin del arte*⁷⁴ expone la ruptura del relato único y lineal de la historia del arte concebido por el crítico Clement Greenberg. Para Danto el fin del relato único evolucionista estuvo claramente marcado por la apropiación de la imagen, él dice:

(...) el apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad. Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropia el arte⁷⁵.

El trabajo sobre la imagen ha sido un rasgo característico de la posmodernidad, no por la apropiación, sino también por otras maneras de acercarse al trabajo de la imagen. Por ejemplo, la revolución digital afectó de manera notable a la producción artística, sobre todo a finales de los años ochenta cuando surge la primera cámara digital y los primeros software que contribuían al proceso de producción de imágenes. Estos avances tecnológicos trajeron consigo la posfotografía⁷⁶ liberando a la fotografía del carácter documental y redefiniéndola dentro de la multiplicidad posmoderna.

⁷⁴ DANTO, Artur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2002.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶ GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005.

Gómez Isla define la posfotografía como una tendencia que entronca con la tradición del collage vanguardista, aunque la posfotografía oculta los puntos de unión creando así una imagen que parece real pero no lo es, rompiendo así con el paradigma fotográfico como modelo de realismo.

La evolución de la fotografía en el arte ha derivado hacia la creación del concepto de “lo fotográfico” definido por Craig Owens y Peter Osborne en los años noventa. Aluden a un proceso, donde la fotografía se ha diluido, se ha cuestionado la idea de originalidad y el papel del artista se ha redefinido hasta llegar a “la muerte del autor” debido a la producción mecánica. La fotografía alcanzó en la posmodernidad un papel protagonista ya que a través de ella y del uso que se hizo de las imágenes se articuló todo un discurso teórico y crítico que abarcó aspectos como la representación, la ideología, la significación o el contexto, vertiendo una mirada crítica hacia la modernidad y sus paradigmas.

86 A pesar de la pluralidad del arte enmarcado dentro de la posmodernidad si se pueden identificar diversas posturas que se han posicionado como las más relevantes: visibilización de los discursos minoritarios, interdisciplinariedad, recuperación de estilos del pasado (*kitsch*), relación entre obra y contexto, diversidad cultural, crítica dinámicas actuales de consumo, a la cultura del espectáculo y a los mass media.

La apropiación es una práctica que ha estado ligada a la crítica institucional en sus diferentes generaciones. La institución se apropia de la obra construida como registro creada por los artistas de la primera generación de crítica institucional. La segunda generación quiere apropiarse de la institución introduciendo subjetividades que quieren tener voz en el espacio del museo pero también planteando cuestiones sobre las relaciones de poder y representación. Se produce una serie de apropiaciones que van marcado las relaciones entre los diferentes agentes involucrados, que a su vez, investigan sobre la construcción de la misma institución. Destacaremos más en profundidad las cuestiones planteadas por la crítica institucional en los capítulos 5 y 8 relacionadas con nuestro ámbito de estudio.

Enmarcadas en el arte posmoderno encontramos diversas maneras de acercarse a lo urbano: las fotografías impersonales de las grandes urbes especialmente las de Asia y Oriente Medio, el trabajo sobre espacios

hiperreales que juegan con la verdad y la mentira como las reconstrucciones de los parques temáticos, la ciudad ausente en las obras sobre los suburbios mostrando las relaciones sobre los modos de vida y el sistema organizado de la sociedad construido por “el individuo, la familia, el vecindario, la ciudad y el Estado- nación”⁷⁷, la utilización de la posfotografía en la construcción de espacio urbanos, la toma del espacio público desde una actitud política y reivindicativa, la superación del monumento conmemorativo cuestionando a éste como un elemento de poder impuesto o el arte del graffiti como símbolo de expresión de los grupos desfavorecidos que reclaman su presencia en el espacio urbano.



Fig. 10

⁷⁷ CARRILLO, Jesús. “Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual”. En: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (ed.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 133.

4.3.1 Activismo

El activismo desde el ámbito artístico y vinculado con el espacio público tuvo en el ámbito internacional un fuerte desarrollo especialmente en los años ochenta, especialmente con los procesos de resistencia cultural que se produjeron en conexión con el pensamiento estructuralista y postestructuralista y las teorías posmodernas. La apertura que supuso la posmodernidad en el arte, produciéndose múltiples rupturas en los límites entre las diferentes expresiones artísticas, pero también entre otros campos ajenos a la práctica artística que aportaban nuevas estrategias anteriormente excluidas en ella.

88

El arte activista surge especialmente en los EEUU en la década de los ochenta en un contexto conservador con Ronald Reagan en la presidencia del país (1981-1989). Como respuesta a las propuestas e ideas conservadoras surgen abundantes contestaciones, reivindicaciones y prácticas críticas. Hal Foster define así este tipo de prácticas artísticas:

The artists active in this work use many different forms of production and modes of address (photo-text collage, constructed or projected photographs, videotapes, critical texts, appropriated, arranged or surrogate art works, etc.), and yet they are alike in this: each treats the public space, social representation or artistic language in which he or she intervenes as both a target and a weapon⁷⁸.

Muchos de estos artistas activistas, trabajaban en y sobre el espacio público, además entendiéndolo desde una perspectiva similar a la desarrollada por Jürgen Habermas⁷⁹. Habermas, como ya hemos indicado anteriormente, definía el espacio público como un lugar donde se puede construir opinión pública. Los artistas activistas entienden

⁷⁸ FOSTER, Hal. "Subversive Signs". En: FOSTER, H. *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1986, p. 99.

⁷⁹ HABERMAS, Jürgen. *Facticidad y validez*. Madrid: Trotta, 1998.

el espacio público como un campo de batalla, artistas como Jenny Holzer, Martha Rosler, Krystztf Wodizcko, Barbara Kruger, Guerrilla Girls, Group Material, etc.



Fig. 11

En el contexto español, la década del entusiasmo que se produjo en España en los años ochenta, dejó paso a finales de los años ochenta a otro enfoque, se empieza a despertar un interés crítico, acompañado además de la situación sociopolítica, con una crisis económica que empieza a definirse de forma nítida en torno a 1992. El cuestionamiento de la representaciones sociales fue puesto en práctica en el contexto español por artistas y colectivos desde muy diferentes miradas y actitudes: los proyectos del Colectivo Agustín Parejo School, la acción *Carrying* de Pepe Espaliú primero en San Sebastián y luego en Madrid con una puesta en escena mucho más mediática o los trabajos de Rogelio López Cuenca en la

Expo'92 de Sevilla, ampliados en el apartado 7.2 como ocupación del espacio público.



90

Fig. 12

4.4 La realidad entra en juego

La introducción de la realidad en el arte supone un cambio en el campo artístico, incluso se habla del fin de la posmodernidad, como en la exposición celebrada en el Victoria & Albert Museum de Londres titulada *Postmodernism-Style and Subversion 1970-1990*⁸⁰. Es difícil hablar del fin de la posmodernidad cuando vivimos en una sociedad plagada de

⁸⁰ Exposición celebrada en el *Victoria & Albert Museum* (Londres) desde el 24 de septiembre de 2011 hasta el 15 de enero de 2012.

elementos posmodernos, como por ejemplo internet y las posibilidades que facilita este medio.

La búsqueda de la realidad y su experimentación subvierte uno de los conceptos más relevantes del pensamiento posmoderno, el simulacro, que Jean Baudrillard⁸¹ acuñó en 1978. Las nuevas obras artísticas pretenden superar la distancia mediática existente entre la realidad y el conocimiento de ésta, apostando por una experimentación directa de la realidad, sin intermediarios. Desde una experiencia con la obra de arte entendida como objeto, como elemento referencial, empieza a manifestarse una postura que pretende superar esa distancia estableciendo una nueva relación con la realidad. Internet se convertía en un elemento que enfatizaba el conocimiento y la experiencia simulada, pero a su vez, fue una herramienta de la cual se han ido apropiando los artistas que han trabajado o trabajan con la realidad, como veremos en la clasificación y análisis de proyectos artísticos en el apartado 7. Debemos destacar para entender el uso de la red como está se convierte también en un espacio público, en el cual se pueden volcar contenidos relacionados con el espacio público urbano real.

En los años noventa Hal Foster publicó y su libro *The Return of the Real*⁸² y Nicolas Bourriaud *Esthétique relationnelle*⁸³. Ya en los primeros años del siglo XXI, Paul Ardenne publica sus ideas sobre arte contextual⁸⁴, más centrado en el ámbito urbano, teorizan sobre el interés por la realidad en las nuevas prácticas artísticas. La realidad se convierte en el referente para una gran cantidad de artistas, y entre esta realidad está la ciudad, espacio clave en la sociedad y de las dinámicas contemporáneas.

Existe una dualidad a la hora de incluir la ciudad en estas prácticas, no sólo se toma la ciudad como un lugar hacia el que mirar, también se convierte

⁸¹ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.

⁸² La primera edición en lengua inglesa fue publicada en 1996, en español se publicó bajo el título *El retorno de lo real* en 2001.

⁸³ Bourriaud publicó la edición francesa en 1998, en español se publicó en 2006.

⁸⁴ ARDENNE, *Op. cit.*

en soporte de muchas prácticas artísticas. La creación de un arte objetual ha quedado olvidada, la obra de arte se convierte en una experiencia, se crean situaciones o acontecimientos, donde el espectador y el artista han cambiado su rol. El primero se convierte, como dice Martí Peran⁸⁵, en un usuario o un cómplice con predisposición a la acción, y el artista en un operador de situaciones. Peran también presentó una clasificación que analiza la nueva relación entre la práctica artística y la realidad vinculada a los trabajos que relacionados con el espacio público. Una clasificación muy en relación con la que previamente propuso Suzanne Lacy en "Debated Territory"⁸⁶ en los años noventa en la que analiza los posibles papeles llevados a cabo por los artistas en proyectos y los estructura en cuatro categorías: el experimentador, el informador, el analista y el activista. Peran identificó tres vías distintas que pueden trazar perfectamente la relación entre arte y realidad:

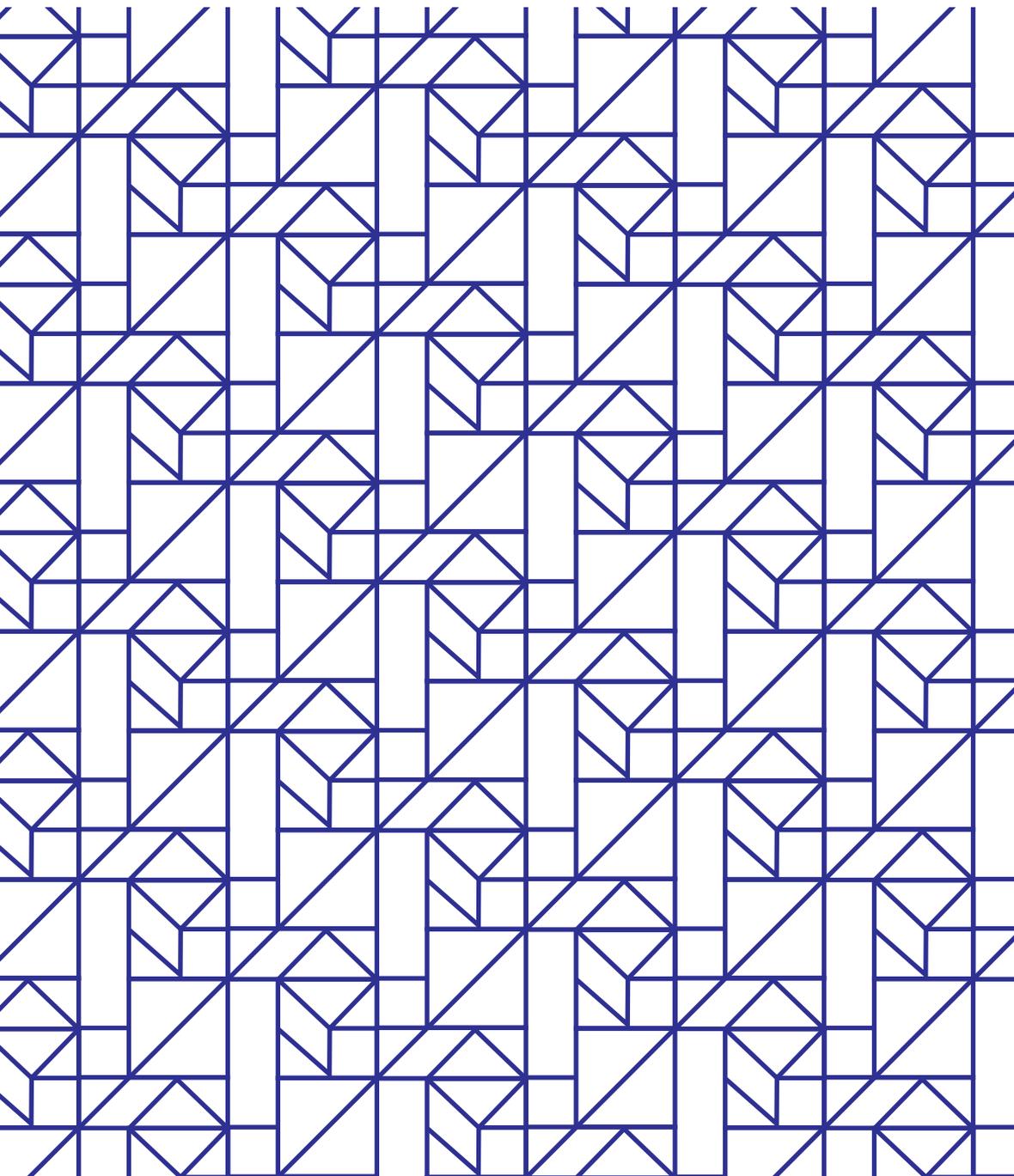
- 92
- Proyectos que quieren dar la palabra a la realidad. Son trabajos cercanos a una operación documental o informativa. Dentro de nuestra investigación identificamos algunas de estas actitudes frente a la realidad, como *El Camp de la Bota* de Francesc Abad o una parte de *Archivo de Archivos* de Montserrat Soto.
 - Propuestas artísticas que desean intervenir directamente sobre la realidad. Los artistas desarrollan unas posiciones más beligerantes o parapolíticas. Por ejemplo los proyectos de Santiago Cirugeda y Recetas Urbanas que vamos a presentar más adelante.
 - Proyectos que buscan construir situaciones o nuevas experiencias reales. Los artistas con un enfoque más conciliador y con un carácter colectivo, quieren eliminar la distancia entre arte y vida cotidiana. Como ejemplo de este posicionamiento veremos el proyecto *Jueves Milagro*.

⁸⁵ PERAN, *Op. cit.*, p. 23.

⁸⁶ LAZY, Suzanne. "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art". En: LACY, S. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Washington, Bay Press, 1995, pp. 171-185.

05 Políticas culturales

—
Parte 1



Planteamos un análisis de un tipo de prácticas artísticas que se han desarrollado en un contexto cronológico que abarca el siglo XXI pero para construir el relato que surge vinculado a dichas práctica artísticas vinculadas con lo urbano y lo micropolítico, debemos volver la mirada hacia las últimas décadas del siglo XX y sus acontecimientos históricos, políticos, sociales, culturales, y como no, artísticos. Partimos de la idea de la unión entre diversos elementos que conforman el panorama artístico:

- prácticas artísticas
- políticas culturales
- análisis y estudio de las prácticas artísticas
- institución museo y sus dispositivos (exposición y colección)

Los años noventa en España se caracterizaron a nivel político por el relevo que se produjo en el poder. Desde 1982 el Partido Socialista Obrero

Español gobernó hasta 1996, año en el cual Felipe González pierde la presidencia siendo uno de los motivos de su caída la crisis económica iniciada en 1993 y sus consecuencias. La llegada al gobierno del Partido Popular y José María Aznar supuso la implementación de políticas neoliberales inspiradas en las llevadas a cabo por Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en Reino Unido.

96 Los años noventa fueron también los años de los grandes eventos en el contexto español, sobre todo 1992, año que supuso la proyección de España y su imagen al resto del mundo con las Olimpiadas de Barcelona, la Expo de Sevilla y la capitalidad europea cultural para Madrid. Dichos grandes eventos celebrados en el territorio español, y los cambios y consecuencias que estos tuvieron también afectaron al campo del arte. No debemos olvidar que estamos hablando del espacio público, un espacio que se construye y que se ha visto afectado por la eclosión del mercado inmobiliario en diferentes épocas, por la especulación, y también por el uso del arte en dicho espacio.

La presencia de escultura pública en las diferentes ciudades y pueblos de la geografía española ha sido algo recurrente y abundante. ¿Cuáles han sido los motivos para la proliferación de las *instalaciones artísticas* en el espacio público en todas sus formas (escultura pública, museos, centros de arte u otros equipamientos)?

5.1 Definición de política cultural

Llegado a este punto debemos analizar qué son y qué significan las Políticas Culturales. Podemos entenderlas como el conjunto estructurado de decisiones y acciones planteadas y llevadas a cabo por las diferentes administraciones para así gestionar la cultura. Partiendo de esta esquemática y breve definición veamos la definición que nos dan Toby Miller y George Yúdice en su libro *Política Cultural*:

La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre estos dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas⁸⁷.

Así pues, entendemos que la política cultural afecta a dos ámbitos, por un lado, al registro estético, que alude a la creación artística y al gusto oficial, donde hay una selección y regulación bajo unos parámetros marcados por el Estado o clase hegemónica. Esta idea proviene de Immanuel Kant, quien otorga al Estado una función reguladora del gusto, ya que según expone Kant en su *Crítica del Juicio* el control de la actividad estética genera en los individuos unos efectos determinados, basados en preceptos morales universalmente válidos. Esta idea del filósofo alemán, que otorga a las Bellas Artes un poder de transmisión de unos ideales determinados, hizo que el Estado se dedicara a la gestión y preservación del arte creando así los primeros museos hacia mediados del siglo XVIII, y otorgándose el propio Estado un papel normalizador del gusto que afectaba a los espectadores, y que generaba un gusto específico de acuerdo a unas ideas determinadas.

Y en segundo lugar, al registro antropológico, donde la cultura adopta una papel como indicadora, es decir, a través de ella conocemos nuestros modos de vida, nuestras tradiciones, lengua, religión, etc. Foucault trata este tema en su concepto de gubernamentalidad⁸⁸, en el cual relaciona las tecnologías de poder o de dominación y las tecnologías del yo, y como las primeras afectan al individuo. Por eso Foucault estudia cómo a través de la cultura y del control y dominación de ésta, se llega al control indirecto del yo-individuo. Así la esfera pública cultural creada en el siglo XVIII adquiere

⁸⁷ MILLER, YÚDICE, *Op. Cit.*, p. 11.

⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

un papel de control mediante la interiorización, imponiendo unas formas de conducta concreta para el ámbito cultural.

5.2 Políticas culturales en España

La realidad de nuestro país en materia de políticas culturales está marcada por la tradición y evolución que han sufrido éstas desde el inicio de la democracia hasta hoy, así como también por diferentes aspectos que caracterizan a España y su historia.

98 En España existe un panorama que podríamos calificar de múltiple atendiendo a la organización territorial y administrativa en autonomías que surge después de 1979, y otorgando así competencias en materia cultural a los gobiernos autonómicos. Así pues, por un lado, tenemos un Ministerio de Cultura con un poder centralizado desde el cual surge una política cultural a nivel nacional, gestionando la red de museos estatales, los cuales conviven en espacio y tiempo con otros centros de titularidad autonómica, provincial o local, sin contar con las instituciones culturales privadas. Por ejemplo en la ciudad de Valencia el Museo de Bellas Artes depende del Ministerio, el IVAM pertenece a la Conselleria de Cultura i Esport pero a su vez posee una ley propia, la antigua Sala Parpalló pertenecía a la Diputación de Valencia, Las Atarazanas al Ayuntamiento de Valencia y el Centre del Carme al Consorcio de Museos.

No sólo este conflicto de intereses entre las diferentes administraciones públicas marca la realidad de nuestros museos, centros de arte, y las políticas culturales en general. Nuestra breve historia democrática también ha influido en la creación de este extraño y problemático panorama, ya que en un periodo breve de tiempo España se ha querido poner al día en cuanto a temas culturales. La dictadura franquista se acabó en 1975 con su espíritu presente durante el resto de los setenta. En los años ochenta se produce un cambio cuando el PSOE accede al poder y se empiezan a valorar y a poner en marcha las políticas culturales, las cuales se

presentaron en su manifiesto “Por el cambio cultural” de 1982. Es importante tener presente que estamos hablando del principio de los años ochenta, donde el resto de países con los que se compara España en ese momento están a otro nivel, con mucha experiencia ya dentro del ámbito de las políticas culturales y su puesta en práctica, y con un proceso evolutivo más pausado y sin la interrupción de 40 años de recorte de libertades, aislamiento y censura cultural.

Estas circunstancias trajeron consigo un gran problema, ya que la comparación de España con otros países y la necesidad de ponerse a su altura en el ámbito cultural, hizo que se pusiera especial interés en acciones de un nivel superior, olvidando crear una red comunicativa de infraestructuras y contenidos, tocando todos los niveles de una posible escena artística nacional. En cambio se puso todo el interés en la creación de contenedores-museo y en otras acciones marcadas por su carácter de espectáculo como eran por ejemplo las grandes exposiciones tanto en España como en el extranjero.

Las nuevas medidas tomadas por el primer PSOE de inicios de los años ochenta trajeron consigo un proceso de institucionalización de los hechos artísticos, todo se hacía desde el gobierno. Hay que destacar que esta transformación se llevó a cabo por las personas que en los setenta abogaban por la creación de una escena independiente, ya que entonces desde el gobierno era imposible, pero con el cambio del sistema político en una democracia se creó una conciencia “estatalista”⁸⁹, la cual apoyaba un modelo institucionalizado. Aunque en el ambiente de los ochenta la fuerte institucionalización también vino acompañada de una fuerte renovación creativa desde la escena independiente que afectó a las instituciones, y que ayudó tanto a la apertura del país a facilitar en el extranjero una visión del país más moderna y actual.

⁸⁹ MARZO, BADIA, *Op. cit.*

Un hecho muy significativo de la estatalización fue la creación en 1982 desde los organismos públicos de una feria de arte, ARCO. Si miramos hacia el resto de ferias de arte, veremos cómo ARCO es una de las pocas, por no decir la única, que nace y se gestiona desde un organismo público, en este caso la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid. El resto de ferias internacionales de relevancia, como ArtBasel (Basilea y Miami), Frieze (Londres y Nueva York) o Armory Show (Nueva York) entre otras, son ferias que surgen como iniciativas privadas empresariales. La diferencia entre ARCO y el resto de ferias y su gestión desde la administración pública, está en qué es ARCO y cuál fue la función que se le adjudicó desde las cabezas que lo crearon. La feria de arte española más internacional, por no decir la única que es realmente internacional, fue impulsada como uno de los acontecimientos artístico-cultural del año indispensable para cualquier persona. No debemos olvidar que las ferias de arte son eventos comerciales donde profesionales del sector, como directores de museo, conservadores, comisarios, periodistas especializados, y coleccionistas privados van a conocer o descubrir artistas, obras y proyectos para adquirirlo e incorporarlos a sus colecciones públicas o privadas.



Fig. 13

Otra característica importante de las políticas culturales en España es el papel que adquiere el Ministerio de Asuntos Exteriores en el ámbito cultural, este ministerio se encargó, y se sigue encargando, de las acciones culturales de España con el exterior. Esto hizo que estas políticas culturales quedaran supeditadas a las relaciones político-económicas de España con el resto del mundo. Las políticas culturales en el exterior estuvieron marcadas por la creación del PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero) y posteriormente por el SEACEX (Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior), las cuales podemos calificar como agencias de promoción del arte español.

Durante la dictadura también se utilizó el apoyo a la creación artística para dar una imagen determinada de España en el extranjero, sobre todo ante EEUU, mediante la cual se buscaba relacionar a nuestro país con la modernidad. Una de estas medidas fue la organización de exposiciones en Nueva York, como las realizadas en 1960, una en el MOMA titulada *New spanish painting and sculpture*, y otra en el Guggenheim, *Before Picasso, after Miró*. Es curioso como muchos de los artistas expuestos en estas muestras, como Tàpies o Saura, eran contrarios al régimen, pero su producción fue calificada como apolítica y la causa de ello fue la necesidad que tuvo en ese momento concreto el gobierno de la dictadura de apropiarse de un carácter vanguardista y mostrar su apertura al mundo.

5.3 La cultura como recurso en el contexto español

En los tiempos actuales hemos llegado a una concepción de la cultura como herramienta, el ámbito de acción de la cultura se ha extendido hasta alcanzar el campo político y el económico. Se busca en la utilización de la cultura un mejoramiento sociopolítico y económico, dentro del territorio de la esfera pública. A través de la cultura se intenta generar unos determinados comportamientos o una ideología específica, como hemos visto a partir de las ideas de Foucault y Kant. Pero también hay que tener muy presente la estimulación del "crecimiento económico mediante

proyectos de desarrollo urbano y proliferación de museos⁹⁰ con el fin de ser un punto de atracción turística.

La cultura ha dejado de tener legitimidad en sí misma, para tener que buscar una justificación en su utilidad. Los gobiernos invierten en cultura buscando una recompensa a cambio, un beneficio, expandiendo la concepción de la cultura hasta entrar dentro del ámbito del capitalismo y pensando en ella como un generador de riqueza. Por ejemplo, en el Plan Estratégico de Cultura⁹¹ del Ayuntamiento de Barcelona de 2006, la administración pública entiende la cultura como un factor de desarrollo para la construcción de una sociedad con valores democráticos y de convivencia. Además de esta función un tanto "ideal", dentro del Plan queda clara la idea de la cultura como producto, como algo consumible por todos y generador de riqueza económica. El caso de Barcelona y la creación de su modelo-marca lo estudia Paz Balibrea⁹², ella hace un análisis de la evolución de la ciudad basándose en las intervenciones llevadas a cabo por la administración y así lograr una imagen de Barcelona generadora de riqueza a través de la terciarización de la ciudad, en la cual la cultura adopta una papel fundamental, ya que con la utilización de la cultura se logra crear esa imagen consumible de BCN. Balibrea critica este recurso porque cree que la ciudad se ha convertido más en un parque temático, en un espectáculo constante, que en una ciudad habitable por sus ciudadanos, dando lugar a un proceso de gentrificación.

En España tenemos otro claro ejemplo del cambio que ha producido el arte o la cultura dentro del ámbito urbano, como es el Guggenheim de Bilbao. Cambiando la silueta de la ciudad, limpiando el toque gris e

⁹⁰ YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, p 24-25.

⁹¹ Plan Estratégico de Cultura del Ajuntament de Barcelona. En: http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/pdf/Plan_Estrategico_CulturaBCN.pdf (Fecha de consulta: 12-5-2015).

⁹² BALIBREA, Mari Paz. "Barcelona: del modelo a la marca". En: <http://www.ypsite.net> (Fecha de consulta: 12-5-2015).

industrial de su pasado, y colocando a Bilbao como uno de los focos del turismo cultural, sobre todo por las características de su edificio más que por su contenido, además de poder modificar su imagen o los prejuicios al estar en un entorno conflictivo políticamente.

Otro ejemplo de la utilización de la cultura son los eventos artísticos, como fue la bienal europea itinerante Manifesta. La edición de 2010 se celebró en Murcia y dentro del ámbito teórico se centrará en cuestiones sobre la inmigración y sobre las relaciones con el norte de África, trabajando así sobre la función sociopolítica del arte, buscando una reflexión sobre una problemática actual. Pero esta no es la única función que se le da a la cultura, con este evento también se busca un incentivo económico a través del turismo, colocar a Murcia dentro del mapa de eventos culturales de relevancia, y así conseguir unir la imagen de Murcia con la cultura y con la modernidad.

5.4 Creación de museos de arte contemporáneo en España

El auge de los museos de arte contemporáneo en España empezó a finales de los años ochenta, convirtiéndose en una pieza clave de cualquier ciudad de la geografía española en los últimos veinte años. A pesar de la dictadura sufrida en España, como hemos visto en el punto anterior, durante esos años también hubo una presencia del museo de arte contemporáneo. Entre 1952 y 1958, José Luis Fernández del Amo⁹³ fue el primer director del nuevo Museo de Arte Contemporáneo, quien intentó modernizar la museología y museografía en España. Desde el gobierno este nuevo proyecto museográfico fue impulsado por Joaquín Ruiz-

⁹³ José Luis Fernández del Amo (1914-1995) arquitecto español vinculado al movimiento moderno. El Museo Nacional Centro de Arte dedicó una exposición a su figura desde octubre 1995 hasta enero 1996, publicando la investigación realizada en el catálogo titulado *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de museo de arte contemporáneo*, siendo los autores Miguel Zugaza, Joaquín Ruiz-Giménez y María Dolores Jiménez-Blanco.

Giménez, Ministro de Educación del momento. Es relevante destacar el documento realizado por Fernández del Amo *Museo de Arte Contemporáneo. Memoria para su instauración* en 1957:

Donde señaló las necesidades y líneas de trabajo. Entre ellas destacan la creación de una colección representativa de arte del siglo XX, la apertura del museo al ámbito internacional, fomentar el mecenazgo y difusión de los artistas, elaborar un programa de actividades temporales dentro y fuera del museo, y establecer una sede fija apropiada para dichas funciones⁹⁴.

104



Fig. 14

⁹⁴ Exposición *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de museo de arte contemporáneo 1952-1958*. En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-luis-fernandez-amo-proyecto-museo-arte-contemporaneo-1952-1958> (Fecha de consulta: 4-5-2016).

La dimisión en 1956 de Joaquín Ruiz-Giménez debido a las dificultades de trabajar en un ministerio donde las tendencias más tradicionales y conservadoras hacían muy difícil el trabajo marcó el futuro del Museo de Arte Contemporáneo. En 1958 José Luis Fernández del Amo es cesado de su cargo, el cual es ocupado por Fernando Chueca Goitia, también arquitecto, y las tendencias más vanguardistas y rupturistas no vuelven a aparecer hasta los encuentros de Pamplona en los años setenta.

Si analizamos los contenedores de arte contemporáneo y generadores de exposiciones en España desde los años cincuenta antes del fin de la dictadura, se combinan diversos espacios que trazan el panorama que construía la escena artística en España. Desde pequeñas salas como la Sala Neblí (Madrid), los colegios de arquitectos también organizaron exposiciones, la sala de la Biblioteca Nacional, la Sociedad Española de Amigos de Arte (Madrid) o el Centro M11 (Sevilla) se iba construyendo una escena artística sin líneas trazadas. Las galerías privadas y con fines comerciales también se convirtieron en lugares referentes, entre las que destaca Juana Mordó (Madrid), galería que hoy se puede considerar uno de los gérmenes de otras galerías como Helga de Alvear⁹⁵, la Galería Maeght (Barcelona), o la galería Juana de Aizpuru⁹⁶ (Sevilla).

Toda esta fiebre institucionalizadora y estas ganas de modernizar unida a la idea de ver el arte como una herramienta o recurso, ha hecho que en España en los últimos treinta años se hayan creado con una rapidez preocupante y creciente, más de treinta museos o centros de arte contemporáneo. El panorama en España en cuanto a la creación de

⁹⁵ Helga de Alvear, directora y propietaria de la galería Helga de Alvear y una de las mayores coleccionistas privadas de España, empezó a trabajar con Juana Mordó, dirigiendo la galería de Mordó a partir de 1984 cuando muere Juana Mordó. En 1995 Helga de Alvear abre su propia galería, convirtiéndose en una de las galerías más importantes de España con presencia en todas las ferias internacionales más relevantes.

⁹⁶ La galería Juana de Aizpuru abrió sus puertas en Sevilla en 1970. En 1983 abrió también espacio en Madrid, manteniendo los dos espacios hasta el año 2004 que cierra la galería sevillana.

museos y centros de arte está marcado por la rapidez con la que se han creado estos en los últimos veinte años, destacando entre los primeros centros: CAAM⁹⁷ (1989), IVAM (1986-1989)⁹⁸ y MNCARS⁹⁹ (1990).



106

Fig. 15

Una de las características que tienen muchos de los nuevos centros es su contenedor, es decir, su edificio, y el valor que se le da a este desde su administración de origen, ya que se concibe como obra artística independiente y con poder de atracción hacia los nuevos visitantes por su carácter visualizador, aunque esta última característica es importante también para los políticos no sólo como elemento de reclamo hacia nuevos usuarios, sino como elemento que ayuda a materializar sus hazañas durante su mandato político.

⁹⁷ CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno.

⁹⁸ El Institut Valencià d'Art Modern se funda en 1986 a partir de la creación de una ley propia Ley 9/1986 (http://www.dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=0020/1987&L=1) ,pero la apertura del centro al público se celebró en 1989.

⁹⁹ MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Este interés por la fachada del museo hace que en muchos casos se contrate a un gran arquitecto y se haga un gran desembolso económico sólo para la creación del edificio, que además a veces no responde a las necesidades formales y funcionales del museo o centro de arte, como por ejemplo la crítica que hubo de algunos artistas a la última remodelación-ampliación del MNCARS, puesto que consideraban que sus nuevas salas eran poco versátiles para las necesidades expositivas del arte más actual.

Esta fiebre constructora o creadora ha hecho que en muchas ocasiones pequeñas ciudades de la periferia se vean “obligadas” a crear un museo-centro buscando un efecto que nada tiene que ver con su función primordial y principal. Rosa Olivares¹⁰⁰ califica esta estrategia como “cultura del ladrillo” y no “cultura de la reflexión”, palabras que resumen fácilmente situaciones que se han vivido y aún se viven en el escenario cultural español. En algunas ocasiones como consecuencia de este gasto excesivo al inicio del proceso y de la concepción que tienen los políticos de la cultura, o mejor dicho, de los museos o centros de arte, estos nuevos espacios sufren una reducción de presupuesto que hace que sus actividades en un principio programadas se vean recortadas en todos los aspectos, tanto cualitativos como cuantitativos, y esto a su vez hace que haya una disminución de público y no porque el arte contemporáneo no interese a los ciudadanos. Esta situación es un círculo vicioso, ya que como consecuencia de la no afluencia de público los presupuestos se ven recortados, ya que los políticos se escudan a la hora de reducir las partidas en el no-uso de los museos por los ciudadanos, sin buscar una reflexión crítica de esta situación.

En España muy lentamente se han introducido políticas basadas en la producción, este hecho es clave para el desarrollo completo de un panorama artístico. Si tomamos como ejemplo las palabras de Chris Smith, ex-ministro de cultura británico, él explica que una de las bases del

¹⁰⁰ OLIVARES, Rosa. “Museos de hoy. Modelos para a(r)mar”, *Exit Express*, 2004, núm. 8, p. 8-12.

desarrollo cultural de un país, es el apoyo a la creación de plataformas de producción para los artistas. En España esto empezó con Arteleku, centro que dependía de la administración vasca, posteriormente en 1997 llegó Hangar en Barcelona, que recibe subvenciones públicas, pero de iniciativa privada gestionado por la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña. En 2007 abrió sus puertas Matadero en Madrid, y también la *Fàbrica de les Arts Roca Umbert* en Granollers. Este apoyo en la producción artística también aparecido en algunos de los grandes museos, como por ejemplo el IVAM, produciendo desde 2015 proyectos específicos para la galería 6 en los cuales el /la artista es invitado/a y desarrolla un proyecto con alguna vinculación con la ciudad de Valencia. El MNCARS dedica también una de sus salas, el Espacio 1, a la producción más contemporánea, al igual que el Espai 13 de la Fundación Miró de Barcelona. Además, el MNCARS fomenta la investigación a través de las residencias de investigación para:

108

artistas, teóricos e investigadores tanto nacionales como internacionales que, mediante sus proyectos, analizan y plantean imaginativa y críticamente aspectos relevantes de la cultura contemporánea. El Museo promueve con ello modos de conocimiento experimental que han de impregnar los programas educativos y expositivos, así como la exploración de nuevas formas de concebir la institución¹⁰¹.

La supervivencia de estos nuevos templos de la cultura contemporánea, los museos y centros de arte, también están sufriendo su ocaso, como LABoral en Gijón, centro que tenía entre sus líneas de actuación el apoyo a la producción y a la investigación, centrándose en los artistas como generadores de proyectos materiales y de expresión artísticas. Pero este centro ahora se encuentra en una difícil situación, planteándose el cierre aunque sea de una manera temporal. Un gran referente de la cultura y

¹⁰¹ MNCARS. En: <http://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/investigacion/residencias-investigacion> (Fecha de consulta: 10-10-2016)

producción contemporánea como fue Arteleku cerró sus puertas en 2014. Su cierre supuso el cierre y fragmentación de sus áreas; entre las iniciativas que surgieron tras su clausura, una fue la escuela para artistas Kalostra, que sólo estuvo dos semestres abiertas por problemas de financiación.

5.5 El concepto de micropolítica y su aproximación a la institución museística

Jürgen Habermas¹⁰² definía espacio público como un lugar donde se puede construir opinión pública. Esta idea de Habermas comulga perfectamente con la base conceptual de estas nuevas prácticas que toman el espacio público como soporte y como concepto para construir un debate crítico, pero también con la participación de unas políticas culturales determinadas. Así pues, tenemos un poder normativo el cual genera un arte público con una finalidad determinada (económica, decorativa...), y como alternativa a este tipo de posicionamientos, surge un nuevo arte en el espacio público con una finalidad crítica y un carácter dialogante, colaborativo y reflexivo. Un “nuevo género de arte público” que como ya hemos podido observar en el estado de la cuestión, empezó a definirse en 1989 en el encuentro llamado *City Sites: Artist and Urban Strategies* en Oakland (California).

En este punto es donde retomamos el concepto de micropolítica que habíamos apuntado en el apartado 2.4. Para ello, primero definimos de forma muy esquemática la idea de micropolítica de Deleuze y Guattari:

- Deleuze define la micropolítica¹⁰³ como un acontecimiento o un devenir de la subjetivación. Es un movimiento de resistencia de

¹⁰² HABERMAS, *Op. cit.*

¹⁰³ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1997.

una minoría como respuesta a un poder normativo propio de la macropolítica.

- Guattari nos habla de un micropolítica procesual¹⁰⁴, surgida del deseo y llevada a cabo a través de la invención de modos de praxis con la finalidad de intervenir tanto en su interior como en su exterior.

110

La subjetividad o subjetividades se convierten en un proceso o acontecimiento construido por unas particularidades determinadas, individuales o colectivas, las cuales generan unos modos de pensar, mirar, actuar o sentir, que no están dentro de la codificación establecida. Estos procesos o acontecimientos que subvierten o critican a lo hegemónico se desarrollan a partir de muchas estrategias, muchas de ellas muy relacionadas con el ámbito artístico, tanto directamente como indirectamente, de las cuales en esta investigación se analizarán y categorizarán una selección de proyectos artísticos que comulgan con éstas ideas y que permiten mostrar una cartografía del panorama artístico español en cuanto a este tipo de prácticas artísticas y posicionamientos.

Así pues, al igual que el poder establecido construye su propia imagen o ideas a partir de la cultura (o cultura de masas) y produce así un efecto o pensamiento hegemónico determinado creando un sistema de sumisión disimulados, posicionamientos micropolíticos también hacen uso de la cultura y de las prácticas artistas para conseguir sus objetivos, los cuales son diversos ya que estamos ante diferentes maneras de aproximarse a un hecho propio de la realidad circundante. Desde una reflexión, una documentación, un proceso de trabajo colaborativo, etc.

¹⁰⁴ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, p. 44.

Los procesos micropolíticos podemos definirlos como movimientos de resistencia frente al poder, a lo hegemónico o a lo normativo. Estos movimientos tienen como base al Otro, a la Otredad, y a su proceso de devenir mediante el cual ha construido su propia identidad o subjetividad. Son una resistencia a la construcción de una metanarrativa global, que pretenden construir su propio relato. Estos acontecimientos de micropolítica pretenden superar la idea que Kant expone en su *Crítica del Juicio* en el siglo XVIII, donde el filósofo otorga a la cultura la función de difundir unos preceptos morales universalmente válidos independientes de los intereses individuales, y determinados y seleccionados por el Estado siendo reflejo de un pensamiento hegemónico y regulado. Como respuesta a este uso de la cultura, el intelectual galés Raymond Williams¹⁰⁵ amplía el concepto de cultura y lo define como el conflicto entre las formas dominantes y las residuales y emergentes, y en esta intersección conflictiva entre norma y excepción podríamos situar estos movimientos de resistencia y su origen.

Si aplicamos estas ideas al ámbito artístico de las últimas décadas, vemos como ha habido un proceso de visibilización de otras realidades y subjetividades que no habían sido incluidas dentro de los sistemas de representación. Brian Holmes¹⁰⁶ hace un recorrido por los cambios, inclusiones y visibilizaciones que se han producido a partir de la crítica institucional e identifica tres generaciones de artistas que se posicionan de manera diferente debido al contexto histórico artístico en el que se insertan sus prácticas artísticas. Dejando de lado la primera generación, la cual estaba integrada por los artistas que llevaron a cabo la crítica institucional de finales de los sesenta y setenta como Hans Haacke, Marcel Brodthaers o Robert Smithson; la segunda generación de artistas estaba formada entre otros por Renée Green, Fred Wilson o Andrea Fraser.

¹⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. *Sources of hope*. Londres: Verso, 1989.

¹⁰⁶ HOLMES, Brian. "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> (Fecha de consulta: 12-6-2016).

Dichos artistas “prosiguieron la exploración sistemática de la representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas que se hunden en una ciencia colonial que trata al Otro como objeto a exhibir en una vitrina”¹⁰⁷. Esta segunda generación añadió un “giro subjetivo”¹⁰⁸ que no hubiera sido posible sin la influencia del feminismo o la teoría postcolonial. Este tipo de posturas planteaban muchas dudas y contradicciones a la hora de insertar las producciones artísticas dentro de la institución. La segunda generación de la crítica institucional buscaba tomar la palabra y estar presentes en la construcción del discurso promovido desde la institución. ¿Cómo se asimilan dichos posicionamientos dentro de la estructura y bases del discurso construido desde el museo? ¿Qué postura adopta la institución? No olvidemos la idea de Habermas con la que empezábamos este apartado: Habermas¹⁰⁹ definía espacio público como un lugar donde se puede construir opinión pública. ¿Cómo interviene el museo en la lectura de estos trabajos que plantean una crítica a una estructura que el museo también representa?

En la tercera generación de la que nos habla Brian Holmes se introduce el concepto de transversalidad, proyectos la mayoría de las veces colectivos, en las cuales se producen “agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares”¹¹⁰. El nuevo concepto crítico de arte en y sobre el espacio público está vinculado a los procesos de empoderamiento social, una nueva forma de práctica de la micropolítica que se introduce dentro del ámbito artístico traspasando las barreras diferenciales entre ámbitos y desarrollando procesos transversales. Holmes acaba su escrito diciendo: “La historia del arte ha emergido en el presente, y la crítica de las

¹⁰⁷ HOLMES, *Op. cit.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ HABERMAS, *Op cit.*

¹¹⁰ HOLMES, *Op cit.*

condiciones de representación se ha desbordado hacia las calles”¹¹¹. ¿Cómo introducimos esta nueva crítica desde las calles en la institución museística? ¿Qué estrategias utilizamos? ¿Cómo interviene la deslocalización y recolocación de estas prácticas críticas dentro del museo?

5.6 Políticas culturales e iniciativas artísticas en el espacio público

Como hemos expuesto en el estado de la cuestión, la definición y acotación de arte en el espacio público nos lleva a varios conflictos entre diversos conceptos como son arte público y espacio público. Para poder definirlos y compararlos es relevante hacer una breve descripción del arte público y sus funciones. El arte público ha acogido desde los años setenta un conglomerado de intervenciones artísticas dentro del espacio urbano de diferentes tipologías, pero en su mayoría se trata de piezas escultóricas. La función principal de estas obras viene determinada por las políticas urbanas públicas que las han programado o construido. Manuel Delgado ¹¹² identifica estos comportamientos por parte de las administraciones públicas como una refuncionalización del espacio urbano bajo los criterios del mercado, desarrollándose así procesos de gentrificación y de búsqueda de un aumento en el turismo cultural¹¹³.

Además de la finalidad económica también se busca embellecer la ciudad a través de estas infraestructuras, pero hay otro interés en la regulación del espacio público por el poder establecido. Este interés está relacionado con el concepto de gubernamentalidad de Foucault que ya hemos citado anteriormente. El filósofo francés expone como a través de la cultura y del

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² DELGADO, Manuel. “Arte público y reforma urbana”. *Exit express*, 2005, no 11, p. 9.

¹¹³ Desde los gobiernos se empieza a hablar de cultura y arte como industrias culturales, denominación que empezó a utilizarse a partir del gobierno neoliberal de Ronald Reagan en EEUU durante la década de los años ochenta.

control y dominación de ésta se llega al control indirecto del individuo, así la esfera pública se convierte en un espacio de interiorización de ciertas normas. Estas dinámicas codifican comportamientos, apariencias, etc, tanto de las personas como de los espacios, y producen una expulsión de cualquier presencia social que no concuerde con la imagen que se quiere transmitir desde el poder, en este caso político o de la administración.

Una de las características clave de este primer arte público es su no intención de problematizar la noción de espacio público, esta particularidad es la que cambia y evoluciona a partir de los años ochenta en la escena internacional y dando lugar a las nuevas prácticas artísticas que se van a empezar a desarrollar dentro del espacio público, las cuales anteriormente tenían una presencia minoritaria y *underground*. Se empiezan a generar propuestas artísticas alejadas de la objetualidad y más cercanas a la realidad, donde el componente social y político es su base principal. Pero si aplicamos este desarrollo al contexto español, este posee unas particularidades que escapan de esta lógica. Como ya hemos indicado en el apartado titulado Políticas Culturales en España, la década de los años ochenta fue la década del entusiasmo, de la institucionalización y de la apertura, después de décadas de dictadura y transición con la llegada del primer gobierno socialista de la historia. Fue hacia finales de los ochenta e inicios de los años noventa cuando se empieza a despertar. A su vez, la crisis económica y las medidas neoliberales con la supresión de ayudas, fueron uno de los orígenes del activismo que surgió en los años noventa. Jose Luis Brea, Mar Villaespesa o Juan Vicente Aliaga fueron algunos de los críticos y teóricos que comenzaron a visibilizar los síntomas del contexto artístico. Brea define la cultura del momento como “un apéndice banal de la industria del entretenimiento”¹¹⁴. El mercado artístico también facilitó la construcción del arte de los ochenta más próximo a lo pictórico, recordemos que en

114

¹¹⁴ MARZO, MAYAYO, *Op. cit.*, p. 538.

1982 nace la primera gran feria de arte, ARCO¹¹⁵, promovida desde el Ministerio de Cultura y por IFEMA (Institución Ferial de Madrid).



Fig. 16

Uno de los antecedentes más importantes vinculados a las prácticas artísticas y el espacio público en España son los Encuentros de Pamplona celebrados en 1972 en la ciudad de Pamplona durante los días 26 junio y 3 julio, iniciativa privada impulsada por la familia Huarte. La relevancia de este acontecimiento en la escena española se visibilizó a partir de la muestra que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1997 titulada *Los encuentros de Pamplona 25 años después*¹¹⁶. El MNCARS define muy bien los elementos que hacen estos encuentros sean un antecedentes de la vinculación entre espacio público y práctica artísticas que surgen a finales de los años noventa en España de forma más generalizada:

¹¹⁵ VV.AA. "Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta". En: VV.AA. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2004.

¹¹⁶ La exposición estuvo comisariada por Fernando Francés y Fernando Huici. Se celebró entre el 15 de julio al 14 de septiembre de 1997.

Siguiendo la fórmula francesa del “arte en la calle”, la ciudad entera se transformó en gran escenario, activando los espacios públicos y en laboratorio de ideas, donde más de trescientos cincuenta artistas -coordinados por el profesor Ignacio Gómez de Liaño- presentaron sus propuestas fuera de los cánones y de las instituciones que regulan la creación, buscando involucrar al espectador y viandante. A este respecto, logran especial protagonismo las cúpulas neumáticas del arquitecto José Miguel de Prada Pool, como espacio simbólico de reunión y acción artística¹¹⁷.

Esas cúpulas neumáticas que recuerdan a la cúpula del Solar Corona levantada en Valencia para los encuentros de Arquitecturas Colectivas¹¹⁸. Estos encuentros se convirtieron en un momento de apertura, una especie de carnaval bjetiniano, como lo define José Díaz Cuyás¹¹⁹, una experiencia breve e intensa para volver a la normalidad, aún así marcan una línea que podemos identificar posteriormente: “...los Encuentros estaban concebidos como una fiesta para la ciudad y como una toma de la ciudad...”¹²⁰.

116

¹¹⁷ Exposición *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues> (Fecha de consulta: 3-3-2016).

¹¹⁸ Encuentros celebrados por la red de Arquitecturas Colectivas en Valencia en julio de 2011.

¹¹⁹ VV.AA. “Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español”. En: VV.AA. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2004.

¹²⁰ VV.AA. “Arte público y ocupación de la ciudad”. VV.AA. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2004, p. 44.



Fig. 17



Fig. 18

Los años noventa supusieron un cambio, un aumento del posicionamiento crítico que se combinó con la situación de crisis que llegó en los años noventa, como hemos comentado anteriormente. Así pues, tenemos un poder normativo, el cual genera un arte público con una finalidad determinada (económica, decorativa...), y oponiéndose a ese poder normativo, surge un nuevo arte en el espacio público con una finalidad crítica y con un alto componente político y con un carácter dialogante, colaborativo y reflexivo.

118

Uno de los rasgos de la vinculación de estos trabajos con el espacio público urbano es la posibilidad de gestionar y producir este tipo de prácticas artísticas desde otras plataformas que no son los museos y que han nacido expresamente para trabajar sobre y con este tipo de proyectos artísticos vinculados con el contexto. Eso no quiere decir que estas iniciativas no tengan un apoyo institucional, aunque este apoyo puede ser mucho más fluido que una institución con el peso de un museo, la mayor institución dentro del sistema del arte. Hay que tener en cuenta también que los artistas o colectivos que pueden desenvolver sus trabajos cobijados por estas plataformas, pueden a su vez estar trabajando en y para la institución. Además, muchos de estos proyectos se empezaron a articular dentro de estas nuevas plataformas, como por ejemplo Idensitat o Kaldarte, ya que les permitía una experimentación que la institución no permite, para después más tarde, ser asimiladas, producidas y/o expuestas en el museo.

Nos parece interesante analizar brevemente el caso de Idensitat, una iniciativa que nace el año 1999 en Cataluña teniendo como director a Ramón Parramon como iniciativa independiente, pero con apoyo institucional:

IDENSITAT es un proyecto independiente que cuenta con la colaboración de diversas instituciones públicas y fundaciones privadas. (Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura, Ajuntament de Manresa, Fundació/Colección

Júmix, HANGAR (Barcelona), Creative Europe Programme of the European Union)¹²¹.

Una particularidad de la gestión y el apoyo que recibe este proyecto es como según el proyecto otros agentes (públicos o privados) o administraciones se han sumando y colaborando. Esta plataforma, que se ha convertido tanto a nivel nacional como internacional en un referente dentro de su ámbito de trabajo. Idensitat autodefine su trabajo así:

IDENSITAT es un proyecto de arte que experimenta formas de incidir en el territorio en sus dimensiones espacial, temporal y social, mediante procesos creativos. Se articula como un sistema que incorpora otros proyectos, acciones o intervenciones que se extienden en diferentes espacios y contextos. Impulsa un conglomerado de estrategias para llevar a cabo actividades que combinan investigación, producción, gestión, educación y comunicación. Un sistema que a la vez se fundamenta en dinámicas colaborativas con el fin de poner en relación la práctica artística contemporánea con otras disciplinas, desarrollando mecanismos conectables a determinadas órbitas del espacio social.

Con la expresión "experimentar con el lugar para transformar las prácticas artísticas, y experimentar con las prácticas artísticas para transformar el lugar", quiere hacer evidente la función activadora que tiene el arte en el contexto social, y su capacidad para difundirlo en un contexto más global¹²².

Idensitat muestra un modelo de plataforma de producción y gestión de proyectos artísticos sobre el espacio público que engloban unos trabajos artísticos que reflexionan sobre la construcción del espacio público

¹²¹ IDENSITAT. En: <https://www.idensitat.net/es/que-es-id-sp-1699997182> (Fecha de consulta: 7-11-2016).

¹²² IDENSITAT. En: <https://www.idensitat.net/es/que-es-id-sp-1699997182> (Fecha de consulta: 7-11-2016).

relacionado con el concepto de Jeff Kelley de lugar. Como ya hemos nombrado anteriormente, Kelley propone un concepto de *place* que indaga en la construcción del espacio público por una multitud de capas que afectan a todos los ámbitos que construyen el espacio público, capas que se superponen y que están construidas por circunstancias políticas, económicas, culturales, sociales.

Surgieron otros programas que trabajan en el espacio público como Madrid Abierto. Esta propuesta, que surge en 2002 de la mano de Jorge Díez, se autodelimita como “un programa de intervenciones artísticas que trata de activar el espacio público reflexionando desde el arte contemporáneo sobre nuestro entorno político, social y cultural”¹²³, no teniendo un enfoque tan procesual y tan implicado con el contexto donde se sitúan como las propuestas promovidas por Idensitat, y más próximas a intervenciones con un carácter más estático. No han existido un gran número de iniciativas que desarrollen un enfoque del trabajo similar a Idensitat. Ha habido, y siguen existiendo algunos de ellos, eventos vinculados al arte en el espacio público pero con diferentes niveles de intervención, pero sobre todo, con un grado diferente de inmersión de los procesos en el contexto que conforma el entramado urbano. Algunos de estos ejemplos pueden ser diferentes iniciativas dedicadas al trabajo de artistas emergentes en Valencia, como por ejemplo la convocatoria Art Públic en la Universitat de València (primera edición en 1998 que continúa celebrándose) con un enfoque más cercano a Madrid Abierto al tratarse de intervenciones en el espacio público, o Intracity, promovido conjuntamente por los ayuntamientos de Albal, Aldaia, Mislata, Picanya, Picassent, Quart de Poblet y Torrent, produciendo “projectes de caràcter efímer per a intervindre en l’espai públic”¹²⁴. En Madrid en 2003 se celebró MAD03, gestionado por AVAM (Artistas visuales asociados de Madrid), participando artistas como Krzysztof Wodiczko, Antoni Muntadas, Francesc

120

¹²³ DíEZ, Jorge. “Madrid Abierto”. *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2009, vol.4, p. 245.

¹²⁴ Fragmento extraído de las bases de Intracity 08.

Torres, Santiago Sierra o Rogelio López Cuenca, con el objetivo de sacar el arte a la calle.

La relevancia de Idensitat y su repercusión no se ha sentido sólo a nivel local, sino también nacional e internacional. En el contexto español han habido réplicas en el País Vasco, concretamente en Sondika con una coproducción con Cosonni, y en Valencia en el Barrio del Cabanyal, trabajando conjuntamente con LaCiv (La Coordinadora de Iniciativas Vecinales). A nivel internacional se han llevado proyectos a cabo en Brasil y Mexico.

En el ámbito internacional podemos destacar dos eventos InSite (EEUU y Mexico) y Styrian Autumn (Austria) por sus particularidades y su mirada al espacio público y su trabajo sobre él. En EEUU una de las plataformas de producción de proyectos en el espacio público que surgió en 1992 fue InSite, desarrollado no sólo en EEUU sino en Tijuana (Mexico) y San Diego (EEUU) a la vez, justamente en la zona fronteriza entre ambos estados. InSite planteaba una reflexión en un lugar complejo como es la frontera entre EEUU y Mexico, teniendo en cada edición un carácter diferente que ha venido determinado por el comisario de cada edición. En su edición InSite05, el artista Josep María Martín fue invitado para desarrollar un proyecto en torno a los procesos de inmigración reflexionando sobre ellos a través del trabajo con colectivos de inmigrantes.

Otro ejemplo muy interesante y que merece ser destacado es el festival cultural Styrian Autumn en la ciudad de Graz en Austria, con una gran tradición ya que su primera edición es en el año 1968. Es un festival independiente con un director o directora elegido por un consejo formado por representantes el gobierno municipal y provincial. La edición de 1988 fue dirigida por Peter Vujica, titulada llamada "La culpabilidad y la inocencia del arte" relacionando la edición con la anexión de Austria a la Alemania nazi cincuenta años antes, en 1938. Vujica seleccionó puntos de referencia dentro del espacio público, no entendiendo por espacio público sólo las calles o plazas, sino espacios de libre acceso que intervienen en la

construcción de las estructuras invisibles de la sociedad, como el ayuntamiento o la estación de ferrocarril. La polémica de esta edición vino marcada por la intervención de Hans Haacke recreando un monumento construido por los nazis conmemorando su llegada a Austria. La latencia del sentimiento y el posicionamiento del pueblo austriaco con la llegada de los nazis en los años treinta como un momento conflictivo y que aún está sin digerir, surgió con la instalación de Haacke, enfrentando a los habitantes de Graz a su pasado más negro y del que es difícil hablar.



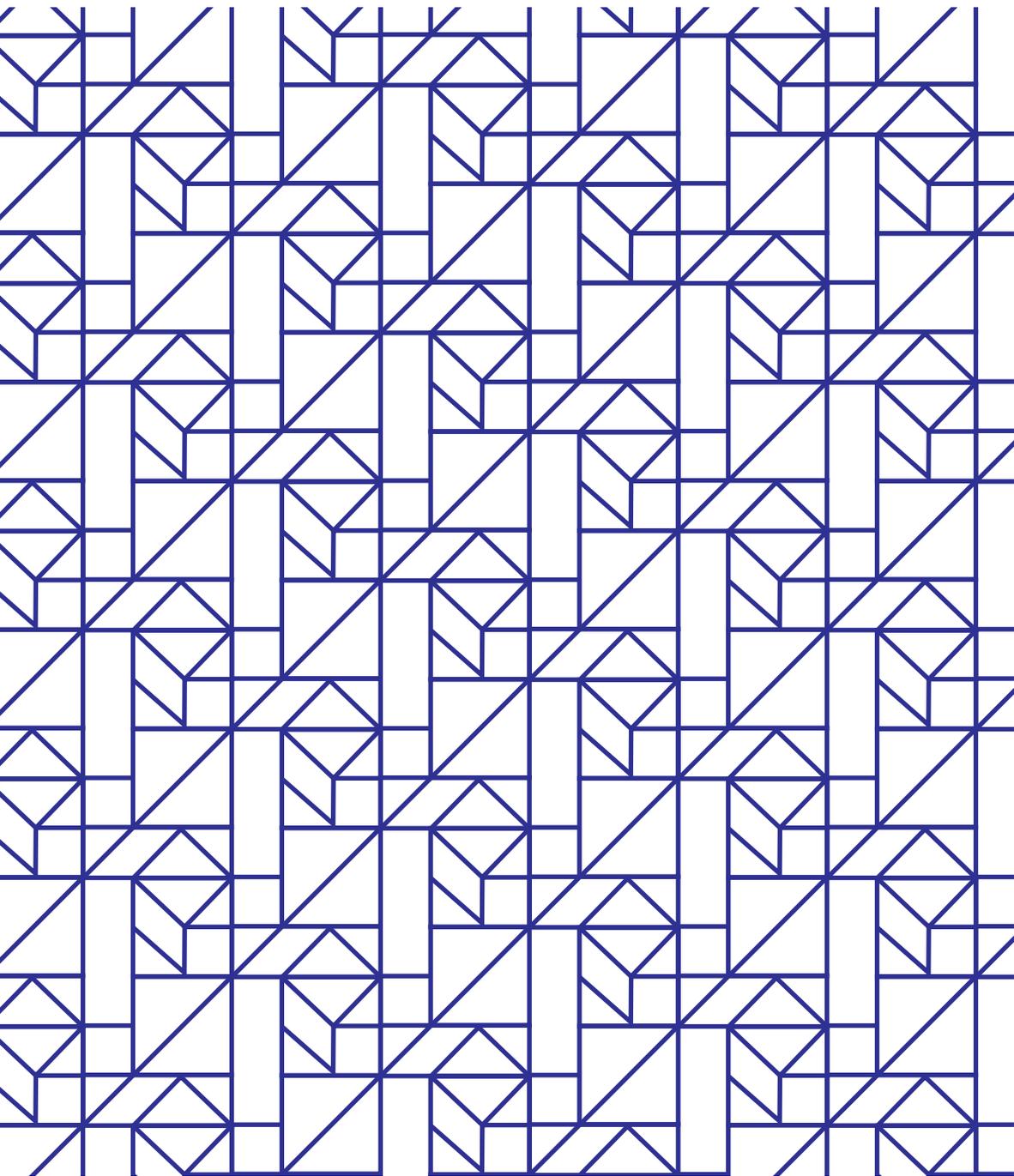
122

Fig. 19

Es importante citar especialmente el proyecto *Styrian Autumn* de 1988 porque nos permite conocer la capacidad de este tipo de trabajos y lo que es realmente el trabajo sobre el espacio público desde una mirada profunda y de investigación en las capas que lo conforman. Además, a su vez nos plantea cuestiones sobre cómo deben funcionar las políticas culturales a la hora de aproximarse al espacio público, unas políticas independientes, algo complicado de conseguir debido a las connotaciones políticas que poseen este tipo de trabajos.

06 De la ciudad planificada a la ciudad practicada: hacia una práctica artística de la micropolítica

Parte 1



6.1 De la ciudad planificada a la ciudad practicada

El mundo urbano es el mundo creado por hombre, su hábitat específico, el lugar donde desarrolla sus actividades humanas, las cuales afectan a todos sus ámbitos, tanto privados como públicos. Desde la Revolución Industrial, donde la ciudad se convirtió en el centro neurálgico de la sociedad, hasta el fenómeno de las megalópolis del siglo XXI, las ciudades han sufrido cambios y reestructuraciones en su imagen; como por ejemplo el plan urbanístico de Haussmann en París, la planificación del ensanche de Barcelona llevada a cabo por Ildefonso Cerdá, el surgimiento de los grandes suburbios residenciales entorno a las ciudades, los nuevos *skylines* de las ciudades plagados de rascacielos, la proliferación de los *malls* destinados a las actividades comerciales y de ocio, la construcción de viviendas homogéneas en puntos lejanos del globo terráqueo o la creación de espacio urbanos artificiales como las islas de Dubái.

Todos estos cambios se centran en la imagen de la ciudad, en la ciudad concebida, planificada y construida, pero hay otra ciudad, la ciudad

practicada, como la denomina Manuel Delgado¹²⁵. Delgado presenta estas dos ciudades, la concebida y la practicada, como un proceso, desde la primera hacia la segunda. La ciudad concebida se presenta como fruto del proceso desarrollado por el urbanista, quien desea construir la ciudad bajo una lógica determinada, siendo la ciudad un conjunto de signos. Manuel Delgado basa la necesidad de taxonomización de la ciudad en un intento por huir de lo múltiple y de la proliferación de las diferencias.

Irremediablemente esta idea de Delgado recuerda a la relación que establece Michel Foucault¹²⁶ entre las tecnologías de poder y las tecnologías del yo. Para Foucault las tecnologías de poder “determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto”¹²⁷. En cambio, las tecnologías del yo “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser”¹²⁸. Foucault planteó como las tecnologías de poder o dominación afectan al individuo, y como consecuencia a las tecnologías del yo, este punto de contacto lo denominó gobernabilidad¹²⁹.

126

En esta misma línea de Foucault muchos teóricos de diferentes disciplinas han trabajado el tema del control de los individuos a partir de la construcción y estructuración del espacio público. Pero ¿hay alguna fisura en el espacio urbano por dónde se puede escapar de las tecnologías de poder? Lefebvre¹³⁰ habla del derecho a la ciudad, derecho que deben ejercer los ciudadanos a partir de la praxis de la vida social, creando nueva

¹²⁵ DELGADO, Manuel. “De la ciudad concebida a la ciudad practicada”. *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura*, 2004, no 62, p. 7-11.

¹²⁶ FOUCAULT, Michael. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁹ El concepto de gobernabilidad según la bibliografía consultada aparece también como gubernamentalidad.

¹³⁰ LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

formas y relaciones con un carácter plural y utilizando estrategias colectivas.

Las ideas de Lefebvre empiezan a desarrollarse ya en los años cuarenta del siglo XX, pero su *Derecho a la ciudad* se publica en 1968 en el contexto de los movimientos activistas y sociales de la década de los años sesenta. Lefebvre identifica una ciudad como una construcción política vinculada al modelo económico determinado. A pesar de la capacidad visionaria de las ideas de Lefebvre vinculadas al desarrollo de la ciudad contemporánea, David Harvey actualiza esas ideas en el contexto actual y en el desarrollo y evolución del sistema capitalista hasta nuestros días con un sistema neoliberal en un contexto globalizado e hiperconectado. Como afirma Harvey, “las fisuras en el sistema son también muy evidentes. Vivimos en ciudades cada vez más divididas, fragmentadas y proclives al conflicto”¹³¹; la ciudad contemporánea se convierte en un lugar complejo y propicio para convertirse en escenario de procesos de visibilización:

En esas condiciones los ideales de identidad urbana, ciudadanía y pertenencia, y de una política urbana coherente, ya amenazados por la creciente difusión de la ética neoliberal individualista, se hacen mucho más difíciles de sostener. Aún así, de hecho, hay todo tipo de movimientos sociales urbanos que tratan de superar el aislamiento y de reconfigurar la ciudad respondiendo a una imagen social diferente de la ofrecida por los poderes de los promotores respaldados por el capital financiero y empresarial y un aparato estatal con mentalidad de negociante¹³².

Los últimos años se ha producido un auge de los movimientos sociales y ciudadanos vinculados a un activismo con una gran dispersión entre diferentes grupos sociales y en diferentes lugares al mismo tiempo.

¹³¹ HARVEY, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013, p. 35.

¹³² *Ibid.*, p. 37.

Manuel Delgado en *El espacio público como ideología* recoge la evolución del concepto de espacio público, llegando a esta idea utilizada en las últimas décadas: “la del espacio público como conjunto de lugares de libre y la del espacio público como ámbito en el que se desarrolla una determinada forma de vínculo social y de relación con el poder”¹³³. La alusión a la capacidad del espacio público a la hora intervenir en la relación con el poder ha trascendido en la actualidad la idea de espacio público como un lugar codificado el cual determina el comportamiento sujeto a normas y restricciones asumidas como propias.

128

Movimientos surgidos sobre todo a partir del año 2010 como el 15M, *Occupy Wall Street*, la Primavera Árabe, las protestas en Brasil en 2013, las protestas de la plaza Taksim en Estambul (Turquía), han mostrado de manera más evidente el descontento y desconexión de una gran parte de la ciudadanía con los sistemas imperantes políticos o/y económicos. El concepto de ciudadano ha pasado a denominarse usuario, “es el quien práctica en concreto los derechos que hacen o deberían hacer posible el equilibrio entre un orden social desigual e injusto y un orden político teóricamente equitativo”¹³⁴. Las tecnologías del yo y las tecnologías de poder o dominación de Foucault conviven, se mantienen latentes o se activan según los diferentes condicionantes marcados por la situación sociopolítica. Pero nunca se rompe la estabilidad del sistema a pesar de llegar a momentos críticos, como la última crisis económica o la de los años noventa. Las estrategias que surgen como consecuencia de estos momentos son asimiladas por el sistema produciéndose un proceso de institucionalización, como puede ser la creación de nuevos partidos políticos.

Manuel Delgado define la práctica de la ciudad, no exclusivamente vinculada a movimientos activistas sino a toda la práctica de la ciudad dentro de la cotidianidad, como la apropiación de ésta por los ciudadanos.

¹³³ DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011, p. 29.

¹³⁴ DELGADO, *Ibid.*, p. 41.

Así la ciudad se convierte en un espacio que no se detiene, que no se solidifica, un espacio en movimiento que se adapta a las nuevas subjetividades que surgen en él. Delgado define el espacio urbano no como un discurso que se pueda leer con una perspectiva lineal, la cual podríamos identificar como la ciudad planificada y sujeta a un poder, sino como un cúmulo de potencialidades y de subjetividades que conviven en el espacio urbano, y que surgen a partir de fenómenos de porosidad fruto de unas necesidades específicas.

La presencia de estas subjetividades que surgen en el espacio público urbano y que no se engloban dentro del sistema representacional hegemónico u oficial, pertenecen al ámbito de la micropolítica. Deleuze¹³⁵ y Guattari la definen como un acontecimiento o devenir de la subjetividad, creando acontecimientos y produciendo nuevos sentidos que escapen al control. Guattari¹³⁶, al igual que Lefebvre, habla del carácter procesual de la micropolítica, llevada a cabo a través de la invención de modos de praxis. Las estrategias de empoderamiento social también se constituyen como una forma de construir un nuevo relato urbano, definiéndose como estrategias urbanas para la convivencia, ya planificadas por grupos o comunidades sociales. Esto último es una diferencia importante, ya que estamos ante movimientos de resistencia o realidades diferentes tanto espontáneas como planificadas, ambas dentro de la práctica de la ciudad desde movimientos micropolíticos.

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

¹³⁶ GUATTARI, ROLNIK, *Op. cit.*, p. 44.

6.2 La práctica artística de la micropolítica y la conflictividad en torno a sus posicionamientos con la realidad

Henri Lefebvre¹³⁷ en 1968 rechaza el arte en el espacio público como un elemento de decoración del ambiente urbano. El sociólogo francés entiende el arte como un elemento necesario para la sociedad urbana ya que se convierte en una herramienta para la meditación sobre la vida. Las prácticas artísticas de estudio en esta investigación se convierten en ese elemento de meditación del que habla Lefebvre. Plantean a partir de la experimentación de la ciudad y de un proceso de investigación y conocimiento de la realidad, un cuestionamiento sobre las estructuras sociales y políticas que conforman y conviven en la ciudad, siempre desde la perspectiva minoritaria, no hegemónica, opuesta al poder establecido o como representación de espacios límite.

130

El concepto de arte público ha derivado hasta llegar a unos posicionamientos mediante los cuales las prácticas artísticas se vinculan a procesos de empoderamiento social y al desarrollo de una práctica artística cercana a la micropolítica. La conexión con el mundo real, con el contexto en el que se ubican o hacia donde miran los artistas o colectivos que trabajan desde estas posturas, enlaza con las ideas de Hal Foster en su texto "El artista como etnógrafo"¹³⁸ publicado en su versión original en 1996 por el *Massachusetts Institute of Technology*.

En las ideas de Foster se produce un desplazamiento en el enfoque del artista desde el artista productor hacia el artista etnógrafo. Foster exponía un cambio paradigmático en el arte contemporáneo, produciéndose una línea con una inclinación etnográfica, con una focalización del artista en el *otro*, entendiendo el *otro* como parte de un grupo minoritario, situado en los límites de la representación y visualidad. Foster llega a la conclusión del

¹³⁷ LEFEBVRE, *Op. cit.*, p. 158.

¹³⁸ FOSTER, Hal. "El artista como etnógrafo". En: FOSTER, H. *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. p. 175-207.

estudio profundo que deben desarrollar los artistas a la hora de aproximarse al trabajo artístico desde este giro etnográfico: “Así, si uno desea trabajar sobre el sida, debe entender no sólo el *aliento* discursivo, sino también la *profundidad* histórica de las representaciones del sida”¹³⁹. Foster también identifica una distancia con el *otro* o la otredad que se produciría como consecuencia de la reflexión previa, para así evitar la sobreidentificación con el otro.

Martha Rosler¹⁴⁰ en los años ochenta en una de las exposiciones del proyecto *If you lived here...* (1987-1989) expuso dos textos diferentes en la misma pared, el primero de ellos defendía las fotografías de las personas sin techo, y el segundo criticaba ese tipo de trabajos. El primer texto estaba escrito por la propia Rosler, en el cual criticaba la “fotografía de víctimas” ya que nunca alcanza el objetivo marcado, sino más bien aumentaba la diferencia entre observado y observador, y la mirada desde a superioridad. El segundo texto, escrito por Mel Rosenthal, apostaba por la muestra de estas imágenes para conseguir que el observador pueda salir de su feliz realidad y conocer otras situaciones no tan fáciles.

Las problemáticas que plantean Hal Foster y Martha Rosler, entre otros muchos, en cuanto al trabajo con el *otro* siempre han estado presentes y son una preocupación que afecta a todos los agentes que trabajan con las prácticas artísticas que desarrollan estas posturas, desde el artista, comisario, la institución museo, la administración pública como generadora de unas políticas culturales determinadas, etc. Preguntas como “¿El arte cura?”¹⁴¹ de Suely Rolnik o las ideas de “arte útil” de Tania Bruguera nos plantean muchas cuestiones en cuanto a este tipo de proyectos, ¿cuál debe ser el posicionamiento del artista? ¿Cómo debemos

¹³⁹ FOSTER, *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*, Op. cit., p. 206.

¹⁴⁰ ROSLER, Martha. “Artistas en las ciudades”. En: RIBALTA, J. (com.) *Aún no. Sobre la invención del documental y la crítica de la Modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*. Madrid: MNCARS, 2015, p. 319-327.

¹⁴¹ ROLNIK, Suely. *¿El arte cura?*. Barcelona: MACBA. Quaderns portàtils, 2001.

analizarlo? ¿Qué parámetro o indicadores debemos utilizar para leerlo? ¿Cómo se inserta en el espacio del museo o de la exposición?

Las prácticas artísticas contemporáneas que intervienen con la estructura de la realidad desde sus diferentes posturas y acercamientos¹⁴² nos llevan a todas estas dudas. En un taller¹⁴³ impartido por Tania Bruguera la artista insistía en “hacer algo que pueda servir a la sociedad”¹⁴⁴. Este tipo de pronunciamientos tienen adscritos varios elementos conflictivos, como puede ser el hecho de valorar el arte por su utilidad, por la recepción de este tipo de trabajos por el espectador o usuario del museo, por ser un tranquilizador de conciencias, por su relación con el poder ya que son trabajos que intervienen en y/o sobre el espacio público y posteriormente se pueden llegar a articular dentro de la institución museo y de la Historia del arte.

132

Es importante tener en cuenta todas estas cuestiones relativas a este tipo de proyectos, asumiendo sus posibles contradicciones y sus dificultades en su proceso de producción, análisis y recepción. Como ya hemos indicado anteriormente a partir de las ideas de Martí Peran y la relación del artista con la realidad, existen diferentes maneras por parte del artista de relacionarse con el contexto en el cual se insertan este tipo de proyectos artísticos. En este mismo sentido y retomando las ideas de Foster en su “El artista como etnógrafo”, uno de los elementos básicos y primordiales para desarrollar y percibir estos trabajos es la postura frente a estas pequeñas muestras de realidad política, debe existir un estudio y un distanciamiento.

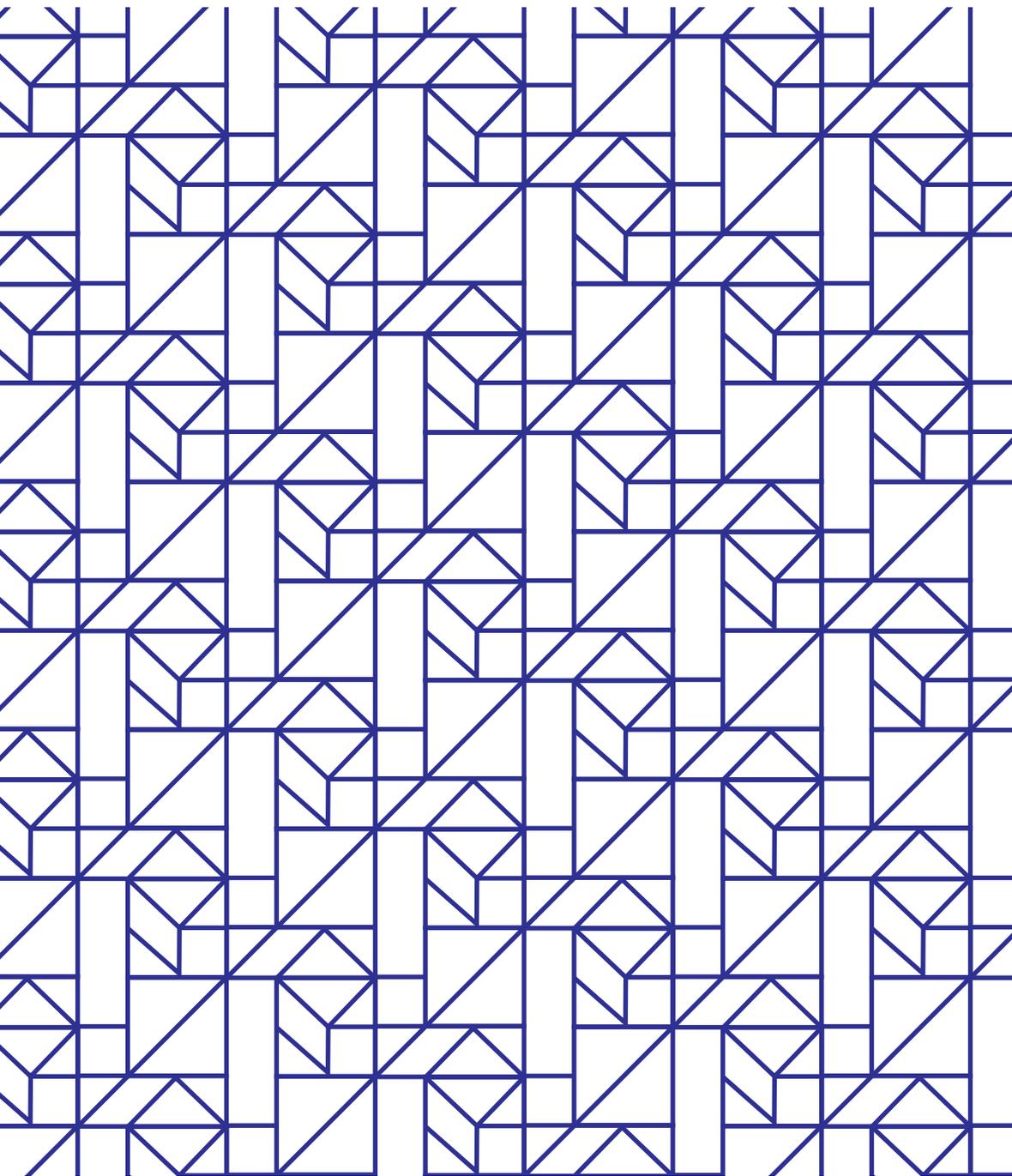
¹⁴² Recordamos en este punto la clasificación de Martí Peran en cuanto a las maneras de aproximarse a la realidad que han llevado a cabo los artistas en sus proyectos: documentar, intervenir o generar situaciones.

¹⁴³ *Workshop* titulado *Arte útil* impartido por Tania Bruguera en la Fundación Joan Miró de Barcelona los días 8, 9 y 10 de enero del año 2014.

¹⁴⁴ BADIA, Montse. “Algunas pregunta incómodas sobre el arte y su incidencia en la realidad”. En: <http://www.a-desk.org/highlights/Algunas-preguntas-incomodas-sobre.html> (Fecha de consulta:3-10-2016).

07 Estrategias artísticas en prácticas artísticas micropolíticas

—
Parte 1



7. 1 Identificación y taxonomía de las prácticas artísticas

Como ya hemos expuesto en la introducción, uno de los principales objetivos de esta investigación es la visibilidad de un tipo de prácticas artísticas que se han convertido en una de las tendencias más importantes en el arte del siglo XXI. Esta tendencia es el trabajo sobre el espacio público, especialmente el urbano, debido a la importancia que va adquiriendo la ciudad a partir del siglo XIX convirtiéndose en el espacio principal de la experiencia vivencial de la contemporaneidad. El espacio público empezó siendo un soporte del arte público, y poco a poco se ha convertido también en un tema, en una realidad hacia la que los artistas miran a la hora de construir sus trabajos. Este tipo de prácticas artísticas, denominación que ha desplazado a la palabra arte, entienden la ciudad como un concepto ampliado, como un espacio público construido en el cual convergen diversas estructuras (políticas, sociales, históricas, etc) que marcan la identidad.

Los proyectos artísticos aquí analizados son proyectos vinculados a la ciudad y a la construcción del espacio público con la particularidad de tener posicionamientos que se pueden situar dentro de posturas micropolíticas. Este tipo de trabajos desarrollan un proceso de conexión con el contexto sociopolítico y con la realidad de ese contexto, visibilizando *otras* realidades no propias de lo hegemónico o de lo oficial.

En esta investigación planteamos una taxonomía según las estrategias desarrolladas a cabo por los artistas y que hemos identificado como metodologías relevantes que permiten mostrar cómo están trabajando los artistas en el contexto español. A su vez, hemos apreciado características similares en experiencias artísticas en contextos que pertenecen al ámbito internacional. Planteamos una clasificación sintomatológica, no exhaustiva, que además nos permite apoyarnos en ella para trabajar otros aspectos vinculados a las prácticas artísticas ya que entendemos la escena artística como un entramado de relaciones, agentes, circunstancias, etc. que intervienen en la construcción del discurso y de la Historia del arte.

136

Con esta clasificación mostramos unos trabajos sobre el espacio público, entendido como un concepto amplio formado por capas de circunstancias inmateriales pero que lo han construido hasta llegar a la situación actual. Para ello hemos seleccionado 17 casos, en alguno de ellos comentamos varios proyectos. La selección abarca una cronología que se inicia en el año 2004 hasta la actualidad, ya que hay proyectos que siguen en proceso.

La clasificación o taxonomía que hemos desarrollado se divide en cuatro categorías que identifican estrategias o metodologías empleadas por los artistas y colectivos en sus procesos creativos y/o producción. Las cuatro categorías identificadas son:

- okupación
- archivo
- cartografía
- paseo

La decisión de estructurar la clasificación que aquí planteamos en estas cuatro categorías y no en otras la sustentamos con dos principales razones. Por un lado, hemos comprobado que estas categorías se repiten dentro de la producción artística contemporánea y se han convertido en metodologías comunes en trabajos con posicionamientos micropolíticos pero también en otros con posturas diferentes; a su vez, la importancia de estas estrategias trasciende el ámbito nacional siendo así herramientas que podemos encontrar en la práctica artística internacional. Y por otro lado, hemos identificado la finalidad de los proyectos artísticos analizados como motivo para construir esta clasificación. Además, esta clasificación posee unas líneas porosas y fluidas entre las diferentes categorías, pudiendo mover algunos de los trabajos de una a otra.

7.2 La ocupación del espacio público urbano

Ocupar un espacio o lugar es el rasgo característico del movimiento *okupa* el cual es una práctica principalmente urbana y que remite a las ideas de Manuel Delgado en cuanto a la creación de una ciudad practicada. Dentro del contexto español el movimiento *okupa* empieza a desarrollarse hacia mediados de los años ochenta, con origen en Inglaterra en los años sesenta desde donde se extiende a Holanda y resto del continente.

El carácter *okupa* busca una transformación ante un disenso con el sistema o situación hegemónica propia de una estructura determinada afectada por el ámbito económico, político, histórico, social y cultural. “*Okupar* es una forma de pensar y actuar ante la vida. Es un acto social de protesta, una manera de subversión política crítica y radical, que intenta convertirse en agente del cambio social”¹⁴⁵. Las prácticas artísticas centradas en el contexto urbano han tomado la ocupación como un mecanismo más de

¹⁴⁵ COLLADO, Francisco. *Abriendo puertas. Okupaciones en Valencia 1988-2006*. Valencia: Burbuja ediciones, 2007, p. 27.

desarrollo, vinculando su trabajo en muchos casos con el campo de la arquitectura y el urbanismo.



138

Fig. 20



Fig. 21

Pero no estamos sólo ante prácticas que provienen de procesos en torno a la arquitectura o el urbanismo, también encontramos unas prácticas que toman el espacio urbano y su ocupación a partir de intervenciones sutiles que se engloban en otro tipo de manifestaciones vinculadas a la instalación artística, la performatividad o a estrategias derivadas de los movimientos activistas. Haciendo una revisión del pasado del contexto artístico español, encontramos proyectos artísticos que se convierten en pequeñas ocupaciones de este espacio público desde una práctica performativa, como por ejemplo la acción de Isidoro Valcárcel Medina *Hombre Anuncio* de 1976. En esta acción performativa el artista se convierte en un hombre-anuncio reflexionando sobre la unión y relación entre arte y vida, y la conceptualización del arte como una herramienta para la experimentación y cuestionamiento de la vida. En su anuncio se puede leer: “si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida, y si es que seguimos necesitando el arte ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”. Este *Hombre Anuncio* nos recuerda la ocupación del espacio público por parte de la publicidad, y como el lenguaje y estrategias publicitarias son adoptadas por artistas. En los años setenta, como Valcárcel Medina en España, artistas que marcaban la corriente más internacional del arte trabajaban también sobre el lenguaje publicitario, como Jenny Holzer (EEUU, 1950) y sus *truisms* que empiezan a ocupar el espacio público hasta llegar a ocupar las pantallas de Times Square; o Barbara Kruger (EEUU, 1945) investigando sobre el lenguaje publicitario desde una perspectiva feminista con intervenciones en el espacio público.

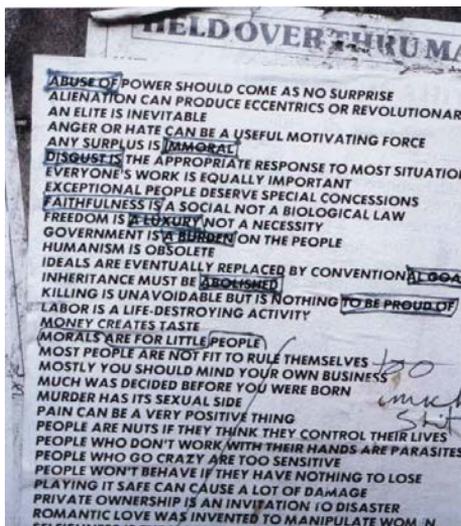


Fig. 22

140 La toma y ocupación del espacio público como reivindicación y como lugar donde plantear un cuestionamiento de una estructura dominante y hegemónica, ha sido una práctica común, y si la situamos dentro del contexto histórico español, vemos como los años 90 dejaron atrás la “feliz” institucionalización para traer consigo el despertar de una conciencia reivindicativa y crítica con las estructuras establecidas. Encontramos como dentro de la historiografía la década de los 80 fue identificada como la década del entusiasmo¹⁴⁶, una época donde una parte importante de la práctica artística retomó con fuerza la pintura, tanto en España como en el resto del mundo occidental con el neoexpresionismo en EEUU, Alemania, Francia o la Transvanguardia en Italia. El mercado del arte también influyó en la visibilidad que alcanzó la pintura, no olvidemos que en 1982 nació ARCO. Pero esa época de entusiasmo acabó, José Luis Brea lo situó a través de la exposición *Before and After the Entusiasm (Antes y después del*

¹⁴⁶ MARCHÁN, Simón. “Los últimos veinte años”. En: VV.AA. *Arte en España 1918-1994*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 49

entusiasmo) celebrada en 1989 en la Contemporary Art Foundation en Amsterdam.

Los años noventa trajeron consigo una mayor producción y visibilidad de unas propuestas críticas con la realidad, algunas de ellas se focalizaron en el espacio público y en la construcción de éste. Rogelio López Cuenca, dentro de la fiebre de los eventos que sufrieron las diferentes administraciones públicas en España, desarrolló un proyecto para la Expo'92 de Sevilla. López Cuenca realizó *Décret n.º.1* (1992) que consistía en una serie de instalaciones, 24 en concreto, que se camuflaban entre la señalética ya que el artista se apropió del mismo formato, tipografía y color de las señales oficiales del evento, pero construyó las suyas utilizando un lenguaje propio. "El título de la obra procede del texto «Decreto número 1 sobre la democratización de las artes», publicado en 1918 en la revista del grupo futurista de Moscú, en el que se promulgaba la disolución de la actividad artística en la vida cotidiana"¹⁴⁷. El artista planteaba una crítica al discurso único y oficial parasitando las fórmulas oficiales de comunicación para visibilizar tanto unas estructuras de poder determinadas como otras realidades ocultas. Pero el proyecto sufrió censura por parte de la organización en distintas etapas de su producción. Algunos de los textos no pudieron ni ser producidos ya que hacían referencia a "países sin Estado como Palestina y el Sáhara, o los que hacían observaciones inapropiadas para el espíritu de la empresa"¹⁴⁸. Los que fueron producidos estaban pensados para repartirse por todo el recinto entre la señalética oficial, pero se decidió que se instalaran todas las señales juntas y en un recinto definido como lugar artístico, como recurso de desactivación de su poder cuestionador y visibilizador. Aun así, esta estrategia neutralizadora no fue suficiente para la organización, que decidió el día anterior a la inauguración oficial retirar todas las señales y guardarlas en un almacén,

¹⁴⁷ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen. En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/decreto-no-1-pourquoidoncdes-poetes-entemps-demisereundwozudichterindurftiger-zeit> (Fecha de consulta: 3-1-2016)

¹⁴⁸ MARZO; MAYAYO. *Op. cit.*, p. 566.

anulando así la crítica institucional. Hoy algunas de ellas forman parte de la colección de algunos de los museos de arte contemporáneo más importantes, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



142

Fig. 23

De acuerdo con lo expuesto en el apartado sobre políticas culturales, el concepto de arte como herramienta entendida ésta como multitud de acepciones, hace que en algunos casos no sea fácil trabajar desde la práctica artística en el espacio público cuando existe una crítica institucional. En el caso de *Decret n.º.1* de Rogelio López Cuenca hay una confrontación entre diferentes maneras de entender la práctica artística y el uso que se hace de ésta. El trabajo de López Cuenca siempre ha estado marcado por un carácter político y con un interés por mostrar otras realidades no hegemónicas. Pero la administración decide captar ese poder de comunicación que posee el arte a través de la censura de la manera más tajante. A lo largo de la investigación veremos otros proyectos que

también han fracasado, en algunos casos debido a la censura y en otros debido a otros factores.

7.2.1 Intervenciones artísticas: Democracia y otras prácticas colectivas

Dentro de las prácticas artísticas más actuales, que son el foco de esta investigación y que trabajan sobre la ocupación, un colectivo relevante es Democracia. Este grupo de trabajo, como ellos se autodenominan, está formado por Iván López (Madrid, 1971) y Pablo España (Madrid, 1971). El origen de este colectivo es el antiguo colectivo El Perro, formado por Pablo España, Iván López y Ramón Mateos, que trabajó entre 1989 y 2006. Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (*No Futuro*, Madrid Abierto 2008, *Creador de Dueños*, *Arte Útil*).

El trabajo dentro de colectivos es algo muy común dentro de la práctica artística contemporánea, la idea del artista único y genio creador quedó solapada por otra propuesta donde la creación colectiva alcanzaba varios grados, en algunos incluso en espectador/usuario entraba dentro del proceso creador. En este caso:

(...) la opción del trabajo en grupo responde a la intención de abordar una práctica artística centrada en la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social, a través de planteamientos comprometidos con lo real. Los proyectos responden a una preocupación sobre la progresiva escenificación de los ámbitos de convivencia; visible, no sólo en la importancia, cada vez mayor, de la imagen, sino también en la paulatina incorporación del simulacro a diversos campos de la vida cotidiana, tales como la política, la tecnología o la cultura¹⁴⁹.

¹⁴⁹ DEMOCRACIA. En: <http://www.democracia.com.es/about-us/> (Fecha de consulta: 23-4-2016).

Dentro de la quinta edición de Idensitat (2008-2010), Democracia desarrolla el proyecto *Subtextos*, donde ponen en práctica sus ideas sobre la participación dentro del ámbito de lo social y de la convivencia. El proyecto tiene tres fases: ocupación del espacio público, creación de un programa de televisión con la asociación por la interculturalidad *Bages per a tothom*, y realización del taller Arte y propaganda; pero vamos a centrar nuestro análisis en la primera. La ocupación consiste en sustituir los anuncios de las marquesinas del transporte público, por carteles con frases en árabe con un diseño muy limpio (letra blanca sobre fondo negro) que llaman la atención por la oposición formal con la tipología formal de los anuncios publicitarios que normalmente hay en las marquesinas.

144



Fig. 24

Los artistas han querido aplicar al entorno urbano la definición de subtexto en el ámbito de las artes escénicas, según el cual el subtexto es lo que hay debajo del texto, las emociones, sentimientos, ideas o sugerencias que no se dicen. Ellos han pretendido entender la ciudad como un texto el cual está escrito por lo oficial, y debajo hay un subtexto que corresponde a las particularidades presentes en la ciudad que quedan excluidas. Democracia

pretende con esta instalación definir estrategias de mediación, se convirtiendo la obra en procesos de reflexión individual y colectivos, y de revisión sobre una situación en el contexto de la comunidad. Con esta ocupación se produce un desplazamiento de los conceptos de minoría y mayoría, como dice Deleuze¹⁵⁰ las minorías y las mayorías no las define el número de integrantes. Ahora la mayoría se ha convertido en el extraño, en el extranjero, está fuera de la sociedad normalizada. El colectivo artístico busca despertar en el autóctono un sentimiento de desarraigo o de empatía, incluso ha modificado la relación del transeúnte con el espacio público. La implicación del espectador en esta parte del proyecto es de una manera involuntaria, pero necesaria para el desarrollo de la obra, ya que acaba de construirla con sus reacciones, incluyendo en esta construcción tanto a la mayoría como a la minoría, así pues podríamos calificar esta propuesta dentro de la *estética de la recepción*¹⁵¹ que Adolfo Sánchez Vázquez¹⁵² aplica a las prácticas contemporáneas. Sánchez Vázquez, apoyado en las ideas de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, identifica en la estética de la recepción una participación del espectador en la interpretación de la obra de arte.

Esta estrategia de ocupación y su finalidad recuerda inevitablemente a la obra del danés Jens Haaning *Turkish Joke* (1974) y *Arabic Joke* (2004), en las cuales utiliza audio a través de altavoces y textos en carteles para difundir chistes en árabe en la calle en países occidentales (Dinamarca, Suecia, Grecia, etc.). Haaning explora los conceptos de diferencia cultural, identidad personal o colectiva, la noción de frontera y exclusión, pero también el miedo y la violencia. Bourriaud define la estrategia de Jens

¹⁵⁰ DELEUZE, *Op. cit.*, p. 271.

¹⁵¹ Teoría literaria fundada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser a mitad del siglo XX en la Universidad de Constanza.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica*. Madrid: Taurus, 1992.

¹⁵² SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. "De la estética de la recepción a la estética de la participación". En: MARCHÁN FIZ, S. (ed.). *Real/Virtual en la estética de la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006, p. 17-28.

Haaning como una producción de una “microcomunidad”, los inmigrantes, los cuales a partir de la risa colectiva y a la vez, desconocida para otros, “invierte la situación de exiliados”¹⁵³. Esta definición de Bourriaud es totalmente replicable en el proyecto Subtextos de Democracia.

Pero la intervención urbana de esta obra también trata el tema de la publicidad y su ocupación en el espacio público, indagando en las estructuras de poder que existen en la ciudad y que no percibimos, en este caso el poder económico. La publicidad nos bombardea intentando direccionarnos hacia un ideal homogéneo, sin tener en cuenta las particularidades de cada comunidad o lugar. Por ejemplo, en esta dirección han trabajado muchas mujeres artistas cuestionando la imagen de la mujer que se difunde desde la publicidad siempre bajo los parámetros de la mujer blanca occidental como Nuria León o Ellen Gallagher entre muchísimas más.

146

Las intervenciones en el espacio público de Iván López y Pablo España fomentan muestran su idea de la praxis artística como un proceso de discusión y enfrentamiento de ideas a partir del diálogo. Pero este diálogo también se produce entre sus intervenciones artísticas en el espacio público y el usuario de ese espacio público. Podemos definir sus intervenciones como elementos sutiles de visibilización de situaciones o hechos, a partir de la introducción de un elemento en el espacio público con el cual se encuentran los ciudadanos y que en algunos casos puede pasar inadvertido.

¹⁵³ BOURRIAUD, *Estética Relacional*, *Op. cit.*, p. 17.



 Fig. 25

En la acción urbana *Demos contra Cracia* se puso en marcha una contracampaña como respuesta a las elecciones generales de 2008. El colectivo busca despertar en el *demos*, el pueblo, la conciencia sobre la clase política, la *cracia*, y mostrar así la desconexión que existe entre el poder político y la sociedad civil. Estamos ante “un acto de confrontación dirigido, en un diálogo con la colectividad”¹⁵⁴ a partir de la creación de un *slogan*. Democracia se basa en las palabras de Elías Canetti en *Masa y poder* cuando describe el origen etimológico celta de la palabra *slogan*, formada por la combinación de *sluagh* y *gairm*. *Sluagh* hace referencia en su origen al ejército de los muertos y espíritus que muchas culturas tenían en su imaginario colectivo; y *gairm* significa grito o llamada. El *slogan*, como dice Canetti, se ha convertido en “el grito de guerra de nuestras masas modernas”¹⁵⁵. Esta sencilla intervención urbana a partir del uso de *stickers* y

¹⁵⁴ ARDENNE, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁵ CANETTI, Elías. *Masa y poder*. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2000, p. 41.

stencils busca una reflexión en la sociedad civil sobre su presencia en las decisiones políticas, promoviendo una visibilización de lo que Canetti llamó “masas invisibles”¹⁵⁶ y buscando un proceso de empoderamiento social. Democracia pone en práctica la definición que hace Malcolm Miles cuando habla de “an art as a social process, resisting oppression, intervening in the public interest”¹⁵⁷.



148

Fig. 26

Si volvemos a echar la mirada hacia la escena neoyorkina de los años setenta y a los famosos *Truisms* de Jenny Holzer, vemos como encontramos rasgos similares en ambas ocupaciones silenciosas del espacio público descontextualizadas del entorno museístico y con una forma híbrida donde se mezclan lenguajes no propios del contexto artístico que se han ido introduciendo en él. Estamos ante pequeñas

¹⁵⁶ CANETTI, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁷ MILES, Malcolm. *Art, space and the city. Public art and urban futures*. London-Nueva York: Routledge, 1994, p. 114.

intervenciones en el espacio público que son sólo el inicio de una reflexión mucho más profunda y de un cuestionamiento de lo que se dice en ellas.

La deconstrucción de esas estructuras invisibles que construyen el espacio público y nuestro comportamiento englobando éste dentro de unos códigos determinados, es un punto común de las intervenciones que encontramos en el espacio público. Por ejemplo, Maria Anwander (Austria, 1980) desarrolla un proyecto en España enmarcado dentro de Idensitat en 2014 titulado *Dancefloor*, en el cual "a partir de una pequeña intervención, resignifica el espacio público de manera temporal creando una nueva situación lúdica y festiva"¹⁵⁸. Anwander instala en el espacio público una bola de espejos propia de las pistas de baile de las discotecas con luces y música creando un lugar que genera extrañeza entre las viandantes y rompe esas normas de comportamiento no escritas pero que determinan los comportamientos aprobados, o no, para ser llevados a cabo en el espacio público. Esta idea de crear un proyecto artístico y que se convierta en un momento experiencial donde entra el juego el ocio como otro elemento más en la ecuación, es también un rasgo que podemos identificar en algunos trabajos artísticos contemporáneos.

¹⁵⁸ IDENSITAT. En: <https://www.idensitat.net/es/idbarrio-barcelona/dispositivos-post/893-dispositivos-post-faq-zona-de-preguntas-frecuentes> (Fecha de consulta: 7-4-2016).



Fig. 27

150

Otra iniciativa que nos recuerda a la propuesta de Maria Anwander es *Desayuno con viandantes*¹⁵⁹ en Valencia. Un proyecto que surge en 2008 de la mano de un grupo de arquitectos, entre ellos David Estal, con conexión con el movimiento global *Permanent Breakfast* nacido en Viena en los años noventa. Esta iniciativa propone una ocupación pacífica del espacio público creando un espacio de encuentro e intercambio alrededor de un desayuno. "No se trata de un acto de reivindicación, sino de una celebración del espacio. Es una fiesta en la que nosotros aportamos una mesa y añadimos alguna actividad para animar al transeúnte a participar"¹⁶⁰. Esta iniciativa finaliza su actividad den 2012 debido al éxito de convocatoria y a pasar a convertirse en un acontecimiento social más que en un acto espontáneo de uso del espacio público. *Desayuno con viandantes* promovía una reflexión sobre nuestra vida como ser urbano,

¹⁵⁹ Desayuno con viandantes. En: <http://desayunoconviandantes.blogspot.com.es> (Fecha de consulta: 2-5-2016).

¹⁶⁰ VELERT, Sara. "La calle es un lugar de encuentro". *El País*, 21-05-2009. En: http://elpais.com/diario/2009/05/21/cvalenciana/1242933490_850215.html (Fecha de consulta: 1-5-2016).

sobre el uso que hacemos del espacio público, a pesar de que no buscaban una reivindicación, sí que había una necesidad de reflexión sobre las dinámicas impuestas en el uso de nuestro espacio público y de nuestros tiempos marcados por la contemporaneidad de nuestras necesidades y obligaciones.

Estamos hablando de ocupaciones del espacio público que son intervenciones artísticas, pero analicemos ahora como algunos artistas centran su trabajo en intervenciones no artísticas en espacios públicos o semi-públicos. Por ejemplo el proyecto *Camping, caravaning, architecturing* de Miquel Ollé (Barcelona, 1981) y Sofia Mataix (Barcelona, 1983) englobado dentro del proyecto *Ceci n'est pas une voiture*, impulsado de manera conjunta por ACVic [Centro de Artes Contemporáneas], Idensitat y Can Xalant en 2010 en colaboración con Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Acción Cultural Española.

Este proyecto surge a partir de dos convocatorias públicas que tenían como condicionante la utilización de los dispositivos móviles:

- Dispositivo Itinerante de Idensitat en ACVic (Vic)
- CX-R en Can Xalant (Mataró)

Camping, caravaning, architecturing fue seleccionado para la convocatoria de Can Xalant y por tanto debían utilizar el dispositivo móvil CX-R. El proyecto:

(...) documenta y analiza de forma empírica y humana las arquitecturas generadas en los campings, donde cada usuario diseña, construye y personaliza el espacio según sus necesidades, teniendo en cuenta que las funciones primordiales son el ocio, el descanso y las actividades lúdicas y sociales¹⁶¹.

¹⁶¹IDENSITAT <https://www.idensitat.net/es/idceci-nest-pas-une-voiture-sp-1618648289/802-camping-caravaning-architecturing> (Fecha de consulta: 15-5-2016).



Fig. 28

152

El desarrollo del proyecto tuvo dos fases:

- Laboratorio de recolección y gestión de datos. Se realizaron entrevistas a 153 personas alojadas en 15 campings de la costa Mediterránea, desde la Costa Brava hasta Cabo de Gata. quisieron explicarnos cómo "se lo montan" y que es "architecturing".
- Realización de vídeo documental¹⁶² a partir de los datos obtenidos.

¹⁶² Vídeo documental: <https://vimeo.com/32586846> (Fecha de consulta: 15-5-2016).



Fig. 29

Los artistas hicieron una recogida de datos de los usuarios de los campings centrándose en los dispositivos y estructuras que construían, y definiendo el “arquitecturing”. Los artistas quieren focalizar el proyecto en los comportamientos no regulados que se llevan a cabo en estos focos de población estacional donde la normativa es mucho más laxa. También plantean una visibilización de las nuevas formas de vida y relación entre personas que generan estas estructuras y espacios que escapan a una ordenación mucho más propias de espacio altamente urbanizados. El usuario de estos espacios desdobra su identidad, convirtiéndose en arquitecto o diseñador y poniendo en marcha nuevos modos de arquitectura.

7.2.2 Arquitectura subversiva: Santiago Cirugeda - *Recetas Urbanas*

La *okupación* siempre ha tenido una vinculación directa con la arquitectura, tanto a nivel material como de ideas. Una tipología de prácticas artísticas que trabajan dentro del ámbito de la ocupación

podemos denominarla activismo arquitectónico, una praxis arquitectónica que se mueve entre unos parámetros alternativos a la dinámica general de la arquitectura. Uno de los pioneros en esta nueva manera de mirar hacia la arquitectura es el arquitecto Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971). Cirugeda rompe en 1996 con la imagen tradicional y mayoritaria del arquitecto y con la forma de plantear su trabajo, cuando empieza a ejercer una práctica crítica mediante la cual reclama una revisión urgente de los órdenes que planifican la ciudad. En 2004 funda Recetas Urbanas, su estudio de arquitectura, junto a otros arquitectos que trabajan en su misma dirección.

Uno de los pilares de su praxis es el trabajo colaborativo pero articulado en dos líneas distintas. La primera de estas líneas es la red internacional de colectivos y personas Arquitecturas Colectivas¹⁶³. Esta red proporciona un espacio de intercambio para los interesados en la construcción participativa del entorno urbano, poniendo en práctica este espacio a través de la comunicación en diversos medios o formatos, los proyectos colaborativos centrados ya en la acción arquitectónica y los encuentros presenciales¹⁶⁴. La segunda de estas líneas de trabajo colaborativo es la que invita a cualquier persona a adoptar las “recetas” que presenta el estudio de Cirugeda en su web, así lo explican en su web: “recetas urbanas (...) de uso público, pudiendo ser utilizadas en todo su desarrollo estratégico y jurídico por los ciudadanos que se animen a hacerlo”¹⁶⁵, pero también el trabajo entre el estudio o el arquitecto y el usuario de la obra, que queda inmerso en la fase conceptual de la obra. El concepto de procomún está inmerso en la metodología de trabajo de Cirugeda y de sus redes. Se promueve un trabajo conjunto entre personas, donde se ponen en común experiencias y soluciones que escapan a la transacción

154

¹⁶³ ARQUITECTURAS COLECTIVAS. En: <<http://arquitecturascolectivas.net/>> (Fecha de consulta: 7-10-2015).

¹⁶⁴ Del encuentro celebrado en Valencia en 2011 nació el Solar Corona, todavía en activo, espacio destinado ahora a actividades comunales.

¹⁶⁵ RECETAS URBANAS. En: <<http://www.recetasurbanas.net/>> (Fecha de consulta: 7-10-2016)

económica tradicional del mercado actual, que se adaptan a necesidades concretas, creando con sus proyectos y su difusión una arquitectura de código abierto readaptable a nuevos entornos.

Recetas Urbanas clasifica su trabajo en diversos apartados que nos ayudan a entender su práctica arquitectónica que traspasa los límites con la práctica artística y también con el ámbito del derecho. Esta clasificación (estudiaremos algunos ejemplos a continuación) se articula no como denominaciones estancas, sino como clasificaciones que se conectan y apoyan entre ellas:

- Estrategias Subversivas de Ocupación Urbana
- Vivienda
- Arquitecturas Colaborativas
- Camiones Contenedores Colectivos
- Asentamientos Complejos
- Escarceos con el Arte
- Aplicaciones
- Autoconstrucción/Reciclaje de edificios
- Educación/Creatividad
- Recursos legales/Económicos
- Redes/Arquitecturas Colectivas

Dentro del certamen de arte público *Madrid Abierto*, en 2008, Santiago Cirugeda instaló una pequeña arquitectura efímera en el Paseo Recoletos, justo enfrente del Ayuntamiento de Madrid. Este espacio tenía la función de ser una oficina de información y asesoría para la autoconstrucción de

viviendas reversibles en las azoteas de los edificios. Esta acción tiene un gran contenido político, y este espíritu de subversión y respuesta a la realidad del acceso a la vivienda en España muestra otro de los rasgos de las obras de Santiago Cirugeda, el compromiso político y social. La colocación de la oficina en frente del Ayuntamiento de Madrid tiene un gran contenido simbólico, es una manera de mostrar dos posturas distintas, la oficial que en muchos casos responde a unos intereses determinados relacionados con el enriquecimiento personal de unos pocos, y la *otra*, la que representa un movimiento micropolítico de organización alternativo.

156

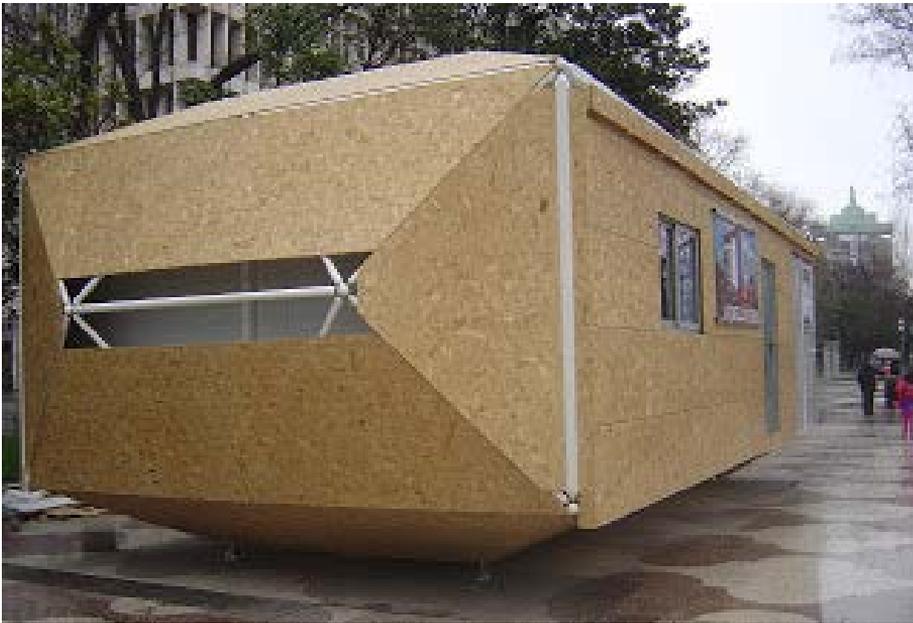


Fig. 30

Estas viviendas en las azoteas son fruto de la alegalidad, concepto creado por Santiago Cirugeda que define "aquellas estrategias de ocupación en las que se pone en práctica un modo no regulado, ni prohibido, de

adquisición de la propiedad de 'ciertas cosas que no tienen dueño'¹⁶⁶. Esta práctica de la alegalidad busca los resquicios que deja la legislación para así poder desarrollar nuevas estrategias de ocupación, ya que el aspecto formal externo de los edificios de la ciudad, especialmente de los centros históricos, están regulados, al querer mantener desde la administración una imagen determinada. Cirugeda propone un contrato entre el arrendador y los arrendatarios, que en este caso serán los miembros de la comunidad de vecinos, para facilitar el acceso a una vivienda a personas con bajos recursos, algo que facilitará a la comunidad de vecinos un ingreso extra para gastos.

Este compromiso político está relacionado directamente con la obra Gordon Matta-Clark, quien en algunos de sus trabajos ya expuso la relación entre edificación y sistema económico. Por ejemplo, en *Reality Properties, Fake Estates* (1973) Matta-Clark compra 15 pequeñas propiedades en la ciudad de Nueva York, 14 en Queens y 1 en Staten Island, por un precio de 25 dólares cada una. Eran fragmentos diminutos, como huecos de espacio en la unión de diversos patios traseros o pequeños espacios lineales pegados a los bordillos, que no tenían ningún futuro habitable, y que quedan libres después de su compra. Con esta acción Matta-Clark denuncia las políticas arquitectónicas, recaudatorias y burocráticas de las administraciones públicas, poniendo en práctica su concepto de *anarchitecture*; Gloria Moure lo define como la "actitud contra la especulación, contra la política de la arquitectura, contra la arquitectura represiva"¹⁶⁷. Aunque la diferencia entre Matta-Clark y Cirugeda es evidente, ya que el arquitecto sevillano plantea soluciones alternativas, y Matta-Clark se queda en la denuncia.

Con el proyecto *El niú* (2008) para Bòlit-Centre d'Art Contemporani de Girona, Cirugeda vuelve a sugerir cuestiones sobre la apariencia de la

¹⁶⁶ RECETAS URBANAS (coor.) *Camiones, Contenedores, Colectivos*, Sevilla: Vib[]k, 2011, p. 86.

¹⁶⁷ MOURE, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: MOURE, G. (com.) *Gordon Matta-Clark*, Madrid: MNCARS, p. 25.

ciudad y la regulación de ésta. Pero este proyecto es el punto y final de un proyecto mucho más amplio desarrollado a nivel nacional que empieza en febrero de 2007 cuando la Sociedad Municipal de Rehabilitación Urbana de Zaragoza cede 42 contenedores-vivienda a Recetas Urbanas. Estos contenedores se distribuyen por toda la geografía española a diversas asambleas, cooperativas, colectivos o asociaciones, los cuales han corrido con los gastos de traslado, instalación, licencias y permisos. Los contenedores se adaptan a las peculiaridades de cada espacio o a la utilidad de cada colectivo, un trabajo que se plantea en conjunto con Recetas Urbanas.

158



Fig. 31

El niú dotó al centro de arte de Girona de una infraestructura que carecía, un espacio para la investigación y la intervención artística, que además adoptó una forma atractiva debido a su envoltura con ramas, lo que le permitía adaptarse al entorno. Pero la llegada de *El niú* a Girona fue bastante polémica tanto a nivel ciudadano como a nivel político. Los vecinos se quejaron por un lado de la ruptura de la imagen de la ciudad

por el nuevo elemento posado en la balaustrada del edificio neoclásico. Pero lo que más molestó a los ciudadanos fue la laxitud aparente que se mostró a un arquitecto externo y a un centro de arte, cuando ellos deben cumplir la normativa municipal. Pero con este proyecto no se incumplió la reglamentación urbanística, sino que se buscó un resquicio legal a través de la condición temporal del nuevo espacio. Cirugeda planteaba con este proyecto la falta de conexión entre las necesidades ciudadanas y las normativas de ocupación del espacio público y de edificación, así como un solapamiento y falta de complementación de estas dos normativas.



Fig. 32

Estos proyectos que toman las azoteas como lugar de construcción de viviendas o nuevos espacios, además de cuestionar las regulaciones de esos espacios de la ciudad, nos hace dar un paso más y pensar en la autorregulación como alternativa a esas normativas impuestas. Pero ¿son necesarias esas leyes o existe una responsabilidad personal o colectiva? Un

proyecto muy polémico pero que también plantea la autorregulación de los ciudadanos es el foro *e-valencia.org* del artista Daniel G. Andújar. El foro se creó como una plataforma colaborativa y participativa, donde se fomentaba el diálogo y el debate sobre las políticas culturales valencianas, y los usuarios se convertían, si así lo deseaban, en personas anónimas. El proyecto es una reflexión sobre el uso de esta herramienta por la sociedad, y en ese punto entra la autorregulación de los individuos o de la comunidad, ya que el anonimato derivó en comentarios con insultos y descalificaciones, perdiendo así el proyecto una parte del efecto que perseguía, ya que se desacreditaba.

160

La reutilización de materiales y el empleo de elementos industriales es un rasgo característico de los proyectos de Cirugeda. Podríamos definir su actitud como un desprecio por el aspecto formal de la obra en pro de la funcionalidad y de la optimización de los costes, produciendo así una reflexión sobre las grandes inversiones económicas hechas por los gobiernos y su verdadera finalidad, más centrada en dejar vestigios materiales. David Moriente define esta utilización de Cirugeda de elementos propios de la construcción como el desarrollo de la "*metaarquitectura o metaconstrucción*"¹⁶⁸, ya que remiten a un proceso reflexivo sobre la práctica de la arquitectura.

En diversos proyectos en los cuales se ha tomado el espacio público y se ha ocupado con materiales o instrumentos constructivos los cuales se han transformado su uso primario para adaptarse a las necesidades de la comunidad. En el proyecto *Ordenación y ocupación temporal de solares* (Sevilla, 2004) se quiso poner en uso solares de la ciudad que estaban inoperativos. En sus inicios el proyecto realizó un estudio de los solares de la ciudad de Sevilla y del cumplimiento de las normativas de éstos, creando un nuevo registro y denunciando la inoperancia de las administraciones públicas en cuanto a estos espacios. El proyecto presenta

¹⁶⁸ MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 2010, p. 278.

un estudio de los procedimientos a seguir para conseguir la ocupación del solar siempre de manera legal y pacífica, dependiendo de cómo sea la propiedad, pública o privada.



Fig. 33



Fig. 34

El proceso hasta conseguir el aprovechamiento de los solares fue un proceso de consenso entre las diferentes partes, como son las administraciones públicas, diversos agentes culturales, el arquitecto o promotor del proyecto, entrando ya en la última fase la comunidad o el barrio que va a utilizar esos nuevos equipamientos para conocer cuáles son las necesidades de ese contexto específico. Estas primeras ocupaciones de solares se realizaron con bancos y columpios, todos hechos con materiales reutilizados, algunos que venían del mundo de la construcción y otros reaprovechados de los almacenes municipales, como partes de las marquesinas de los autobuses o balizas de tráfico. Este proyecto consiguió un cambio en el plan de ordenación urbana de Sevilla en cuanto al uso de los solares vacíos de la ciudad, permitiendo a vecinos o asociaciones solicitar el uso de éstos.

Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas generó el germen de Arquitecturas Colectivas¹⁶⁹ en su primera edición en 2007 en Córdoba, cuando Santiago Cirugeda encontró como excusa el festival Eutopía 07 para reunir a diversos colectivos que trabajan sobre la propia arquitectónica y la construcción y uso colectivo del espacio público y urbano. Así surge el *I Arquitecturas Colectivas*, con la participación de entre otros colectivos, Straddle3 y La Fundició¹⁷⁰.

Se constituyeron como una red internacional de colectivos y personas que promueven la construcción participativa del entorno urbano. Esta red opera como una herramienta instrumental para facilitar el trabajo colaborativo entre personas y colectivos de diferentes lugares del mundo. Proporciona un marco instrumental para la colaboración en diferentes tipos de proyectos e iniciativas. Desde sus inicios en 2007, la red ha ido creciendo mediante las aportaciones de diversos agentes, habitantes inquietos, activistas urbanos, alumnos y docentes, artistas y gestores culturales, paisajistas y ecologistas, urbanistas y arquitectos, politólogos y juristas, antropólogos y sociólogos, hackers y cooperativistas..., en definitiva, un amplio abanico de seres humanos, con ganas de sentir un poco más próximo el medio en el que habitamos.

Ediciones celebradas:

- 2007 Córdoba
- 2009 Sant Pere de Torelló y Sevilla
- 2010 Pasaia
- 2011 Valencia

¹⁶⁹ Arquitecturas Colectivas. En: <https://arquitecturascolectivas.net> (Fecha de consulta: 16-10-2016).

¹⁷⁰ Colectivos participantes en *I Arquitecturas Colectivas*: Cooperativa CIT-Arte (Sevilla), Colectivo ALGA (Pontevedra), Asociación PROYECTA (Castellón,) Asociación Aula Abierta (Granada), Asociación Trincharte (Málaga), La Casa Invisible (Málaga), Asociación Jóvenes De Castuera (Badajoz), Straddle3 (Barcelona), La Fundició (Esplugues), Coop. Covijo (Madrid), V de Vivienda (Madrid), La Prospe (Madrid), Patio Maravillas (Madrid) y ASA (Asociación Sostenibilidad y Arquitectura) (Córdoba).

- 2012 Sevilla
- 2013 Galicia
- 2014 Barcelona
- 2015 Extremadura
- 2016 Madrid

De la edición celebrada en Valencia en 2011 surgió con fuerza el *Solar Corona*.¹⁷¹ Un espacio que se estaba intentando autogestionar y el encuentro permitió empezar a generar una red y una organización. Es un solar situado en la calle corona nº 12-14 de Valencia. Es un solar donde se combina espacio público y privado, 162 m² y 472m² respectivamente. Durante el encuentro de Arquitecturas Colectivas se construyó una construcción temporal que recuerda a la arquitectura efímera que se erigió en los Encuentros de Pamplona de los años sesenta.

164

7.2.3 Todo por la praxis

En 2008, Todo por la praxis pasa a conformarse como un proyecto colectivo que surge a partir de una iniciativa personal de Diego Peris en Madrid un par de años antes. Se definen “como un laboratorio de proyectos estéticos de resistencia cultural, un laboratorio que desarrolla herramientas con el objetivo último de generar un catálogo de herramientas de acción directa y socialmente efectivas”¹⁷².

Estamos ante un equipo de carácter multidisciplinar, como ocurre en la mayoría de proyectos de este tipo vinculados al espacio público, y evidentemente esta característica influye en su manera de enfrentarse a su práctica, un trabajo colaborativo con participación directa en todas las fases del proyecto. Esta implicación va ligada al carácter procesual de estos

¹⁷¹ SOLAR CORONA. En: <https://solarcorona.wordpress.com> (Fecha de consulta: 3-12-2017)

¹⁷² TODO POR LA PRAXIS. En: http://www.todoporlapraxis.es/?page_id=42 (Fecha de consulta: 3-7-2016)

proyectos los cuales se convierten en laboratorios con la cooperación de la comunidad local, movimiento social, iniciativa ciudadana o movimiento vecina, desarrollando una metodología de trabajo definida por TXP como TCC (talleres de construcción colectiva). El resultado de estos procesos creativos colectivos es la creación de “dispositivos micro-arquitectónicos o micro-urbanísticos que permitan la reconquista del espacio público y su uso colectivo”¹⁷³.

Esta finalidad de toma del espacio público enlaza perfectamente con el surgimiento de lo urbano y de la creación de una ciudad practicada como respuesta a unas necesidades de uso de acuerdo con Delgado. Todo por la Praxis propone el uso del entorno urbano a partir de las necesidades de la comunidad que lo utiliza. La practicidad es un elemento protagonista en los proyectos de este colectivo, su finalidad es “el desarrollo de prototipos y o dispositivos que permitan la activación recursos urbanos en desuso, activándolos, recuperándolos o implementándolos respondiendo de esta manera a las necesidades de la comunidad de uso”¹⁷⁴. TXP aboga por la puesta en práctica de nuevos modos de gobernanza que consigan llevar a cabo procesos de transformación urbana participativa y empoderamiento ciudadano.

Al igual que Recetas Urbanas, sus dispositivos son elementos o instrumentos replicables a disposición de la ciudadanía para el uso de una práctica democrática del espacio urbano, para ello utilizan criterios de código abierto “con la intención de que puedan difundirse, replicarse, evolucionar, implementarse y mejorar libremente entre distintas comunidades de usuarios”¹⁷⁵.

¹⁷³ TODO POR LA PRAXIS. En: http://www.todoporlapraxis.es/?page_id=42 (Fecha de consulta: 3-7-2016)

¹⁷⁴ TODO POR LA PRAXIS. En: http://www.todoporlapraxis.es/?page_id=42 (Fecha de consulta: 3-7-2016)

¹⁷⁵ TODO POR LA PRAXIS. En: http://www.todoporlapraxis.es/?page_id=42 (Fecha de consulta: 3-7-2016)

El propio colectivo TXP clasifica su producción en seis líneas de trabajo:

- Visibilización: *agit pro*, arquitectura de guerrilla.
- Vacíos Urbanos Auto gestionados VUA: activación de solares, huertos urbanos y jardines comunitarios.
- Acupuntura Urbana: activación de espacios públicos en desuso, empoderamiento ciudadano y apropiación
- Recursos colectivos: prototipos, arquitectura de código abierto, recursos distribuidos *open source*.
- Dispositivos móviles: mobiliario, infraestructura portátil, equipamiento móvil.
- Transformaciones Urbanas Participativas: reutilización colectiva de recursos urbanos inutilizados, edificios vacíos o en desuso, esqueletos urbanos, economías cooperativas.

166

Dentro de sus líneas de trabajo definidas por el propio colectivo, TXP ha desarrollado propuestas materiales de ocupación de esas grietas urbanas, como es la instalación llamada *Asambleódromo*. El proyecto consiste en la instalación de unas estructuras inspiradas en las gradas utilizadas en los eventos deportivos, las cuales son móviles para adaptarse a las necesidades que vayan surgiendo. La finalidad es obtener un espacio colectivo basado en los procesos relacionales, los cuales han surgido con mucha fuerza desde el movimiento del 15-M a través de las pequeñas comunidades o colectivos de los barrios, esto nos permite ver la relación con el contexto sociopolítico que se vivía en esos momentos en el Estado español y cómo las prácticas artísticas han sido un reflejo de las preocupación y ansiedades que se estaban gestando.



Fig. 35

Uno de los proyectos más relevantes donde ha participado TXP es dentro del Campo de la Cebada, un espacio que se autodefine así:

(...) el campo de la cebada, somos vecinos y vecinas del Distrito Centro agrupados, para fomentar el uso temporal del solar del derribado polideportivo de La Latina, durante el tiempo en el que las obras previstas para su nuevo uso urbanístico no se lleven a cabo; se prevé que pasen años antes de que esto ocurra y no queremos un espacio vacío y abandonado en el centro de Madrid. Creemos en el disfrute del espacio público frente a los espacios ofrecidos por entidades privadas, en donde el dialogo y las relaciones sociales entre vecinx apenas se dan¹⁷⁶.

En el caso del Campo de la Cebada, las asociaciones de vecinos tomaron un papel fundamental para el desarrollo del proyecto ya que diversas asociaciones del barrio y otros colectivos y vecinos se agruparon para trabajar en las dinámicas burocráticas y oficiales sobre las que había que

¹⁷⁶ EL CAMPO DE LA CEBADA. En: <http://elcampodecebada.org> (Fecha de consulta: 3-7-2016)

trabajar para conseguir el uso del espacio. Así pues, a través de la FRAVM (Federación Regional de Asociaciones de Vecinos de Madrid) se consiguió firmar un convenio de cesión con el Ayuntamiento de Madrid por un periodo prorrogable de un año a partir del 20 marzo de 2011, actualmente el convenio sigue en vigor.

La plataforma IDensitat también participó en este proyecto:

IDensitat en colaboración con el Consejo Superior de Deportes trabaja en el desarrollo de proyectos de carácter interdisciplinar promoviendo la relación entre el deporte informal y experiencias artísticas que inciden en el ámbito social en determinados contextos específicos. Como consecuencia de esta iniciativa, surgió la posibilidad de desarrollar el proyecto del Centro Deportivo Autogestionado (CDA)¹⁷⁷.

168

El CDA es un ejemplo en cuanto a trabajo colaborativo, en este caso el equipo de trabajo lo integraron un grupo de colectivos denominados **UTC** (Grupo de Autoconstrucción Tabacalera, Asociación Patio Maravillas, Asociación Amigos del Patio Maravillas, Todo por la praxis). El proyecto inicial planificó la construcción de diversos dispositivos: una cancha deportiva de usos múltiples, un espacio de almacén, un centro social, un cine de verano, gradas y una huerta que ya estaba presente en el solar promovida por el Grupo del Jardín del Patio Maravillas.

El primer dispositivo que se construyó en este espacio público del barrio de La Latina fue planificado por Todo por la Praxis en 2011. Se planteó como un gran contenedor y almacén que pudiera dar cobertura a todas las actividades, es decir, que fuera un dispositivo multifunción: almacén, tribuna, mirador, etc. Con una forma de mecano gigante realizado a partir de una estructura de andamios desde la que posteriormente se podían ir

¹⁷⁷ TODO POR LA PRAXIS. En: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=850> (Fecha de consulta: 3-7-2016)

adaptando nuevas modificaciones que correspondieran a nuevas necesidades. Cómo vemos la estética de este tipo de arquitectura se centra en la funcionalidad dejando de lado otros aspectos propios de la arquitectura más espectacular propia de proyectos que generan grandes gastos económicos y sostenibles. Esta estética se conforma como una crítica a la práctica de la arquitectura más normalizada, desarrollando una adaptación propia, definida por los componentes de TXP como “tunear”¹⁷⁸.

Dentro de sus dispositivos móviles existen varias infraestructuras portátiles destacables. las cuales están las definidas de forma global como *Banco Guerrilla*, entendidas como pequeñas reconquistas del espacio públicas a partir de multitud de soluciones materiales de acuerdo a la exigencia de cada comunidad de uso. Uno de los prototipos del *Banco de Guerrilla* es el *Tankocina*, solicitado por los agentes del Campo de la Cebada. *Tankocina* es un dispositivo móvil que hace la función de cocina, con una estética muy rudimentaria y con materiales reaprovechados. Otro prototipo es el *Banco de Guerrilla*, titulado igual que la serie de prototipos. El proyecto consta de la creación de mobiliario urbano para crear momentos de diálogo, en este caso un banco con forma de trinchera, como espacio para el debate aludiendo a la calle como campo de batalla, pero en este caso la batalla violenta ha sido sustituida por una batalla dialéctica.

¹⁷⁸ Entrevista a Diego Peris en el programa radio *La hora de las trompetas* el día 24/11/2015. En: http://www.ivoox.com/campo-cebada-lth-58-22-11-15-audios-mp3_rf_94939171.html?autoplay=true(Fecha de consulta: 3-7-2016).



Fig. 36

170



Fig. 37

El proyecto *El barrio es nuestro* (2012) es un proyecto de TXP que tiene una vinculación más directa con la instalación artística en el espacio público. Tomando como germen el origen de las asociaciones de vecinos en España y su contexto socio-político tanto pasado como actual, TXP se centra en el concepto de barrio, en su construcción formal y cambiante debido a unas condiciones económicas y de producción determinadas, y en la escultura pública y la implicación o relación de este con los ciudadanos del contexto donde está ubicada. El colectivo nos presenta este concepto de barrio:

El barrio se entiende como un fragmento de la ciudad que se conforma como una construcción social, política, económica, cultural y mental. Sin embargo, el barrio tal como lo entendíamos hace unos años, donde el territorio se encontraba fuertemente segregado, ya no existe tan claramente. La distribución espacial respondía a las lógicas de distribución de los centros de producción y la clara distribución de clases en el territorio¹⁷⁹.

La visibilidad de los grupos sociales subalternos queda patente en este proyecto, el foco está puesto en las necesidades de esas micropresencias que habitan la ciudad y que tienen que reivindicarse para empoderarse y tomar conciencia tanto de su propia existencia evidenciando así su identidad propia, como para que las macropresencias las tengan en cuenta. TXP plantea un recorrido histórico por el activismo vinculado al movimiento vecinal situándonos en el tiempo y espacio, en este caso Madrid desde la posguerra hasta la actualidad, y planteando diversas hechos y fechas clave:

- Origen:

En el Madrid de posguerra surgen las asociaciones de vecinos para reivindicar la mejora de sus

¹⁷⁹ TODO POR LA PRAXIS. En: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=1515> (Fecha de consulta: 25-6-2016)

condiciones de vida. El germen del movimiento vecinal fue la precariedad de las viviendas de los suburbios que se originaron como consecuencia de la inmigración interna de españoles¹⁸⁰.

- 1964 Ley franquista de Asociaciones
- 1968 surgen primeras asociaciones: Palomeras Bajas, Moratalaz, Orcasitas, San Blas, Puente de Vallecas, etc, en barrios populares de Madrid.
- Evolución y demandas del movimiento vecinal hasta la actualidad

Este proyecto plantea una investigación de las consignas y eslóganes creados por las diferentes asociaciones de vecinos, un estudio sobre los procesos y armas de comunicación que ponen en marcha dichas asociaciones. Para ello se ha trabajado con la Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid (FRAVM) aportando éstos documentación y una memoria gráfica de la historia de los movimientos vecinales; aunque también ha habido un proceso de investigación directamente sobre la prensa y su posicionamiento sobre dichos movimientos activistas asociacionistas. El trabajo colaborativo ha sido una constante a lo largo de todo el proceso y en la toma de decisiones, teniendo los vecinos una implicación total.

172

¹⁸⁰ TODO POR LA PRAXIS. En: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=1515> (Fecha de consulta: 25-6-2016)



Fig. 38

A partir de este análisis, TXP toma, al igual que Democracia, la idea del eslogan, potenciando el protagonismo del eslogan como un recurso común en cualquier reivindicación por su potente capacidad de comunicación. En este caso se identificaron los siguientes:

Queremos nuestros derechos y los queremos ahora./ El barrio es nuestro./ Derecho a techo./ Salvar el barrio./ Solución: luchar con la asociación./ Viviendas aquí y ahora./ Viviendas protegidas, viviendas especulativas./ Tu casa está fuera./ Más soluciones, menos construcciones./ No queremos barro./ Yo también quiero semáforos./ Nuestros padres emigraron, nosotros no, viviendas aquí y ahora./ No queremos vivir entre escombros. / Somos pedazo de la ciudad. / Hay que arreglar el barrio.

Este estudio llevó a la selección de *El Barrio es nuestro* como lema central del proyecto, y a poner en marcha una campaña de ocupación del espacio público. TXP quería demostrar la necesidad de una reivindicación continua

de un espacio colectivo construido por los habitantes. Además, el hecho de instalar un eslogan sacado de un contexto determinado para este tipo de reivindicaciones como son las manifestaciones, crea una confrontación con el usuario del espacio público donde está la instalación. Pero a su vez, propone sobre todo un cuestionamiento del concepto de monumento creando un contramonumento, tendencia que se ha extendido dentro de las prácticas artísticas desde los años sesenta cuando Piero Manzoni creó sus Bases Mágicas y Bases del Mundo, pasando por Christo y Jean-Claude, Kristof Wodiczko o Hans Haacke.

“Este cartel se confronta a las convencionales esculturas públicas, que suelen estar asociadas a la representación del poder y estar formalizadas en monumentos figurativos de ensalzamiento y conmemoración de personajes históricos. La noción tradicional del monumento es ajena a los procesos de luchas sociales de barrio. Esta pieza pretende ser un reconocimiento del trabajo de las personas que han estado implicadas en el movimiento asociativo vecinal¹⁸¹.

174

El cartel, realizado con ladrillos, se instaló en el Museo de Esculturas de Palomeras Bajas, un proyecto de escultura público desarrollado ya hace casi treinta años. TXP decide instalarlo allí junto al resto de esculturas, convirtiéndose el cartel la décima escultura del conjunto, debido a la motivación que tuvo el Museo de Esculturas de Palomeras Bajas: “destinar el 1% del presupuesto para la generación de un espacio público que mejorase la calidad ambiental y el marco de convivencia con el fin de crear un entorno ajardinado”¹⁸². Pero el eslogan no sólo se quedó como una escultura más estática, sino que se convirtió en una campaña, mostrándose en diferentes formatos (lonas, pegatinas, etc.) realizando *okupaciones* del espacio público, similares a las realizadas por Democracia

¹⁸¹ TODO POR LA PRAXIS. En: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=1515> (Fecha de consulta: 25-6-2016).

¹⁸² TODO POR LA PRAXIS. En: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=1515> (Fecha de consulta: 25-6-2016).

en algunos de sus proyectos, para activar la conciencia y plantear cuestiones en torno a la construcción del espacio público y a la visibilización de las reivindicaciones vecinales en barrios no favorecidos.



Fig. 39

7.3 El archivo como estrategias visibilizadora

La utilización del archivo como estrategia artística es una práctica abundante dentro del arte del siglo XX e inicios del XXI. La aplicación del archivo en el campo del arte se ha hecho de una manera muy heterogénea. Por ejemplo, los fotógrafos alemanes Bernd & Hilla Becher (Alemania, 1931-2007, 1934-2015) han construido un archivo fotográfico que recoge el pasado industrial, dotando a sus fotografías de un carácter objetivo a partir del uso del enfoque frontal. Sus fotografías se caracterizan por recopilar de forma temática diferentes infraestructuras industriales, como la serie *Water towers* (1963-1985) o *Blast furnaces* (1970-1989). El carácter documental de la fotografía y su capacidad para que “algo pase a formar parte de un sistema de información, se inserte en proyectos de

clasificación y almacenamiento”¹⁸³ ha propiciado la recreación de un arte de archivo, pero que ha estado presente en la historia del arte y de la fotografía¹⁸⁴ desde inicios del siglo XX relacionado con las ideas Aby Warburg, Walter Benjamin, Benjamin Buchloh, Jacques Derrida o Michel Foucault.

Hemos nombrado a Bernd & Hilla Becher, pero no se puede no citar como precursor del archivo a partir del uso de la fotografía, a August Sander (Alemania, 1886-1964), sobre todo cuando hablamos de algunas de las presencias que podemos encontrar en el ámbito urbano de la Alemania de los años veinte como podemos ver en “Hombres del siglo XX”. Sander se engloba dentro de la Nueva Objetividad otorgando a la fotografía un carácter de documentación de la realidad objetivo. El carácter científico de este proyecto la taxonomía de la sociedad alemana que realiza, evidencia la unión entre la fotografía y el ámbito científico, “entre lo artístico y lo científico”¹⁸⁵, que deriva por el uso instrumental de la fotografía por la ciencia y el pensamiento positivista del siglo XIX. El archivo se convierte en una herramienta en ese momento, como explica Jorge Ribalta: “El archivo constituye el espacio del documento y es el instrumento epistemológico del saber en la era del positivismo. La lógica de la producción del saber en este contexto es la lógica de producción de archivos”¹⁸⁶. Ese interés por producir un saber y la ampliación de las estrategias artísticas, ha llevado a las prácticas de archivo como una metodología más a la hora de desarrollar un proyecto artístico.

176

¹⁸³ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo, 2010, p. 152.

¹⁸⁴ Se alude tanto a la historia del arte como a la fotografía por separado debido al uso de la fotografía sobre todo en sus comienzos no vinculada al ámbito artístico.

¹⁸⁵ RIBALTA, Jorge (com.) *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA, 2008.

¹⁸⁶ RIBALTA, *Ibid.*, p. 9.

Existen multitud de ideas y teorías en torno al trabajo de archivo. Anna Maria Guasch ¹⁸⁷ identifica la finalidad de acumular y clasificar la memoria colectiva sobre el parámetro de la repetición incluida dentro del archivo hipomnémico de Derrida debido a la función recordatoria y de rescate del olvido. Derrida¹⁸⁸ no sitúa el archivo en el pasado, para él es una cuestión de futuro, de responsabilidad para el mañana. Pero para que esa función se desarrolle con éxito el archivo debe tener una estructura coordinada, debe estar construido bajo un sistema articulado de signos, que permitan crear un corpus ordenado y relacionado coherentemente.

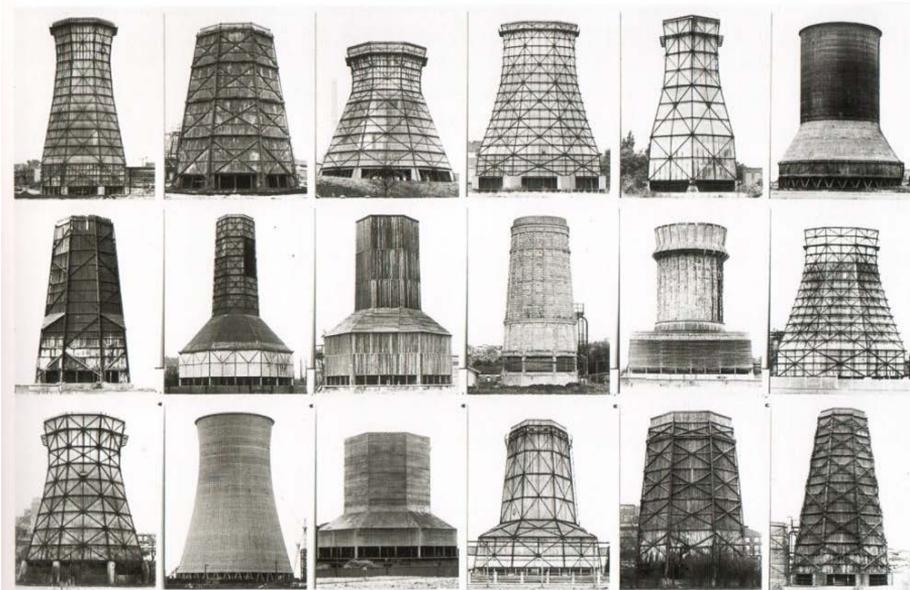


Fig. 40

Otro ejemplo de la heterogeneidad del archivo en el arte son las instalaciones de Christian Boltanski. En *La Réserve des Suisses Morts* (1991) el artista oculta los documentos para exponerlos escondidos en viejas

¹⁸⁷ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011, p. 52.

¹⁸⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.

cajas de galletas oxidadas apiladas en altas torres mostrando simplemente las fotos de los rostros de las víctimas recuperadas y refotografiadas de los obituarios de los periódicos. O los materiales recogidos por Gabriel Orozco en un campo de juego en un muelle de Nueva York o en una playa de Baja California, ordenados, fotografiados y expuestos en su última exposición en el Guggenheim de Berlín, bajo unos criterios determinados como el color, el material o el objeto fruto de una investigación taxonómica.

178

Una de las mayores novedades de las últimas décadas ha sido la incorporación del archivo digital como mecanismo artístico, soporte que tienen los trabajos que vamos a analizar, y que sirve perfectamente como traslación de un espacio real a uno virtual, focalizando la atención en un aspecto concreto de la realidad, y explotando la multitud de posibilidades que ofrece el entorno digital, que van desde el almacenamiento ilimitado hasta la estructura del software o plataforma. Otra de las características de los archivos artísticos digitales, es la puesta en marcha de la creación colectiva. Los trabajos sobre los que vamos a trabajar siguen en proceso abierto a nuevas incorporaciones de manos de cualquier interesado. La creación colectiva tiene muchos matices o niveles, desde el artista que se convierte en el programador directo, a la idea más cercana a nuestros proyectos, donde el espectador colabora en la creación del archivo, poniéndose en marcha la estética de la interacción. Por ejemplo el proyecto de blog artístico *e-valencia.org* de Daniel G. Andújar, ejemplifica perfectamente la función del artista como programador y la estética de la interacción, pero este proyecto no es un archivo, aunque debido a su antigüedad y las limitaciones temporales de los programas o softwares informáticos, los administradores del blog han decidido transformarlo en archivo. Estamos ante trabajos que poseen diversas peculiaridades

otorgadas por su naturaleza digital: “plataforma abierta, incompleta, en continuo proceso de desarrollo y necesariamente colectiva”¹⁸⁹.

Los trabajos que hemos seleccionado dotan al archivo de un uso político y/o social, tratan conflictos bélicos, narrativas de resistencia o situaciones de denuncia. En la misma línea que Derrida, estos archivos artísticos se articulan bajo la relación entre pasado y futuro, momentos a los cuales no hay que olvidar el presente, ya que es el punto de vista o el tiempo exacto desde el cual se construye el archivo. Estas nuevas prácticas artísticas del archivo establecen un discurso activo entre estos tiempos. Anna Maria Guasch define los archivos de uso político como “contra-archivo”¹⁹⁰, aunque sorprende de su término que englobe en él puntos de vista a favor y en contra de la oficialidad, ya que el prefijo contra suele tener una connotación excluyente. Guasch otorga a estos archivos la función de abordar y visibilizar las diferentes relaciones de poder, aspecto que se pone en práctica en los trabajos que vamos a analizar, siempre desde la postura de la micropolítica. Es interesante plantear una relación entre la idea de archivo como representación de aspectos micropolíticos y el concepto de Foucault de archivo. Foucault compara dos conceptos opuestos para él, el de biblioteca y el de archivo. Para él la biblioteca es un “proyecto único de ordenación de nuestra cultura”¹⁹¹, en cambio el archivo “tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria”¹⁹². Tomando como punto de partida el concepto que estamos trabajando en torno a lo micropolítico, podemos aplicar perfectamente la función que le otorga Foucault al archivo, guardar aquello que no está

¹⁸⁹ Características extraídas de la web del proyecto archivístico Museo de los Desplazados, que son aplicables a otros proyectos. <<http://www.lefthandrotation.com/musedesplazados/index.htm>> (Fecha de consulta: 19-10-2012).

¹⁹⁰ GUASCH, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Op. Cit., p. 291.

¹⁹¹ GUASCH, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Op. Cit., p. 49. Guasch cita los conceptos de Michel Foucault de biblioteca y archivo que Foucault desarrolla en *La arqueología del saber*. Aunque hemos consultado el libro de Foucault, hemos tomado las palabras directa de Guasch por la claridad con la que trataban el tema.

¹⁹² *Ibid.*, p. 49.

dentro de los límites normativas y que debe pasar al olvido, aquello fuera de la Historia oficial con mayúsculas pero que tiene una parte de la *historia de los otros*.

7.3.1 Francesc Abad y el *Camp de la Bota*

Francesc Abad (Terrassa, 1944) presenta en 2004 su proyecto *El Camp de la Bota*, primero en el Espai d'Arts de Girona y posteriormente en el Centre d'Art La Panera de Lleida, uno de los proyectos que marcan el giro que dio su corpus artístico en los noventa, más centrado anteriormente en el arte conceptual. Este trabajo presenta diversos formatos, que van desde la exposición, las publicaciones de dossiers, catálogos o carteles, y el archivo digital en internet que es nuestro objeto de estudio, y el espacio donde se va recogiendo y almacenando toda la información. A raíz de los planteamientos iniciales del proyecto del Fórum Universal de las Culturas 2004 que empezó a plantearse en 1996 por las administraciones locales de Barcelona, Francesc Abad recupera ese espacio de la ciudad que había sido olvidado a partir de una investigación histórica articulada a través de la documentación y materiales recopilados y estructurados.

180

La intención de Francesc Abad con este trabajo pivota en torno a dos temas. Uno de ellos versa sobre el uso que hacen de la cultura los gobiernos poniendo en prácticas unas políticas culturales más cercanas a fomentar el desarrollo económico que a trabajar sobre la cultura y su desarrollo sostenible. En este caso Abad se ha centrado en las intenciones que hay detrás de la celebración del Fórum, poniendo en el punto de mira los procesos de especulación urbanística en la zona situada alrededor del espacio del Fórum y como consecuencia de éste, ya que el evento se ha convertido en una táctica de reconversión urbanística de una zona industrial y habitada por clase media-baja. Para visibilizar estos propósitos Abad, de una manera muy sutil, se sirve del apartado que construye la historia de este espacio público a partir de documentación fotográfica, planos o documentos textuales oficiales, pero también a partir de artículos sobre el tema, como es el texto "L'espai públic com a palimpsest" de Iván

Bercedo y Jorge Mestre. Francesc Abad cuestiona como se plantea por parte de las administraciones públicas la construcción, o mejor dicho la reconstrucción del espacio público urbano, dejando de lado las necesidades de los habitantes de una zona olvidada por el ayuntamiento, y favoreciendo los intereses de grandes empresas del campo de la construcción e inmobiliario, buscando también aumentar las arcas públicas gracias al fomento de una ciudad orientada al turismo y a los servicios.

El otro tema, y más evidente, es el relacionado con el uso que se le dio a este espacio después de la Guerra Civil entre 1939 y 1952 cuando acabaron los fusilamientos en este lugar. Abad plantea una recuperación de un pasado, esa mirada al pasado poniendo en marcha una reconstrucción pensando en el futuro, muy en la línea de las ideas de Derrida. Jordi Font Agulló¹⁹³ habla de *El Camp de la Bota* como un proyecto que mira al futuro desde las situaciones del presente, tomando conciencia del pasado y visibilizando ya no sólo los grandes acontecimientos históricos, sino también las situaciones micropolíticas que son producto de esos grandes acontecimientos a veces vistos o presentados desde una perspectiva impersonal. Abad cuenta la otra historia que se sufrió después de la Guerra Civil, pone cara real a las personas que sufrieron las consecuencias.

El archivo está formado por mucho material de formatos distintos y organizado según diferentes criterios de búsqueda que podríamos clasificar como temáticos, y que facilitan a los usuarios buscar según sea su interés. La clasificación responde a los siguientes temas: personas, testimonios, historia y publicaciones; esta primera elección nos remite a otro material como documentación en papel digitalizada o vídeos de testimonios. Es una estructura compleja, que funciona a través de enlaces y de la combinación de diferentes tipos de registros, pero también utiliza

¹⁹³ FONT, Jordi. "El arte y la historia ante la espectacularización del testimonio". En: <<http://www.francescabad.com/campdelabota/INICI/?text=07&iditext=ESP&PHPSESSID=00>> (Fecha consulta: 18-10-2015)

estrategias visuales potentes, como el mapa sin ninguna referencia topográfica real, más cercano a una representación abstracta y simbólica de las personas fusiladas construido a modo de constelación.

182



Fig. 41



Fig. 42

7.3.2 *Post-it City. Ciutats ocasionals*

Con una estructura de archivo digital mucho más simple está el proyecto *Post-it City. Ciutats ocasionals*. A pesar de ser un trabajo artístico con un desarrollo teórico y una parte práctica, surge de la personalidad de un comisario y profesor, Martí Peran, quien dirige el proyecto de investigación que se inicia en 2005 en colaboración entre el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona y el CCCB, con el apoyo de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y la Agencia Española para la Cooperación Internacional (AECI). A esta primera fase de investigación le sigue la etapa de materialización y visibilización del proyecto a través de la exposición en el CCCB en 2008 y de la creación de la web, que se ha convertido en el archivo, que continúa vivo y creciendo.

El planteamiento conceptual del proyecto gira en torno a la definición de *post-it city* de Giovanni La Varra, cuya definición es: “dispositivo de funcionamiento de la ciudad contemporánea que concierne a las dinámicas de la vida colectiva fuera de los canales convencionales”¹⁹⁴. Partiendo de éste concepto Martí Peran busca hacer perceptibles estos fenómenos de ocupación del espacio público que escapan a las dinámicas oficiales, acontecimientos efímeros que se construyen a partir de las fisuras de la ciudad planificada. La intención de Peran y su equipo es mostrar las prácticas de disenso y de supervivencia, sin generar una clasificación cerrada ni tampoco una definición excluyente de ambas prácticas. Peran si define las primeras como prácticas con un contenido político, como hechos micropolíticos que ponen en marcha un acto de sabotaje, para posteriormente unificar ambas propuestas como una extensión del derecho a la ciudad de Lefebvre¹⁹⁵.

¹⁹⁴ LA VARRA, Giovanni. “Post-it City: los otros espacios públicos de la ciudad europea”. En: A.A.V.V. *Mutaciones*, Barcelona: Actar, 2001, p. 426-431.

¹⁹⁵ LEFEBVRE, *Op. cit.*

En la construcción del discurso teórico Peran hace mucho hincapié en el urbanismo planificado como una de las causas de estas prácticas antagonistas y libres. Desde nuestro punto de vista no es una cuestión de exclusión del urbanismo planificado, sino una exclusión de un sistema construido a partir de un código determinado, que en muchas ocasiones se pretende ampliar ese código a base de normativización para generar procesos de inclusión, pero eso no se produce ya que el problema de esos colectivos que desarrollan fenómenos *post-it* es mucho más profundo. Sí es cierto que estos nuevos devenires han generado nuevas imágenes de la ciudad, lo que nos lleva a entender la ciudad contemporánea como una expresión de los procesos ya no sólo urbanísticos, sino también sociales y políticos. Relevante el hecho de que Peran hable de *post-it* como signo, ya que Derrida¹⁹⁶ habla del archivo como un sistema articulado de signos. En este caso y aplicando las teorías de la deconstrucción de Derrida, como hicieron teóricos culturales como Gayatri Spivak, este archivo puede “revelar numerosas realidades latentes”¹⁹⁷ y cuestionar la construcción del espacio público desde el poder político y económico.

El proceso de creación del archivo sigue a la primera fase de conceptualización, para conseguir el material se generó un *call for papers* dirigido a una multitud de agentes con perfiles distintos de diferentes países. Una condición indispensable de las situaciones *post-it* para ser seleccionadas, era la realidad de éstas, no servía un trabajo artístico donde entraran en juego aspectos simulados, se buscaba más un proceso sociológico que desplazara el procedimiento o punto de vista artístico, como definía Hal Foster¹⁹⁸ cuando trataba la conversión del artista en etnógrafo.

¹⁹⁶ DERRIDA, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁷ PERAN, Martí. “Post-it City. Ciutats ocasionals”. En: LA VARRA, G. et al. (com.) *Post-it City. Ciutats ocasionals*. Barcelona: CCCB, 2008, p. 11.

¹⁹⁸ FOSTER. “El artista como etnógrafo”, *Op. cit.*, p. 175-207.



Fig. 43

La realización del archivo es un trabajo colaborativo, tanto por esa convocatoria abierta, pero también por las relaciones que se han establecido a partir de la difusión del proyecto a través de grupos de trabajo. Uno de estos grupos surgió en Valencia con alumnos de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València pero que trabajan sin relación oficial con dicha universidad. Los miembros del grupo generaron investigaciones individuales sobre los fenómenos *post-it city* en la ciudad de Valencia que luego eran sometidas a discusión por el grupo, y que entraron a formar parte del archivo. Por ejemplo, uno de estos modos de ocupación temporal registrado en Valencia fue la aparición bajo el Puente de Ademuz de una comunidad de inmigrantes que vivían allí con sus pocas pertenencias. El grupo realizó un proyecto de investigación de esta ocupación, con entrevistas, recogida de imágenes, mostrando la situación de la otra ciudad que se esconde en un plano inferior al resto de la ciudad, huyendo de las miradas. El trabajo desarrollado por el grupo planteaba el significado positivo de puente que tantas veces se utiliza como unión de dos culturas o dos mundos, pero que en este caso tiene una connotación totalmente distinta. Otra tipología de *post-it* encontrada en Barcelona es “Barcelona és botiga”. Este trabajo documentó las actividades comerciales que se realizan en la ciudad fuera de las normas de las transacciones económicas en el espacio público, como son los puestos ambulantes de los manteros, o los masajes por inmigrantes orientales en la playa de la

Barceloneta. También en Barcelona se desarrolla el proyecto *Urban intimacy*, que documentó a partir de fotografías los espacios públicos destinados a las prácticas sexuales, comerciales o no, creando un mapa con los lugares donde se desarrollan este tipo de prácticas.

7.3.3 Basurama

La inclusión del proyecto *6000 km* de Basurama en la categoría de archivo planteaba unas dudas en los inicios debido a la propia definición que hace el colectivo del proyecto como una cartografía. Pero el análisis del proyecto amplía las estrategias utilizadas en él incluyendo todas las herramientas utilizadas en un archivo con una estructura muy compleja, en la que está incluida también la cartografía. Este proyecto surge a finales del año 2006 a raíz de la exposición *Basurama Panorámica* en La Casa Encendida de Madrid, con un análisis del territorio de la ciudad de Madrid, y que sirve como punto de partida para ampliar su estudio hacia otros territorios. Basurama es un colectivo que nace en 2001, el cual centra su trabajo en la investigación, producción y gestión cultural, sobre temáticas relacionadas con los procesos de producción, la generación de desechos y la parte creativa de estas dos acciones.

186

Las bases de la investigación y del contenido conceptual del proyecto según Basurama son dos, el crecimiento descontrolado de las ciudades y el consumo del territorio. Aunque una gran cantidad de las localizaciones incluidas en el archivo no reflejan la ciudad, sí reflejan unas características del desarrollo actual, que en algunos de los casos aquí presentados está marcado por un aumento de zonas urbanizadas o como consecuencia del aumento de las ciudades. Este proyecto tiene una intención de denuncia ante las situaciones que se están desarrollando en los campos de la arquitectura, el urbanismo o las obras públicas. *6000 km* cuestiona los puntos de vista e intereses desde los cuales se construye el territorio, propios de un sistema que fagocita el territorio sin tener en cuenta otros puntos de vista, tanto personales como impersonales, como puede ser la sostenibilidad, ya no sólo ecológica, sino también la sostenibilidad

económica y social, los otros dos lados del triángulo que a veces quedan olvidados. Este archivo nos permite una reflexión sobre el pasado y el futuro en la línea de Derrida, pensando en el archivo como una herramienta para la construcción del futuro, la cual almacena momentos del pasado de España y de su fiebre constructora.



Fig. 41

La complejidad de este archivo permite a los usuarios seleccionar que tipo de visualización quieren utilizar a partir de dos apartados iniciales, localizaciones y mapa. El archivo utiliza presenta herramientas que permiten al usuario navegar a partir de diversas etiquetas, como son la temática de las localizaciones, la zona geográfica, el estado de la slocalizaciones. Así cada usuario realiza un recorrido distinto según su búsqueda o interés. La colaboración en este proyecto está abierta, y se realiza a través del envío de diversos datos a modo de formulario, estrategia que utilizan muchos archivos colaborativos. Los datos que hay que dar son: localización, situación en el mapa a partir de la plataforma *meipi*¹⁹⁹, información y clasificación entre las cuatro temáticas de las localizaciones (urbanismo, infraestructuras, vertederos, abandonados) que se utilizan a modo de etiquetas, lo que permite una rápida clasificación y una rápida búsqueda temática a los usuarios.

¹⁹⁹ Meipi es un software con licencia Creative Commons para crear mapas colaborativos en la red.

7.3.4 Museo de los Desplazados

El archivo *Museo de los Desplazados* nace a mediados de 2011 de la mano de Left Hand Rotation, colectivo²⁰⁰ formado en el año 2004 que trabaja en el video, las instalaciones e intervenciones en el espacio público desde una perspectiva social y política. La idea sobre la que gira todo el proyecto es el concepto de gentrificación, definido en la web del archivo como:

un proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pauperismo es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo, como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos²⁰¹.

188

El Museo de los desplazados se construye a partir del trabajo colaborativo entre los diferentes agentes locales de cada ciudad o barrio, pero también con los gestores del proyecto (Left Hand Rotation). El proyecto se concibe como un archivo de los procesos de gentrificación sufridos por los múltiples barrios de ciudades de todo el mundo y de las diferentes estrategias de resistencia frente a estos procesos urbanísticos.

²⁰⁰ El colectivo Left Hand Rotation oculta el nombre de sus dos miembros.

²⁰¹ Definición extraída de la web del proyecto. <http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/> (Fecha de consulta: 19-10-2012)



Fig. 45

Este procedimiento de cambio que implica el fenómeno de la gentrificación es llevado a cabo por las administraciones públicas para conseguir un lucro capitalista²⁰², formado no solo por una plusvalía económica, sino también por la creación de una subjetivación global determinada, la creación de la ciudad-marca. El proceso de gentrificación es una transformación que otorga un carácter global al lugar, promoviendo la destrucción de la memoria colectiva y de la identidad local, dejando de lado las particularidades locales, que se verán afectadas por el proceso e incluso podrán desaparecer. El posicionamiento del archivo queda claramente especificado en la web por el colectivo: el archivo se convierte en una “herramienta de acercamiento y empatización hacia todo aquello que se pierde en procesos que como el de la gentrificación suponen la creación de espacios excluyentes y de segregación social”²⁰³.

²⁰² GUATTARI, ROLNIK, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Op Cit., p. 28.

²⁰³ Museo de los Desplazados <http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/> (Fecha de consulta: 19-10-2012)

Left Hand Rotation define claramente cuáles son los materiales que conforman el archivo en dos tipologías conceptuales: materiales que registren todo lo que se pierde en los procesos de gentrificación en cualquier formato concentrado, es decir, fotografía, vídeo, sonido o esquema de información; y acciones que generen información de los procesos de gentrificación o documentación de la relación con los perfiles en peligro por los procesos de gentrificación. Los materiales se clasifican según diversos apartados: concepto, archivo, documentación y contacto. La parte central es el archivo, clasificado en dos categorías: por localizaciones o por colaboradores, pero en ambas están los mismos proyectos. Hay proyectos en los siguientes países: España, Brasil, EEUU, Portugal, Hungría, Alemania, Argentina y Colombia²⁰⁴.

El proyecto de archivo nace en un taller en Bilbao en diciembre de 2010²⁰⁵, y a partir de este primer taller y del archivo, el colectivo Left Hand Rotation pone en marcha más talleres sobre la gentrificación, titulados *Gentrificación no es un nombre de señora*²⁰⁶, los cuales estudian casos de este fenómeno urbano los cuales pasan a formar parte del archivo. De todos los proyectos que forman el *Museo de los Desplazados* hemos seleccionado el desarrollado por Left Hand Rotation en el barrio de Lavapiés en octubre de 2011. Los talleres de Left Hand Rotation se estructura en dos partes, dando igual la ciudad o barrio donde se desarrollen; primero hay una fase de toma de contacto con el concepto de gentrificación y con un lugar concreto donde se plantea el taller, y la segunda fase se centra en la acción performativa en el espacio público o sobre el espacio público.

²⁰⁴ Es un proyecto abierto, sigue en funcionamiento, es posible que se sigan aumentando los países.

²⁰⁵ Información obtenida a partir de la entrevista vía correo electrónico a los artistas, 2-9-2012.

²⁰⁶ Los talleres se han impartido en diversas ciudades desde 2010 hasta la actualidad, entre los primeros destacan el que se desarrolló en Gijón en el marco del Summerlab de Laboral Centro de Arte y Creación Industrial en verano de 2011, posteriormente en septiembre en Brasilia y Sao Paulo, y en octubre en Madrid.

En el taller de Lavapiés se da a los participantes un Kit de negociación de la identidad, el cual tiene la base en un trabajo relacional con las personas del barrio y con el espacio. Cada participante del taller trabajaba con un habitante del barrio creando un recorrido a partir de los recuerdos, sensaciones y experiencias del ciudadano del barrio. El taller se presenta como un trabajo de visibilización de las diferentes identidades y subjetividades que conviven en el barrio de Lavapiés, el cual se ha convertido en un pequeño reducto que aún mantiene ciertas peculiaridades locales, a pesar de ser un barrio con mucho interés por los agentes gentrificadores por poseer grandes infraestructuras culturales y artísticas que lo dotan de valor añadido. Estas estrategias que se ponen en marcha en los talleres se convierten en métodos de lucha, de resistencia, mediante las cuales se pretende dar voz a los ciudadanos y a sus derechos, reivindicando la posesión del espacio público, y desarrollando un mapa-relato que presente todas las realidades que conviven en Lavapiés.



Fig. 46

7.3.5 Montserrat soto. *Archivo de Archivos*

El trabajo sobre el archivo para convertirse en un proyecto expositivo es un proceso que podemos definir como habitual. Además de *Post-it City*, *Ciutats ocasionals*, la artista Montserrat Soto (Barcelona, 1961) plasma en una exposición su proyecto *Archivo de Archivos* (1998- 2006). El trabajo de Soto siempre ha estado vinculado a la fotografía, desarrollando sobre todo un trabajo en torno al espacio donde se pueden ver proyectos sobre el paisaje y sus cambios, pero también otros donde el espacio cerrado es el

protagonista. La idea de archivo como algo que almacena es recurrente en su fotografía, ya no sólo en el proyecto *Archivo de Archivos*, las fotografías de casas de coleccionistas o los almacenes de los museos, nos muestran diferentes tipologías de archivos, de objetos que deben ser protegidos y guardados, es decir, estamos ante imágenes de archivos que son una selección de objetos sobre los cuales se decide si deben ser guardados y si deben ser parte de la memoria colectiva y de la memoria privada.

Montserrat Soto en *Archivo de Archivos (1998-2006)* desarrolla un proyecto junto a la documentalista Gemma Colesanti que tiene como objetivo la realización de la exposición del mismo título en el Centra d'Art La Panera de Lleida en 2006. Este proyecto muestra una selección de archivos que analizan las "diferentes tipologías de los lugares de la memoria y su proceso de evolución"²⁰⁷. Se centran en el análisis de las fuentes a partir de una clasificación en siete tipologías de memoria:

192

- memoria objetual
- memoria necrológica
- memoria de fuentes documentales
- memoria oral
- memoria biológica
- memoria del universo
- memoria Bit/Visual.

Dentro del enfoque de nuestra investigación nos interesa especialmente de este proyecto de Montserrat Soto el tratamiento que hace del apartado "Memoria Oral: Secretos". ¿Por qué nos centramos en este apartado? Soto lo define perfectamente: "Cuando hablamos de memoria oral, en muchos casos estamos hablando de 'memoria herida', 'memoria olvidada',

²⁰⁷ MONTSERRAT SOTO, ARCHIVO DE ARCHIVOS. En: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Fecha de consulta: 2-11-2016)

‘memoria oprimida’²⁰⁸. Recuperamos las ideas de Derrida que hemos citado al inicio del apartado cuando otorga al archivo una capacidad recordatoria, de rescate del olvido y de responsabilidad para el mañana. Este apartado está compuesto por dos bloques que muestran tres situaciones diferentes:

- Situaciones de opresión y guerra:
 - Las fosas comunes de la guerra civil española
 - La esclavitud en América
- Comunidad de producción oral:
 - Los aborígenes australianos

Con el trabajo sobre la memoria oral, se visibiliza la construcción del relato oficial de la historia desde el lado de “los ganadores, los dominadores, los tiranos”, los que controlan las estructuras del conocimiento desde donde la Historia es difundida e incrustada en instituciones educativas y en imaginarios colectivos. Soto y Colesanti se dedican a trabajar sobre esa memoria oral que no ha podido ser registrada, van a las fuentes directas para empezar a generar un archivo que en la exposición tomara forma de tres videoinstalaciones.

²⁰⁸ MONTSERRAT SOTO, ARCHIVO DE ARCHIVOS. En: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Fecha de consulta: 2-11-2016)



Fig. 47

194

Entre los tres proyectos que forman parte del estudio sobre la memoria oral en esta investigación tomamos el dedicado a las fosas de la Guerra Civil por dos razones. La primera es por la relación que se teje entre el concepto de *place* de Jeff Kelley²⁰⁹ y la memoria. Kelley incluye en la ecuación la noción de memoria, ya que para él en los lugares se almacena el contenido humano, como la memoria. La segunda razón es por la vinculación y la presencia de este conflicto en el espacio público en el contexto español, ya no sólo en el urbano, sino que es un conflicto extendido a toda la esfera pública, que se ha visto reflejado en el espacio público a partir de procesos de visibilización con signos situados en la vía pública que se han puesto en entredicho a partir de la ley de la Memoria Histórica.

Soto y Colesanti plantean con este proyecto diversas preguntas en torno a la memoria oral: “¿Cómo se crea la memoria oral o cómo se construye?

²⁰⁹ KELLEY, *Op cit.*

¿Cómo aparece? ¿Cómo se desarrolla? ¿Y cómo se afianza?”²¹⁰. Soto plantea un estudio de la memoria, ya no sólo del contenido que se puede perder, sino de la memoria oral como concepto, con sus características y peculiaridades que afectan y transforman su cuerpo, ya que de convertirse en algo en peligro de extinción pasa a ser registrado, su contenido es encerrado en un archivo documental. Es un proceso que, como dice Montserrat Soto, sirve para poner “los cimientos de la historia que hasta ese momento no existía”²¹¹. Pero también de cómo la memoria oral se va transformando con el paso del tiempo, desde los momentos del hecho que se recuerda y relata a través de la memoria oral, a la manera que se va construyendo con el paso del tiempo y con el paso de esa información entre personas, generando nuevos enfoques a la hora de enfrentarse al pasado, nuevas miradas hacia un mismo hecho.

He participado en la puesta en común de sus “secretos”, - transmitidos de forma oral- en el caso de los cientos de personas que quedaron en las cunetas, asesinados antes y al inicio de la contienda en el verano del 36 de nuestra guerra civil y que están a punto de desaparecer. Secretos que entre ellos no habían intercambiado, porque cuando ocurrió era demasiado peligroso y doloroso hablar de ello y podía tener represalias si se preservaba de forma escrita. (...) A partir de la experiencia que he vivido durante la creación de este archivo (y sobre todo en el relacionado con nuestra guerra civil), he visto como, partiendo de un pasado común dominado por la confusión, las personas empiezan a compartir sus experiencias y sus viejos secretos. Organizan sus recuerdos a modo de gran puzzle y los pequeños datos parciales se van uniendo y entrecruzando, para dar paso a la gran historia personal, que a medida que avanza, va creando un hilo temporal. Detalles inadvertidos vuelven a la

²¹⁰ MONTSERRAT SOTO, ARCHIVO DE ARCHIVOS. En: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Fecha de consulta: 2-11-2016)

²¹¹ MONTSERRAT SOTO, ARCHIVO DE ARCHIVOS. En: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Fecha de consulta: 2-11-2016)

memoria de los protagonistas, recuerdos de alguien que dijo algo hace setenta años²¹².

En la exposición *Archivo de Archivos*, en el apartado correspondiente a la Memoria Oral, se construyeron tres vídeo-instalaciones, nos centramos sólo en la que mostraba el Secreto 1: Las fosas comunes de la guerra civil española.

Esta vídeo-instalación muestra una fosa común que se abrió en Villamayor de los Montes, Burgos, en junio del 2003. Las voces corresponden a los miembros de una misma familia, los hijos de Pablo Pérez Cuesta: Leandro, Máxima, Natividad, Julián, Pablo y Amelia y a personas que se acercaron a la fosa para estar allí en la exhumación de los 46 cadáveres, realizada por arqueólogos, sociólogos y antropólogos. Esta familia consiguió, por una serie de coincidencias, recuperar el cadáver de su padre asesinado. En el vídeo el hijo que habla al inicio, Leandro, ya ha creado y cerrado su historia. Esta biografía fue grabada un año después de la apertura de la fosa. En el desarrollo del vídeo oímos como los otros hermanos van creando esta memoria oral común²¹³.

196

Este apartado se centra en la historia de Pablo contada por sus descendientes, acompañada por voces e imágenes que nos sitúan en un tiempo pasado, jugando así con la idea de anacronismo. Una estrategia muy similar a la desarrollada por los fotógrafos Bleda y Rosa en su serie *Campos de Batalla*, donde combinan una imagen del momento actual, ellos son quienes toman la fotografía, con un texto que sitúa esa imagen en el pasado.

²¹² MONTSERRAT SOTO, ARCHIVO DE ARCHIVOS. En: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Fecha de consulta: 2-11-2016)

²¹³ MONTSERRAT SOTO, ARCHIVO DE ARCHIVOS. En: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Fecha de consulta: 2-11-2016)



Fig. 48

7. 4 La cartografía micropolítica

La intención de los mapas geográficos desde sus inicios ha sido representar la realidad, como por ejemplo la escuela cartográfica holandesa desarrollada a partir del siglo XV. Svetlana Alpers²¹⁴ en el estudio que hace de la pintura holandesa del Siglo XVII, expone la relación de una sociedad determinada, la holandesa, y su apreciación de la realidad con sus producciones artísticas y científicas, y la relación entre ambas. Alpers define el arte holandés como el arte de la vista y de la descripción de la realidad visible, y lo califica como un mecanismo para conocer el mundo. Los holandeses difunden el atlas convirtiéndolo en “una forma decisiva de conocimiento histórico a través de la imagen”²¹⁵. Pero no sólo es una forma de conocer el mundo, es una manera de controlarlo ya que el control de la representación y de sus modos, otorga un poder a la hora de hacer algo visible, y como consecuencia, algo que existe realmente. Si algo no lo percibimos con nuestros sentidos, quizás anulamos su existencia.

²¹⁴ ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume, 1987.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

Los artistas contemporáneos han recobrado con fuerza la idea de la cartografía, ampliando la cartografía de la realidad geográfica con otras representaciones más cercanas a cuestiones sociales, políticas o afectivas. Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*²¹⁶ definen el mapa como una experimentación sobre lo real que se construye basado en un inconsciente, con multitud de conexiones y con infinidad de aplicaciones como puede ser el campo artístico o la acción política. Esta idea de ambos filósofos se aplica perfectamente a muchos de los procesos artísticos que han tomado la cartografía como un método de investigación artística y una herramienta de representación.

Este tipo de cartografías artísticas que muestran una multitud de presencias en la ciudad, en algunos de sus casos desarrollan procesos de trabajo que ponen en práctica el concepto de Daniel G. Andújar²¹⁷ de creación colectiva. La fase de producción de dichos proyectos se convierte en no exclusiva del artista, involucrando a personas ajenas a la práctica artística a intervenir y definir el proceso y el resultado final. Además, si pensamos más en la parte más conceptual de estos proyectos cartográficos y alternativos, el concepto de creación colectiva se amplía hasta llegar a una idea de construcción de ciudad como un proceso de construcción colectivo:

(...) toda ciudad debería ser esencialmente el fruto de un proceso de creación colectiva. La ciudad es un hecho físico, espacial, tangible, que modifica y caracteriza el paisaje y al mismo tiempo es un hecho cultural, social, histórico, consecuencia de ese proceso de creación colectiva. La ciudad la deberíamos hacer entre todos, y de ese modo sería producto de nuestra sinergia comunitaria...²¹⁸.

²¹⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1988, p. 18.

²¹⁷ G. ANDÚJAR, Daniel. "Prólogo". En: CASACUBERTA, D. *Creación colectiva. En internet el creador es el público*, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 9-13.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

7.4.1 Antoni Abad: *megafone.net*

A partir de 2004 Antoni Abad (Lleida, 1956) empieza a trabajar en *zexe.net*, un proyecto en el cual Abad ofrece herramientas tecnológicas a colectivos que están en riesgo de exclusión social, y que habitualmente no tienen visibilidad en los medios de comunicación dominantes. Este proyecto muestra la tendencia que toma la obra de Antoni Abad a partir de los años 90, cuando empieza a interesarse más por internet y las posibilidades de la red y las nuevas tecnologías, dejando más apartados otros soportes como la instalación o la video-instalación.

Con el proyecto *megafone.net*, inicialmente llamado *zexe.net*, Antoni Abad no se convierte en portavoz de los colectivos más desfavorecidos, a diferencia de lo que decía Craig Owens en su artículo "The Indignity of Speaking for Others: An Imaginary Interview"²¹⁹. El crítico americano y miembro de *October*, otorgaba a los artistas la posición de portavoz cuando trabajan en proyectos artísticos de componente social, y como en lugar de intentar solucionar las diferentes problemáticas, los proyectos estetizan los conflictos además se sirven como apaciguador de conciencias. Abad ofrece a estos colectivos una infraestructura, un espacio libre y una oportunidad autónoma para que se expresen sin censura, poniendo en entredicho a los medios mayoritarios y los intereses que mueven a estos medios hegemónicos. Trabajó con diversos colectivos de varias ciudades, como son los taxistas de México D.F., la comunidad gitana de Lleida y León, las prostitutas de Madrid, personas con movilidad reducida de Barcelona y Ginebra, saharauis de un campo de refugiados en Argelia, etc. Nosotros vamos a centrarnos en el proyecto que desarrolló con las personas de movilidad reducida de Barcelona, titulado *Canal Accesible* (2006) y con las prostitutas de la ciudad de Madrid.

²¹⁹ OWENS, Craig. "The Indignity of Speaking for Others: An Imaginary Interview". En: OWENS, C. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, P. 259- 263.

En 2006 Abad desarrollo el proyecto *canal*Accesible* dentro de *megafone.net* en el cual implicó a un colectivo de personas con movilidad reducida de Barcelona. El trabajo con este colectivo surgió a raíz de una exposición en el CASM con la financiación de Nokia y de Amena²²⁰. El espacio expositivo se convierte en zona de reunión con y para el colectivo, y también en una video-instalación con acceso a la red, donde aparecían las aportaciones de los participantes a tiempo real. Este último hecho hace que el proyecto como exposición de un trabajo de carácter documental y social, rompa con la dinámica de exhibición de este tipo de proyectos, ya que en este caso el artista juega con el recurso de la inmediatez, haciendo más real el problema.

La dinámica de trabajo se centra en el trabajo colaborativo, los integrantes del colectivo trabajan no sólo recopilando la información utilizando el *megafone*²²¹, también determinan la estructura del canal, es decir, ellos deciden como clasificar la información recogida por el *megafone* de manera temática. Esto genera un debate en las reuniones y una reflexión de cuáles son los aspectos importantes y a destacar de cada colectivo. *Canal Accesible* se divide en los siguientes canales temáticos que clasifican la información que suben los miembros del colectivo: Barcelona, Barrera, Crónica, Día a día, Documental, Ideal, Mon y Si. Por ejemplo, en el Canal Barcelona, que es el que tiene una visión más global, se representa un mapa de la ciudad de Barcelona con puntos marcados que recogen enclaves de la ciudad no adaptados a las necesidades de las personas con movilidad reducida y mostrados mediante una fotografía y una ampliación del mapa principal. Además de estos motores de búsqueda temática, también podemos acceder a la información a través de otros como los emisores, donde puedes acceder a toda la información que ha subido a la

²²⁰ BADIA, Montse. "Software social. Entrevista a Antoni Abad". En: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1556> (Fecha de consulta:14-10-2012).

²²¹ *Megafone* es el nombre del teléfono móvil comunitario dotado de GPS y que integra las capacidades de registro audiovisual geo-localizado y de publicación inmediata en la web del software desarrollado en *megafone.net*.

red uno de los miembros del colectivo; o el apartado llamado crono, que ordena la información cronológicamente, primero la más antigua hasta la más actual, con un segundo criterio de ordenación según las etiquetas que permiten acotar nuestra búsqueda por temas, como por ejemplo: femenino, mobiliario, infantil, escalones, etc.

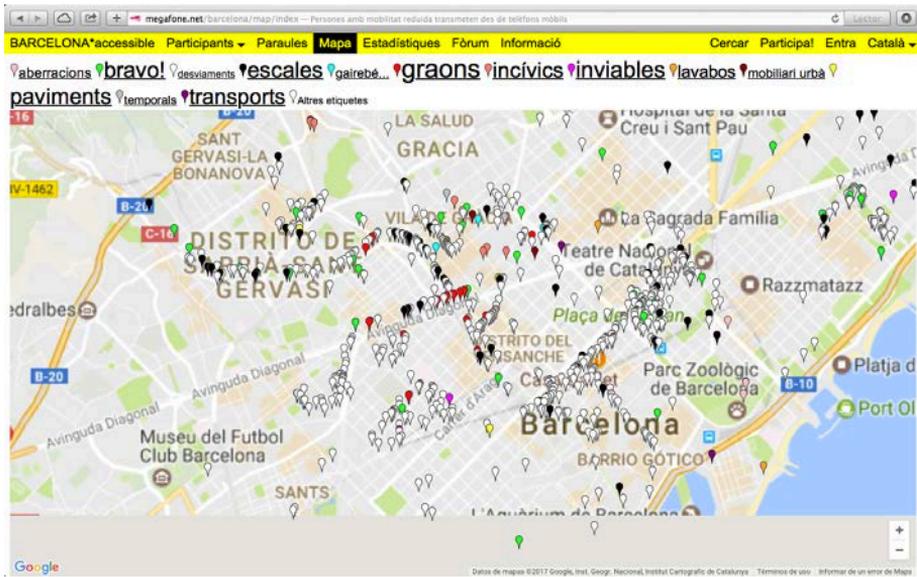


Fig. 49

El artista explica en una entrevista a *El País*, a raíz de la exposición en el CASM, las características de este canal: "Si en los proyectos anteriores, los participantes explicaban su realidad, éste da una vuelta de tuerca proponiéndose como una herramienta para denunciar las barreras arquitectónicas que complican y obstaculizan cada día la vida de las personas con discapacidades"²²². Si los canales de trabajo con otros colectivos que también conforman *megafone.net* se convierten en un manera de documentar la realidad, a modo de diario de los participantes,

²²² BOSCO, Roberta. "Antoni Abad alerta, en un proyecto artístico, sobre las barreras arquitectónicas". *El País*, 27-12-2005.

como un archivo, el *Canal Accesible* se convierte en una herramienta para construir una cartografía de la Barcelona menos solidaria con las personas de movilidad reducida. Esta cartografía construye una imagen de la ciudad alejada de la imagen de Barcelona que difunden las administraciones locales, las cuales se preocupan más de buscar turismo y de visibilizar la ciudad a partir de la creación de la marca BCN²²³, que de los grupos sociales que habitan la ciudad y de sus necesidades.



202

Fig. 50

En *canal*Invisible* sobre las trabajadoras sexuales de la ciudad de Madrid, desarrollado en 2005, la importancia de la imagen de la ciudad y su construcción queda en un segundo plano. En este caso, el canal gira en torno a los eventos cotidianos de las y los participantes²²⁴, quienes “transforman estos dispositivos (teléfonos móviles) en megáfonos

²²³ BALIBREA, Mari Paz. “Barcelona: del modelo a la marca. Caso de estudio” En: <<http://bookcamping.cc/listas/archivo-biblioteca-yp>> (Fecha de consulta: 2-11-2012)

²²⁴ Los participantes en el proyecto fueron: Andrea, Raquel, Maura, Herminia, Patricia, basurama, Libertina, Douglas, July, Astrid, Nereida, Mishelle, Antoni.

digitales, capaces de amplificar sus voces individuales y colectivas a menudo ignoradas o desfiguradas por los medios de comunicación hegemónicos²²⁵. Es una cartografía más cercana a lo social y lo afectivo, una cartografía que es un tipo de diario de la realidad de un grupo que está fuera de la representación normativa.

Las mujeres que participan en este proyecto son quienes deciden cuales son los tag/temas sobre los que quieren hablar, esos temas que ayudan a reflejar su realidad cotidiana y que nos ayudan a conocer sus preocupaciones y en definitiva su vida, componiendo así una imagen de esta a través de pantalla y apoyada por dichos conceptos.

7.4.2 Lara Almarcegui y la investigación sobre los espacios residuales

Al igual que Antoni Abad en *megafone.net*, Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) utiliza la misma metodología al crear una cartografía particular sobre un mapa real en el proyecto *Descampados, demoliciones y ruinas* (2009). En colaboración con el MUSAC Almarcegui imparte el taller²²⁶ *Descampados, demoliciones y ruinas*, en el cual se plantea a los participantes una investigación sobre los espacios de la ciudad de León que no responden a un diseño planificado, como las autoconstrucciones y huertas de la periferia, y responden a usos espontáneos y temporales que se le da al espacio.

Almarcegui plantea una cartografía de la ciudad a partir de la captación de edificios que han perdido su función inicial y se han convertido en restos inútiles que ocupan un espacio físico y que siguen presentes en un momento y sociedad que ya no es su tiempo. Se produce una unión del pasado con el presente, que nos permite una reflexión sobre la construcción de la ciudad y los cambios en la sociedad utilizando la

²²⁵ Fragmento extraído de la web del proyecto. En: <http://megafone.net/madrid/about> (Fecha de consulta: 15-11-2014).

²²⁶ Taller-workshop impartido por la artista en el MUSAC de León en noviembre de 2009.

imagen de la ruina. Almarcegui cuestiona los valores sobre los que se construye el espacio urbano, ¿qué veracidad tienen? ¿Por qué caducan? La artista busca recoger puntos de la cartografía urbana que están fuera del circuito, que incluso, como los define J.M. Cortés²²⁷ pueden ser vistos como fallos o errores de un sistema, y que se reconvierten en espacios vacíos que pueden adoptar otros usos residuales propios de prácticas de convivencia excluyentes.

A través de un trabajo colaborativo, cualquier persona a través de la plataforma *Flickr* puede añadir y completar la cartografía propuesta por la artista. Con la creación de este mapa además de visibilizar la investigación del taller, se busca ampliar el radio de acción de la investigación, recopilando y señalando en el mapa ya no sólo León y su entorno más cercano, sino también cualquier lugar del mundo. La plataforma *Flickr* hace que este trabajo se sitúe entre el archivo fotográfico y la cartografía, pero la finalidad del proyecto es situar las imágenes que cualquier persona sube a la red en el mapa, incluso se avisa en la página del grupo en *Flickr* a los usuarios para que localicen sus fotografías en el mapa. Revisemos cuales fueron las directrices directas que se dieron desde la plataforma web son:

204

Hola amig@s, sólo queríamos recordaros una de las premisas de esta iniciativa:

1. La idea es que señaléis en el mapa del grupo el punto exacto donde habéis realizado la toma, para ir valorando cuantitativamente la importancia de los espacios
2. Contribuid al enriquecimiento de la imagen con reflexiones sobre los modos de utilización de las demoliciones, descampados y ruinas, desde el punto de vista del urbanismo y también desde el punto de vista formal

GRACIAS POR PENSAR EN ELLO!²²⁸

²²⁷ CORTÉS, PICAZO. *Ciutats negades 1. Visualitzant espais urbans absents*, Op cit., p. 19.

²²⁸ Fragmento extraído de la web del proyecto. En: <https://www.flickr.com/groups/1251657@N23> (Fecha de consulta: 3-9-2015).

El desarrollo, que podemos denominar libre, de este tipo de trabajos hace que pueda pasar lo que ha ocurrido en este caso, se ha desvirtuado el origen inicial del proyecto y de la artista. Estamos ante un proyecto de acceso abierto en internet, donde cualquier persona puede acceder a través de un simple registro, y aportar sus propuestas según una mirada o interés determinado. Además este proyecto abierto y con duración infinita, hace que el grado de implicación de la artista en el seguimiento del trabajo en el tiempo vaya decayendo. Proyectos como este, en plataformas abiertas que parece que son lo más accesible posible, nos muestran que son trabajos que también tienen una caducidad que su duración y éxito depende de la difusión e implicación; pero también depende del software utilizado y del hardware utilizado. ¿Qué ocurrirá con este proyecto si *Flickr* deja de existir? Seguramente en el algún momento la página será inaccesible y ya no podremos recuperarla, sino es que algún gestor del proyecto o persona implicada ha ido guardando las imágenes; si es así podremos recuperar las imágenes a investigar ese archivo en el futuro, haciendo una arqueología de los proyectos en plataformas digitales.

Otro de los motivos de fracaso de este proyecto es el mal uso por parte de los usuarios o co-creadores. Si nos fijamos en las imágenes que se han ido subiendo a la plataforma muchas éstas no responden a las premisas iniciales marcadas por la artista. Analizando las fotografías subidas a la plataforma, en total son 339 fotografías, hay una parte que son fotografías de personas que se aprovechan del uso y visibilidad del proyecto y de la artista para publicitar sus imágenes rompiendo totalmente las “normas” del proyecto, ya que son imágenes que se mueven entre el paisaje o que incluyen la ruina, pero se escapan del ámbito urbano. No percibimos en una parte de estas imágenes un estudio o profundización sobre el uso, desuso y abandono de ciertos espacios en el entorno urbano. Sí que vemos una presencia de la ruina dentro de un contexto rural, pero que escapa a las dinámicas urbanas contemporáneas que a la artista le interesa identificar y rastrear hasta construir una cartografía que nos permita visibilizar ciertos patrones, comportamientos o hechos individuales.

La obra completa de Almarcegui gira en torno a edificios abandonados o en proceso de transformación, descampados, huertas y espacios desocupado que, aunque se inserten en el paisaje urbano son ajenos al mismo. Por eso analicemos otros proyectos que a pesar de que han desarrollado otras metodologías no colaborativas sí que han seguido trabajando la idea de crear una cartografía de un espacio urbano con éxito y con fidelidad de su propuesta e intención conceptual inicial.

En 2008 la Sala Rekalde de Bilbao invita a Lara Almarcegui a desarrollar un proyecto específico para su sala de exposiciones el Gabinete abstracto comisariado por Leire Vergara. El origen del proyecto establece una conexión directa con el discurso artístico de Almarcegui desde un punto de vista más amplio, pero también hay una relación con otros proyectos anteriores de la artista en los cuales desarrolla "procesos de investigación y catalogación sobre terrenos vacíos o espacios en desuso y abandonados sobre los cuales o bien no hay ningún tipo de planificación urbana o por el contrario se encuentran en vías de una posible futura transformación"²²⁹.

206

El resultado final de este proyecto y de otros anteriores similares, pero en otros contextos, no se quedó sólo en una exposición que visibilizara el trabajo de investigación y catalogación. La artista fue más allá en el resultado final y en la forma de materializar la cartografía, mostrando su investigación no sólo en un formato propio de obra de arte que encontramos en el espacio expositivo del cubo blanco. Almarcegui decidió presentar los resultados en un formato de publicación denominado por ella "guías de descampados". Como ya hemos dicho, esta guía de Bilbao titulada *Bilboko itsadarreko eremuren gida. Guía de descampados de la Ría de Bilbao. Guide to the wastelands along the Bilbao river estuary* no fue la única, anteriormente a ésta había publicado otras sobre otros lugares: *Guía de Terrenos Baldíos de São Paulo* (agosto 2006), *Guide to Al Khan*

²²⁹ Fragmento extraído de la web de la Sala Rekalde. En: http://www.salarekalde.bizkaia.net/exposiciones/?opcion=detalle&id=349&fotog=349_936.jpg&pieFoto= (Fecha de consulta: 15-11-2016).

(diciembre 2006) y *Terrenos Baldios da Zona Portuária de Lisboa* (septiembre 2007).

Pero el resultado final de la investigación no fue sólo la publicación, a esta le acompañaron fotografías de medio formato de cada descampado identificado e incluido en el proyecto, los cuales se localizan un área que comprende las dos riberas del Nervión desde la localidad de Basauri hasta la desembocadura de la ría en el Cantábrico. Esta guía de terrenos vacíos constituye un recorrido por la industrialización de la ciudad, su crisis y su reconversión. Es una cartografía que nos permite reconstruir la historia una zona del País Vasco, concretamente desde Basauri hasta la desembocadura de la ría en el Cantábrico, y su proceso de industrialización y desindustrialización a partir de un recorrido por diferentes puntos los cuales no son simples descampados. La artista identifica estos espacios como puntos de información, son como estratos que nos permiten una lectura más profunda, no estamos ante un simple emplazamiento físico.

En la publicación Lara Almarcegui define el proyecto así:

Un descampado es un terreno sin construir que no corresponde a un área natural definida, ni a un parque o jardín. A menudo, los descampados son lugares inútiles que han quedado olvidados entre nuevas comunicaciones o son el resultado del cierre y la retirada de instalaciones industriales que han dado lugar a amplias brechas vacías. Su principal interés reside en que son algunos de los pocos lugares de la ciudad que no corresponden a la realización de un diseño, aunque sí tienen propietario, y su existencia se relaciona con planes de urbanismo del futuro o del pasado que, por diversas razones, están detenidos. Los descampados son lugares donde casi todo es posible, porque en ellos no hay nada. A menudo, en los descampados la naturaleza es muy salvaje. Algunos de los descampados de la Ría de Bilbao son auténticos paraísos de pájaros y se pueden utilizar para la observación de animales y plantas. Como los descampados carecen de mantenimiento, en ellos se pueden ver procesos naturales de decadencia, mezcla y entropía que afectan a todos los lugares y edificios pero que en el resto de la ciudad se esconden.

Los descampados de esta guía son espacios sin protección que, además de transformarse, pueden desaparecer, ser construidos o renovados. Serán los terrenos que Bilbao absorberá para crecer y renovar su imagen en los próximos años: observar estos lugares es otra forma de ver cómo cambia la ciudad. Bilbao se encuentra en una época de fuerte y rápida transformación urbana, comparable a la que vivió a finales del XIX y principios del XX, cuando se convirtió en una gran ciudad industrial y portuaria gracias al desarrollo de la minera, siderúrgica y de la construcción naval. El cierre y la modernización de las grandes industrias supuso un profundo impacto para todo el entorno de la Ría. Era necesaria, por tanto, una enorme operación comercial, que está realizándose actualmente, y comprende la recuperación de antiguos espacios industriales obsoletos y el traslado de las actividades portuarias hacia la bahía exterior, para recuperar así las márgenes de la Ría. Algunos de los descampados que se están generando en la Ría corresponden a terrenos recién creados de nuevas zonas portuarias. Pero la mayoría son terrenos industriales cercanos a los muelles. Muchos se transformarán en polígonos industriales o incluso serán absorbidos por la ciudad, y se convertirán en áreas residenciales. Por último, hay descampados en los que, extrañamente, el tiempo parece haberse detenido, que parecen ser independientes al ritmo de crecimiento de la ciudad y son un paraíso de libertad para la vegetación y los usuarios.²³⁰

Acompañando a este texto encontramos un mapa donde están situados los 17 espacios identificados por la artista e incluidos en la guía. Posteriormente hay una explicación de cada espacio acompañada por una ampliación del plano y por diversas fotografías, entre dos o cuatro por proyecto, todo impreso a una tinta (negro), algo que hace que contrasten las fotografías en tonos grises de la publicación con la producción en color de dichas fotografías en medio formato y enmarcadas expuestas en la sala.

²³⁰ ALMARCEGUI, Lara. *Bilboko itsasadarreko eremuren gida. Guía de descampados de la Ría de Bilbao. Guide to the wastelands along the Bilbao river estuary*. Bilbao: Sala Rekalde, 2008, p. 3.

Este trabajo de Almarcegui nos muestra con claridad una de sus principales influencias en su trabajo, Robert Smithson y su *Guía de monumentos de Passaic* realizada por el artista a finales de los años sesenta. Esta guía pretendía mostrar el pasado y presente de Passaic, una ciudad del estado de New Jersey (EEUU) a través de las fotografías con su cámara Instamatic que Smithson había tomado en sus viajes a esta ciudad de lugares concretos que él había categorizado como monumentos. A su vez, las fotografías iban acompañadas de un texto que se publicó originariamente en el *Artforum* de 1967, en el cual se mezclan hechos autobiográficos de su viaje a Passaic con la descripción del paisaje, un paisaje con un pasado industrial presente a través de la ruina contemporánea. Evidentemente, Smithson nos plantea una pregunta en torno al concepto de monumento en la sociedad contemporánea.

El carácter autobiográfico y de viaje del proyecto de Smithson desaparece totalmente del trabajo de Almarcegui. En la guía de Bilbao, la artista se centra en descripciones físicas acompañadas de fotografías y de un pequeño mapa de localización, en las cuales hay una conexión entre pasado y presente a través de los usos y desusos de dichos espacios. Es un trabajo más objetivo, dónde la experiencia personal del espacio queda anulada, rasgo que hace que esta cartografía se asemeje más a la recogida a través de fotografías del paisaje industrial llevado a cabo por Bern y Hilla Becher (Alemania 1931-2007, 1934-2015), los maestros de la escuela de Düsseldorf.

7.4.3 Rogelio López Cuenca: casos de Mataró y Valencia

La industrialización ha marcado el desarrollo de las ciudades y su imagen desde la Revolución Industrial, creando espacio y áreas específicas no sólo para su uso industrial sino también para el uso residencial de las personas o colectivos que trabaja en dichos espacio industriales. La importancia de la industria en la configuración de nuestras ciudad contemporáneas ha hecho que encontremos otros trabajos artísticos que también contruyen su propia cartografía a partir de un pasado industrial. Por ejemplo, Rogelio

López Cuenca (Nerja, 1959) desarrolló *Mataró-El revés de la trama*, dentro de la quinta edición de *Idensitat*, celebrada entre finales del año 2008 y el 2010 y con la colaboración de Can Xalant. Teniendo como punto en común con Almarcegui la presencia del pasado industrial, esta cartografía de Mataró no se basa en una cartografía real del espacio sino que crea su propio mapa simbólico de la ciudad. Este trabajo se sitúa perfectamente en el corpus artístico del artista, que destaca por una obra conceptual de carácter político, donde el uso del lenguaje y de imágenes extraídas de los medios de comunicación enfatizan la crítica a la sociedad contemporánea.

A diferencia de la cartografía de Barcelona del *canal*Accesible* de Antoni Abad la cual mostraba una única perspectiva alternativa de Barcelona, la de las personas con problemas de movilidad, pero basada en un mapa real de Barcelona, la cartografía de Mataró que se presenta en este proyecto tiene un carácter poliédrico, con muchas micronarraciones que se entremezclan. Con este mapa se busca huir del relato único, autoritario y lineal, pero no sólo a través de la multiplicidad de temas y perspectivas que trata, sino también a partir de la capacidad de elección del usuario de la cartografía para construir su propio recorrido a través de diversos mecanismos, como son la elección de una dirección o el uso del hipertexto. Inevitablemente el recurso del hipertexto nos remite a una de las obras más relevantes y pioneras del net-art, *My boyfriend came back from the war*²³¹ (1996) de Olya Lialina (Moscú, 1971); pero con una gran distancia entre ambas obras, ya que la multiplicidad de la narración que puede generar el usuario es mucho más amplia en la obra de Lialina, en cambio en el mapa de Mataró aunque hay una doble multiplicidad, la de los relatos temáticos y la de los caminos que puede tomar el usuario del mapa, esta última es mucho más limitada y no afecta a la historia global de la cartografía representada.

²³¹ Olya Liana *My boyfriend came back from the war*. En: <http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/> (Fecha de consulta: 17-10-2012)

Formalmente la construcción del mapa se hace a partir de la estructura de una constelación con conexiones entre sus satélites o planetas, siendo esta opción gráfica una buena solución para reflejar el enfoque conceptual del proyecto y la presencia de ejes transversales. La referencia al espacio geográfico situado en unas coordenadas físicas queda totalmente olvidada, los espacios geográficos en esta cartografía se han convertido en los lugares que definía Jeff Kelley, transgrediendo su representación cartográfica tradicional y sustituyéndola por otros formatos como fotografías, vídeos, fragmentos o textos completos. La intención del artista a través de estas herramientas es, al igual que hace en toda su obra, crear una sospecha en el espectador, no desea ilustrar un discurso teórico explícito, busca una reflexión en el público²³².

El proceso de construcción del mapa ha sido un trabajo colaborativo entre Rogelio López Cuenca y un grupo de trabajo formado por seis personas²³³, lo que imprime al grupo un carácter multidisciplinar al juntar a personas que viene de distintos campos como la educación o el arte, y con muchas perspectivas distintas debido a la diferencia generacional, en el cual todos los participantes estaban en el mismo nivel de participación y decisión. Para Rogelio López Cuenca la fase procesual de un proyecto es una de las bases que debe promover la institución pública arte, dejando de lado los objetos más próximos a la lógica del mercado artístico y creando procesos donde el museo ayude a crear una ciudadanía crítica²³⁴. El proceso de construcción del mapa se inició con el desarrollo del taller *Derrotas alternativas. Now/here Mataró*, y continuó con un sistema de reuniones en las cuales se iban presentando las investigaciones independientes de cada miembro según los intereses particulares de cada uno y se ponía en marcha también un *brainstorming* entre todos. Una herramienta que

²³² OLIVARES, Rosa. "Entrevista Rogelio López Cuenca", *Exit Express*, 2008, Abril, nº 35 p. 6-11.

²³³ El equipo de trabajo estuvo formado por las siguientes personas: Roser Caminal, Ismael Cabezudo, Laura Marte, Cecilia Postiglione, Daniela Ortiz y Anna Recasens.

²³⁴ Entrevista a Rogelio López Cuenca. En: <http://www.herramientasdelarte.org/2008/04/09/entrevista-a-rogelio-lopez-cuenca-luisa-hedo/> (Fecha de consulta: 25-10-2012)

utilizaron para ir organizando la información que iban generando fue la creación de una *wikispace*²³⁵ privada. En esa *wiki* encontramos la información organizada en archivos independientes, con materiales en distintos formatos (texto, foto, vídeo, links). También se produjo durante el proceso de trabajo una relación directa con los habitantes de Mataró a partir de entrevistas que aportaban más información y más perspectivas al trabajo²³⁶.

Conceptualmente el trabajo plantea un juego con la idea de trama y el hilvanar y deshilvanar, siendo muy apropiado por la relación de Mataró con la industria textil. El proyecto se ha centrado en un amplio trabajo de investigación sobre lo local pero que se ha ampliado a lo global, desde lo micro hasta lo macro y viceversa, que pretende mostrar historias ocultas y plantear la noción de lugar como una estructura compleja. La cartografía se estructura a partir de varios ejes o temas que construyen la historia de Mataró, y que quieren visibilizar aspectos ocultos y que pasan desapercibidos. Los temas que se presentan son: la Guerra Civil, la industria textil, los avances de la revolución industrial, el franquismo, la inmigración, la comunidad gitana, los movimientos obreros, las crisis económicas, la perspectiva de género. Esta última se presenta como un elemento transversal presente en todos los temas como respuesta al punto de vista patriarcal y de la historia y la sociedad, reivindicando la presencia del devenir femenino en todos los engranajes de la sociedad, tal como lo denomina Guattari²³⁷.

Pero detengámonos en cómo se van construyendo los diferentes microrrelatos que Rogelio López Cuenca nos propone. Partiendo de la imagen inicial del mapa con diferentes imágenes enlazadas a modo de

²³⁵ Anna Recasens, miembro del grupo, nos dio acceso a él.

²³⁶ La información obtenida sobre el proceso de trabajo se ha conseguido a partir de una entrevista telefónica a Anna Recasens, miembro del grupo del proyecto de Rogelio López Cuenca y coordinadora de *Idensitat*, 3-11-2012.

²³⁷ GUATTARI, ROLNIK, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, *Op. cit.*, p. 91.

constelación sobre un mapa de la ciudad, seleccionamos una imagen que es una fotografía de una manifestación de los trabajadores de la industria textil en los años setenta. A partir de esta imagen el usuario de la cartografía debe decidir entre ésta y otra, que es un dibujo a modo de pictograma con un dedo y monedas representando el poder de la clase dominante en la industria. Seleccionamos la fotografía inicial y pasamos a otra imagen tomada en una manifestación de trabajadores del textil, luego a un fragmento de un texto de Pere Visàs titulado “La ruptura de l’ordre franquista” que explica la situación laboral y de crisis después de la muerte de Franco. Seguimos con un vídeo que incluye un discurso de Enrique Fuentes Quintana, ministro en ese momento, sobre la crisis existente en la segunda mitad de los años setenta y la transición. El siguiente elemento que construye este relato es un fragmento de texto de Pilar Díaz Sánchez “El trabajo de las mujeres en el textil madrileño. Racionalización industrial y experiencias de género”, aquí vemos la transversalidad de ciertos temas que recorren toda la cartografía, como es la presencia de la mujer en la Historia.

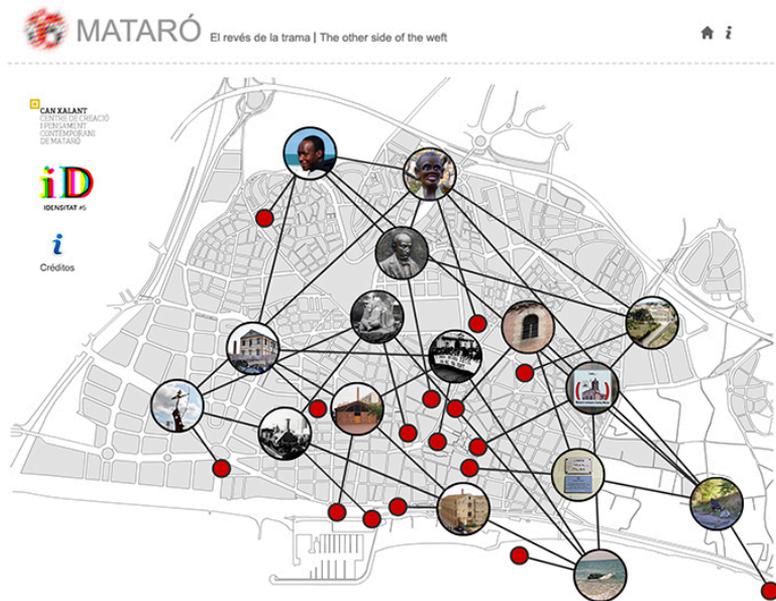


Fig. 51

A través de estas secuenciaciones de documentos de todo tipo, la finalidad de este proyecto se centra en:

Este MAPA DE MATARÓ se propone desenredar la madeja de la Historia en múltiples historias a modo de rizoma; partir de la red tejida por el hilo recurrente de la industria textil en Mataró y de aquellos temas con que ésta se entrelaza en el tiempo: la crisis del capitalismo industrial o la globalización de los mercados, pero también, y sobre todo, el modo en que el poder y la violencia se hacen carne directamente sobre los cuerpos y las vidas de los individuos – en forma, por ejemplo, de los movimientos masivos de personas movidas por la demanda de mano de obra, o la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo asalariado y al espacio público; una propuesta de cartografía poliédrica y flexible, versátil, capaz de acoger y responder a la multiplicidad de perspectivas que conviven en el territorio y sus memorias²³⁸.

214

Y para esta finalidad, Rogelio López Cuenca utiliza la cartografía ya que:

(...) la cartografía, bajo su pretendida apariencia de objetividad, es una maquinaria ideológica que construye e impone un marco interpretativo que nos obliga a imaginarnos el mundo y a nosotros en él. Pero también es una herramienta reversible, aplicable a la experimentación de otro tipo de narraciones, polifónicas, múltiples... que rebasen y rechacen la mera representación del territorio desde el punto de vista privilegiado que se arroga la mirada "a vista de pájaro" de la cartografía convencional²³⁹.

Otra cartografía que responde a premisas muy similares es la realizada en y sobre la ciudad de Valencia en 2015 con motivo de la exposición *Radical Geographics* en el Institut Valencià d'Art Modern, concretamente en la

²³⁸ http://www.mapademataro.net/espanol/index_espanol.html (Fecha de consulta: 12-12-2016).

²³⁹ Entrevista Rogelio López Cuenca El Cultural 7-10-2015 En: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Rogelio-Lopez-Cuenca/8422> (Fecha de consulta: 12-12-2016).

galería 6 destinada a proyectos específicos relacionados con la ciudad de Valencia. En este caso, el título de la cartografía fue *Mapa de Valencia Polivalencias*, planteando ya desde el título elegido la presencia y existencia de más “valencias”, la existencia de más subjetividades que habitan un mismo espacio urbano. La metodología de trabajo también fue a partir de un taller donde se llevó a cabo un trabajo colaborativo²⁴⁰ donde la Universitat Politècnica de València

A pesar de que conceptualmente vemos una similitud entre la cartografía de Mataró y de Valencia en cuanto al deseo de visibilizar “otras” historias u “otras” realidades existentes y que conviven con la historia o vida oficial, la manera de visibilizar la cartografía es completamente diferente. En este caso estamos ante un resultado final con una estructura de web clásica, donde hay un menú que recoge los diferentes temas identificados por el artista y el grupo de investigación y desarrollo del mapa. Los temas que se han seleccionado y se han valorado como significativos para la identificación de la ciudad y la presencia de más “valencias” han sido los siguientes:

- Marqués de campo
- El esclavo
- Especulaciones inmobiliarias
- Fallas
- Inquisición
- L’Horta

²⁴⁰ El equipo de trabajo estuvo formado por las siguientes personas: Judith Álvarez García, María Aucejo, Silvia García, Luis Lisbona, Neus Lozano-Sanfélix, Raúl Ortega Moral, M^a Jesús Parada, Raquel Planas, Meritxell Quevedo, Chiara Sgaramella, Natividad Soriano, Vanesa Valero y María Vidagany-Murgui.

- IVAM
- Kasal Popular Flora
- Metro
- Nazaret
- Palleter
- Salvem / Naturaleza
- Sociópolis
- Universitat
- Velluters
- Torre Miramar

216

Si por ejemplo nos fijamos en el apartado dedicado a L’Horta y analizamos a partir de él la estructura y la comparamos con el mapeado de Mataró, vemos como en este caso no hay opción de crear un relato a partir de la elección de imágenes. Directamente estamos antes el relato construido por el artista y el resto del grupo, formado por texto, imágenes, videos y otros documentos que permiten visibilizar esas otras “valencias” presentes en la ciudad a partir de una estructura lineal con una ordenación de arriba a abajo. Esta disposición que no permite la selección, a diferencia de la cartografía de Mataró, se repite en todos los temas, así como el acompañamiento de texto con el resto de materiales.

Volviendo al apartado sobre L’Horta, apreciamos como se construye un relato, el cual se va articulando a partir de una cronología que nos permite apreciar los cambios producidos en el territorio agrícola que envuelve la ciudad de Valencia, empezando desde momentos históricos donde la huerta tenía un papel fundamental, hasta la especulación urbanística que le ha afectado y los movimientos ciudadanos como los *Salvem*, que han

surgido para luchar por la preservación no sólo de la tierra sino también de las personas vinculadas a ellas. Tomando las palabras del artista como motivo de la muestra en el IVAM y de la realización de esta altercartografía, vemos como este trabajo permite cuestionar la construcción de una imagen de la ciudad creada bajo unos intereses determinados: “La mayoría de las opiniones que tenemos, acerca de cualquier cosa, y que creemos que son nuestras, no proceden de nuestra experiencia sino de narraciones, de representaciones interesadamente elaboradas por las élites. Y la historia, en ese sentido, es un instrumento de un poder formidable a la hora de construir mitos que eviten el pensamiento crítico y que simplemente asumimos, incorporándonos a una especie de desfile ya en marcha. La historia se reconstruye continuamente, y en la actualidad hay un corto número de imágenes y slogans, clichés que son capaces de simplificar procesos muy complejos y despacharlos, empaquetados y precocinados: calentar y listo”²⁴¹.

Es importante destacar los procesos colaborativos de estos proyectos, donde el artista como agente externo a un contexto determinado inserta sus procesos de trabajo con personas interesadas y que forman parte del contexto.

7.4.4 *sic (societat i cultura)*

La importancia que ha ido adquiriendo la ciudad en las prácticas artísticas contemporáneas ha hecho que encontremos muchos proyectos diferentes en torno a la misma ciudad o espacio urbano, como por ejemplo la ciudad de Valencia y en concreto su barrio de Velluters. Este barrio tiene un apartado dedicado a él dentro de la cartografía de Rogelio López Cuenca pero también se ha desarrollado otro proyecto enfocado totalmente a este mismo lugar titulado *sic (societat i cultura)* (2009-2010).

²⁴¹ Entrevista a Rogelio López Cuenca en *El Cultural*, 7/10/2015. En: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Rogelio-Lopez-Cuenca/8422> (Fecha de consulta: 2-10-2016).

sic es un proyecto que se mueve entre la práctica curatorial y la artística, y eso es una consecuencia directa del origen de este proyecto ya que está conceptualizado y desarrollado por Álvaro de los Ángeles, comisario y crítico de arte independiente y licenciado en Bellas Artes. *sic* es un proyecto híbrido con un formato final que hace que lo englobemos dentro de un proyecto editorial. Cuando hablamos de hibridez lo hacemos debido a que dentro de este proyecto se combinan diversas tipologías, algunas más próximas al ámbito editorial, pero otras pertenecen práctica artística como los desarrollados por Mira Bernabeu, Xavier Arenós, Daniel G. Ándujar, Regina de Miguel, Virginia Villaplana,

Estamos ante un proyecto complejo el cual parte del contexto de Velluters como marco y lugar de referencia, es tratado “como caso de estudio de un lugar de memoria”²⁴², que intenta desvelar y visibilizar “sus huellas, estratos, transformación continua”²⁴³. Es otro formato de esta tipología o estrategia, la cartografía, con un nivel de lectura más complejo porque exige al lector que realice él mismo la composición del lugar a partir de los documentos dados. Además, no sólo partimos de la reconstrucción de la imagen del barrio a un nivel de reconocimiento cartográfico o visual, este proyecto también es:

(...) el motivo a partir del cual definir otras relaciones que se establecen en el espacio urbano: entre el museo y la ciudad, la política y la cultura, las necesidades de la ciudadanía y la gestión política de los recursos, la arquitectura y el urbanismo, el espacio público y sus usos, la convivencia y los conflictos, etc²⁴⁴.

Analicemos el formato elegido y su proceso de disposición al público/espectador/usuario. Este proyecto tiene una duración de doce

²⁴² DE LOS ÁNGELES, Álvaro. “Poder hacer, deber hacer”. *sic (societat i cultura)*, 2009, nº 1.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

semanas durante cada una de las cuales saldrá publicado uno de sus doce números. Estas publicaciones con formato clásico de periódico, pero con menos páginas, alrededor de unas ocho páginas cada uno, se podían encontrar en diversos puntos del barrio de Velluters y en otros espacio de la ciudad como galerías, bibliotecas, facultades, bares, etc. Pero también se podían encontrar en el hall de MUVIM, museo que participó en la producción de este proyecto, lo cual era una forma de posicionarse respecto a su relación con el barrio en el cual se encuentra situado dicho museo. Para ello, Xavier Arenós realizó una estructura en madera, donde se mezclaba obra artística destinada a una función determinada y además se insertaba dentro del museo para ubicar también dentro del discurso del museo la publicación *sic*.

La estructura de cada número constaba de un índice redactado y un artículo principal en la primera página, junto con los créditos; dos columnas de opinión más cortas, por lo general ubicadas entre las páginas 2 y 3; la intervención gráfica realizada por un/a artista, que solía ocupar las dos páginas centrales 4 y 5, salvo en algunas ocasiones en que se distribuía por todo el número. Un reportaje en relación con la historia del barrio, su patrimonio artístico o arquitectónico o incluso alguna experiencia contada en primera persona, se encontraba en la segunda mitad, así como la sección *Velluters es la gente*, coordinada por el escritor y periodista Xavier Aliaga, que constaba de mini testimonios de personas que vivían o trabajaban en el barrio. Se completaba con la entrevista de la última página, por lo general realizada a personajes públicos del barrio y de fuera, que tuvieran alguna vinculación con Velluters. A estas secciones fijas se sumaba un segundo reportaje o una sección donde se contaba aquello que acontecía durante los días anteriores a la publicación de

cada número, siempre en relación con el proyecto o con el barrio²⁴⁵.



Fig. 52

220

Esta composición de diferentes tipos artículos y secciones, nos permite construir la cartografía del barrio de Velluters, por ejemplo, en la sección *Velluters es la gente*, poco a poco como lectores podemos ser conscientes de las diferentes subjetividades que habitan y conviven en este espacio urbano y que conforman la imagen de este y de sus usos o prácticas urbanas. Así mismo, el resto de secciones con formato de reportaje también ponen su granito de arena a la hora componer el puzzle de Velluters, por un lado, con reportajes más vinculados a la vertiente histórica en todos sus aspectos (patrimonio, hechos históricos, etc), y por otro lado, con reportajes más cercanos a la realidad del momento. Los aspectos más destacables de este proyecto editorial es que nos permite construir una imagen que abarca una amplia cronología, que existe un reflejo de la situación actual y que están presentes las personas que

²⁴⁵ DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "Análisis post-curatorial del proyecto (sic) societat i cultura". *Concreta*, 2012, nº 00.

habitan el barrio, poniendo en práctica otra vez la idea que desarrolla Antoni Abad de dar la voz a las personas implicadas.

7.5 Reconocimiento de la ciudad a través del paseo

Baudelaire con la figura del *flâneur* introdujo el acto de pasear por la ciudad y lo dotó del matiz artístico. Baudelaire²⁴⁶ define esta figura como un observador apasionado propio de la Modernidad y de los rasgos de ésta, como son lo transitorio o lo fugitivo. Walter Benjamin dedicó tiempo a esta figura: "El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos les ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud"²⁴⁷. Aunque dentro del ámbito literario el paseo ha estado presente anteriormente, por ejemplo Jacques Rousseau y su libro *Ensoñaciones del paseante solitario*²⁴⁸ escrito entre 1976 y 1978, donde recogió observaciones realizadas durante sus paseos por la ciudad de París desde un punto de vista autobiográfico. Pero también otros muchos autores, como Nietzsche y su peregrinaje errante, o Robert Walser, entre otros muchos.

Ya dentro de la producción artística los dadaístas en 1921 propusieron una actividad de recorrido por la ciudad alternativa a sus veladas debido a los hechos acontecidos en el Festival Dadá de Salle Gaveau en 1920, cuando los asistentes enloquecieron, pero a su vez ya habían asimilado estas locas veladas y estaban dispuestos a asistir a más eventos de ese tipo debido a la moda, a esto se le suma la relación rota entre el grupo de artistas. Los dadaístas organizaron una excursión a la iglesia *Saint Julie le Pauvre*. En este recorrido los artistas se convirtieron en guías, como respuesta a la

²⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la Región de Murcia-Consejería de Educación y Cultura-Fundación Caja Murcia, 2007.

²⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998, p. 81.

²⁴⁸ El título original es *Les Rêveries du promeneur solitaire* publicado por primera vez en 1782.

multitud de guías incompetentes que había en la ciudad de París, hacia lugares que “no tenían razón de existir”²⁴⁹, y que ellos consideraban banales, muy en consonancia con la negación implícita del dadá. El surrealismo también pone en práctica el deambular urbano, basando el paseo en el inconsciente; deambular “consiste en conseguir, mediante el caminar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cual entra en contacto con la parte inconsciente del territorio”²⁵⁰. Ejemplo de ellos es el paseo realizado en 1924 por algunos de los artistas que participaron en el primer paseo dadaísta. Esta vez el paseo se produjo en un campo vacío en los alrededores de París, donde el inconsciente permitía un conocimiento del territorio. Otro ejemplo de estos deambulatorios urbanos es el cortejo fúnebre en la película *Entre'acte* de Rene Clair también en 1924.

222

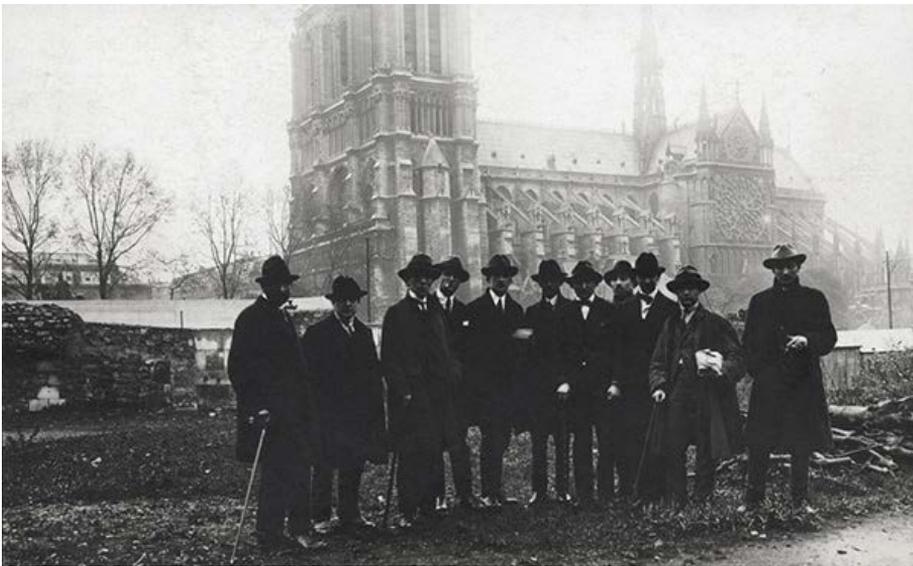


Fig. 53

²⁴⁹ GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Barcelona: Destino, 2002, p. 85.

²⁵⁰ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 84.

Los situacionistas en los finales de los años 50 ponen en marcha la deriva. La define Guy Debord como “una técnica de paso sin interrupción a través de ambientes variados”²⁵¹, tomando la ciudad con sus paseos en los que buscan explorar la ciudad con libertad, pero teniendo presente la psicogeografía del lugar, combinando el espacio social con el geográfico. La deriva propuesta por Debord adquiere una mirada crítica a la ciudad:

(...) se plantea intervenir en el fenómeno urbano con el propósito de conseguir una profunda transformación de la cotidianidad, como un lugar de concreción y resistencia prioritario contra la alienación consumista de la sociedad de la época. Los situacionistas tenían el deseo de cuestionar los códigos culturales oponiéndose a las categorías establecidas y (multiplicando el sentimiento de desarraigo), deseaban provocar alteraciones de la ciudad para evidenciar las posibilidades que ofrece el movimiento como elemento destabilizador de realidades caducas.²⁵²

El movimiento Fluxus también experimenta con el paseo como estrategia artística, con una gran heterogeneidad en las propuestas por los diferentes artistas que las ponen en práctica. Como por ejemplo Yoko Ono con *Map piece* (1969) muy cercana a la deriva situacionista:

Draw an imaginary map.
Put a goal mark on the map where you
want to go.
Go walking on an actual street according
to your map.
If there is no street where it should be

²⁵¹ DEBORD, Guy. “Teoría de la deriva”. En: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (ed.) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona: Actar, p. 22-27.

²⁵² CORTÉS, José Miguel. *Perdidos en la ciudad* Valencia: IVAM, 2016, p. 15.

according to the map, make one by putting the obstacles aside.

When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet.

The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether.

Ask your friends to write maps.

Give your friends maps²⁵³.

224

Durante los Encuentros de Pamplona de 1972, Carlos Ginzburg (Argentina, 1946), miembro del Movimiento Diagonal Cero en los años sesenta, del CAYC y del Grupo de los Trece en esos momentos, realizó una acción titulada *Denotación de una ciudad* (1972). En ella el artista se paseó por la ciudad acompañado de un cartel que decía: "Estoy señalizando una ciudad". Ginzburg eliminaba así los límites entre arte y obra muy similar a las posturas de la década anterior, los años sesenta, de Piero Manzoni con sus bases que hemos visto en el apartado dedicado a la ocupación. Nos interesa este proyecto de Carlos Ginzburg por la capacidad que posee una persona, en este caso el artista, de ser él el que cree la ciudad, aludiendo así a la idea urbano como práctica de la ciudad siendo éstas prácticas las verdaderas acciones que construyen dicho espacio.

²⁵³ ONO, Yoko. *Grapefruit. A book of instructions and drawings*. Nueva York: Simon & Schuster, 2000.



Fig. 54

La experimentación con el entorno tuvo su inicio con la desmaterialización en los años sesenta cuando la instalación o conceptos como la teatralidad entraron dentro del arte contemporáneo. La salida del arte a otros ámbitos como fue la naturaleza con la creación del *Land Art* en Europa o del *Earth Art* en EEUU, ha tenido en el paseo una herramienta más, como por ejemplo el artista Hamish Fulton (Inglaterra, 1946). Fulton ha centrado todo su trabajo en el paseo, la mayor fuera del ámbito urbano, llegando por eso a incluir su producción artística dentro del *Land Art*, algo que él siempre ha negado. Focalizándonos en el contexto español y urbano, Fulton ha realizado diversos paseos colectivos en España, como él denomina *communal walk*, en los que planteaba la experimentación del espacio urbano, pero también de la experiencia interna colectiva e individual, como los acontecidos en Valencia en 2008 y 2015.

Como consecuencia, la capacidad crítica a través del paseo se insertó dentro de los discursos artísticos hasta la actualidad. El paseo como acto creativo y simbólico se ha convertido a una de las propuestas relevantes

del artista moderno primero, posmoderno y actual, si seguimos la tendencia sobre el fin de la posmodernidad. Esta acción artística ha adquirido muchos matices, Ardenne²⁵⁴ habla de dos tendencias: la peregrinación azarosa y la necesidad del paseo urbano relacionado con la interacción con los transeúntes o la comunidad y con un carácter más programado. En el arte del siglo XXI se ha producido una eclosión de la segunda tendencia identificada por Ardenne. Por ejemplo, el proyecto de carácter internacional del artista Thierry Geoffroy *Critical Run*, que pone en práctica el *footing* convirtiéndolo en un “format for criticism”²⁵⁵, con eventos apoyados por las instituciones o eventos artísticos de primer nivel como el PS1 del MOMA. Como ya hemos comentado en el apartado 7.2 cuando comentábamos el proyecto *Desayuno con Viandantes*, este tipo de iniciativas surgen primero de una forma autónoma, e incluso *underground*, para después ser reclamadas y asumidas por las diferentes instituciones.

226 También con un alcance internacional y colectivo se desarrolla *El Paseo de Jane* o *Jane's walk*, que nace en Toronto en el año 2007, y que promueve un paseo colectivo por la ciudad con un itinerario determinado y reflexionando sobre el espacio público y sobre las personas que lo habitan desde el punto de vista de la visibilización de la subjetividad o subjetividades. Otros grupos como Stalker también ha puesto en marcha prácticas de deriva. Stalker se fundó en Roma como un colectivo multidisciplinar a mediados de los años noventa. En 2002 fundan *Osservatorio Nomade*, el cual se centra en la investigación sobre el territorio urbano a partir del caminar organizando acciones y situaciones para ello; proponen una reflexión acerca del entorno urbano como hicieron en 2002 en Castellón²⁵⁶.

²⁵⁴ ARDENNE, *Op cit.*, p. 60-66.

²⁵⁵ EMERGENCY ROOMS. En: http://www.emergencyrooms.org/dictionary/words/CRITICAL_RUN.html (Fecha de consulta: 15-10-2012).

²⁵⁶ Stalker. En: <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/castellon/castellon.html> (Fecha de consulta: 5-3-2017).

7.5.1 *Love Story versus Unofficial Tourism*

Dentro de la ciudad global en la que vivimos y de la abundancia de flujos humanos (migratorios, o turísticos), el conocimiento de una ciudad a través de la práctica del turismo es un acto común sobre el cual se han focalizado muchos artistas y proyectos. El proyecto *Love story*²⁵⁷ (2003) del colectivo Turismo Táctico²⁵⁸ dentro de Idensitat#2 y de la exposición *Banquete*, y *Unofficial Tourism* de Iñaki Larrimbe (Vitoria- Gasteiz, 1967) en el certamen Madrid Abierto de 2009-2010, son dos ejemplos. Ambos trabajan a partir de la acción de caminar o desplazarse a partir de un itinerario marcado, a su vez también ponen el foco de atención en el turismo, pero esto último lo trabajan con perspectivas diferentes.

En *Love story* los artistas proponen a los turistas/público/espectadores un recorrido desde Calaf a Barcelona en un autobús turístico o a pie por el barrio de El Raval de Barcelona. El recorrido se convierte en una performance, donde el guía va contando una historia de amor de personas reales, localizándola según avanza el recorrido por los lugares donde se han producido los acontecimientos de la historia. El relato amoroso se mezcla con el relato de la realidad, contando a su vez las transformaciones y las peculiaridades del contexto espacial. En la exposición de los hechos el guía/performance se apropia de los modos de actuar de los guías reales, cuestión que Bourriaud dentro de su genealogía sobre la postproducción define como “utilizar a la sociedad como un repertorio de formas”²⁵⁹.

²⁵⁷ El proyecto *Love Story* se desarrolló en diversas localizaciones, la primera dentro de la convocatoria de Idensitat 2 entre Calaf y Barcelona, pero también se presentó como acción en el barrio de El Raval de Barcelona dentro de la exposición *Banquete_3*.

²⁵⁸ Colectivo formado en sus inicios por Mariano Maturana (Santiago de Chile, 1960) y Maite Ninou (Barcelona, 1966) al que se unió Xabier Manubens (Barcelona, 1956).

²⁵⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p.11.



Fig. 55



Fig. 56

lñaki Larrimbe en el proyecto *Unofficial Tourism* sitúa una caravana en el centro de Madrid y la convierte en una oficina de turismo *underground*. En esta oficina a los visitantes se les presentan diversos itinerarios alternativos por la ciudad de Madrid contruidos por especialistas en estos temas. Los itinerarios propuestos son: luminosos publicitarios de neón, arte urbano, localizaciones de películas, locales con máquinas recreativas antiguas, tabernas centenarias de la ciudad y un recorrido por la insólita fauna humana y flora urbanística de la Cañada Real. Pero ¿realmente este proyecto presenta itinerarios alternativos? Desde luego que no. Estos itinerarios ya han sido asimilados por el turismo debido a la necesidad de elementos peculiares y distintivos como reclamo turístico, incluso muchos de los lugares propuestos están ya en las guías de viajes, pasando a ser un elemento más de la ciudad globalizada y consumible. En el texto del

proyecto²⁶⁰ justifican esa ausencia de crítica, y clasifican el proyecto simplemente como una estrategia que responde a la demanda del mercado del entretenimiento, aventurándose incluso a decir que la crítica ya no puede existir debido a que ya no hay espacios independientes.

En cambio, *Love Story* sí que presenta una reflexión más profunda, no sólo sobre el turismo como mecanismo de construcción de una ciudad artificial que deja de lado las otras ciudades, las reales. Estas acciones plantean cuestiones sobre el contexto social y los cambios que se han producido en él desplazando la sociedad local por una sociedad global. Si tomamos como ejemplo el recorrido por el barrio de El Raval, éste nos muestra como el barrio se ha transformado mezclando vivencias personales de la historia amorosa con las historias de las personas que viven o trabajan en el barrio, mostrando las nuevas subjetividades que han surgido debido al entorno multicultural.

La comparación de estos dos proyectos nos permite trazar las peculiaridades y diferencias entre dos importantes convocatorias de proyectos sobre el espacio público desarrolladas en España. La voluntad de Idensitat es incidir en el espacio público cercano a través de la interacción con la comunidad que lo forma; así pues, el radio de acción de Idensitat se centra en lo local, frente a una perspectiva más global fomentada por Madrid Abierto. Jorge Díez define la convocatoria de Madrid Abierto como “una herramienta de producción y difusión de proyectos”²⁶¹, en cambio Ramón Parramón de un paso y a la producción y difusión de proyectos se suma “la implicación e interacción en el contexto social”²⁶². Idensitat fomenta una relación más horizontal entre las prácticas artísticas, los artistas y el público o la comunidad, que se convierte en

²⁶⁰ MADRID ABIERTO. En: <<http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2009/inaki-larribbe.html>> (Fecha de consulta: 15-11-2012)

²⁶¹ DÍEZ, Jorge. “Madrid Abierto”. *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2009, vol.4, p. 245-256.

²⁶² IDENSITAT. En: http://www.idensitat.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=9&Itemid=15 (Fecha de consulta: 15-10-2012).

interactor; en Madrid Abierto las relaciones entre estos componentes se siguen construyendo desde una perspectiva vertical, más común en la institución arte.

7.5.2 Transnational Temps: *Encuentre la memoria*

Encuentre la memoria de Transnational Temps se localiza dentro de un contexto amenazado, el barrio del Cabanyal. Este barrio marinero de la ciudad de Valencia ha vivido con una propuesta de plan urbanístico, PEPRI²⁶³, centrada en la destrucción y promovida por el ayuntamiento desde el año 1998, en el cual se proponía la destrucción de 1651 viviendas destruyendo una parte del patrimonio declarado Bien de Interés Cultural (BIC). La necesidad de supervivencia ha hecho que en este peculiar contexto surjan numerosas iniciativas artísticas, algunas de ellas como *Cabanyal Archivo Vivo* (2011), marco del proyecto *Encuentre la memoria*. Debemos especificar que el origen de todas estas medidas artísticas de supervivencia se iniciaron con la creación de la plataforma *Salvem Cabanyal-Canyamelar* en 1998.

230

Una de las primeras medidas de urgencia de la plataforma fue *Cabanyal Portes Obertes* en 1998. Se han convertido en unas jornadas celebradas de manera anual durante las cuales una parte de las casas de los vecinos del barrio se convierten en salas de exposiciones, produciéndose una mezcla entre arte y vida ya que la visita a estas casas no sólo se centra en conocer propuestas artísticas sino también en conocer el patrimonio material e inmaterial en riesgo de desaparición.

En otoño de 2011 dentro del proyecto *Cabanyal Archivo Vivo*, se desarrollaron cuatro proyectos artísticos de cuatro artistas/colectivos distintos englobados bajo el título de *Derivas Virtuales en el Cabanyal*²⁶⁴.

²⁶³ PEPRI: Plan Especial de Reforma y Protección Interior.

²⁶⁴ Los proyectos artísticos englobados en este proyecto son: Laboluz-Impresiones intangibles, Diego Díaz y Clara Boj-Previsión de olas y viento frío, Manusamo&Bzika-Codecabanyal, Transnational Temps- Encuentre la memoria.

Los proyectos plantean a los usuarios/público paseos reales por el barrio del Cabanyal guiados por dispositivos digitales combinando así una experiencia real con el uso de estrategias digitales.

El colectivo Transnational Temps (2001) formado por Fred Adams (Francia, 1968) y Veronica Perales (Madrid, 1974), con un trabajo artístico centrado especialmente en el ecoartivismo, deja de lado las cuestiones relacionadas con el medio ambiente y centra su proyecto de deriva en la memoria, titulado *Encuentre la memoria*. El proyecto plantea a través de una actividad lúdica construida a partir de la herramienta digital del *geocaching*, una recuperación de la memoria del Cabanyal. Para ello han escondido tres nodos de memoria que son tres pequeñas cajas cerradas de manera hermética, denominadas en la jerga del *geocaching* *geocachés*, con formatos distintos entre ellas que se adaptan al contenido y al lugar en el que están localizados y escondidos. El contenido de los *geocachés* surgió de las conversaciones entre los artistas y habitantes del barrio; los artistas buscaban responder a la tríada “qué/dónde/cómo”, y para visualizar estas cuestiones decidieron combinar audio, texto e imagen. Estos materiales procedían en su mayoría de los ciudadanos del barrio, prestaron sus voces para los audios, sus recuerdos para los textos y sus fotografías personales también, aunque algunas se consiguieron a través de archivos colaborativos²⁶⁵.

Los tres nodos muestran tres lugares o elementos característicos del Cabanyal: els taulellets de Manises, el Balneario de las Arenas y la orilla del mar en 1798. Por ejemplo, este último *geocaché*, referente al aspecto que tenía una parte del Cabanyal en el año 1798, permite comparar el aspecto de ese año con el actual, ya que este nodo está situado justo en el lugar donde está el punto de vista de la imagen de la playa de 1798; a esta imagen panorámica le acompaña un mapa actual y otro de 1798. El tesoro, como también llamas a los *geocachés*, sobre el Balneario de las Arenas

²⁶⁵ Información obtenida a través de la entrevista vía correo electrónico a Verónica Perales, 5-11-2012.

recoge imágenes del Balneario y de su entorno en el pasado, algo que contrasta fuertemente con la apariencia de hoy, convertido este espacio tan característico del Cabanyal en un hotel del lujo perdiendo su personalidad y la identidad del barrio.



232

Fig. 57

Este trabajo representa muy bien las bases sobre las que se construye el proyecto global *Cabanyal Archivo Vivo*. Esta plataforma debido a la situación amenazante que vive el barrio por los planes urbanísticos promovidos desde el Ayuntamiento de Valencia que planeaba derribar una gran parte del barrio, buscaba poner en valor el patrimonio material e inmaterial. Para ello, en la propuesta de Transnational Temps el paseo divertido por el barrio buscando los nodos de memoria a través de un programa de geolocalización, se convierte en una estrategia de recuperación de la memoria y de la identidad. Al insertar en el espacio público, y ocuparlo de manera silenciosa, los pequeños contenedores de

memoria distribuida²⁶⁶ producen una ampliación de la memoria limitada²⁶⁷, es decir, amplían la memoria individual del descubridor del nodo, desarrollando una de las intenciones de los artistas que es fomentar el sentimiento comunal.

Transnational Temps nos invita a una reflexión sobre el sentimiento de pérdida, alterando las coordenadas espacio-temporales al unir pasado y presente del Cabanyal a través de los nodos de memoria. Este proyecto cuestiona la urgencia de la sociedad contemporánea por el consumo, especialmente debido a los rápidos flujos de imágenes o de cosas nuevas percederas fomentadas por la sociedad del espectáculo. José Miguel Cortés²⁶⁸, en un trabajo expositivo sobre la memoria, que aunque no fue realizado en relación al proyecto de Transnational Temps, nos parece interesante mencionar por su relación conceptual con el proceso que ha sufrido el barrio del Cabanyal y sus vecinos, define este proceso de la sociedad contemporánea como la pérdida de la capacidad para retener su propio pasado. Los nodos de memoria escondidos buscan la concienciación sobre el valor del patrimonio y de la identidad, superando la necesidad de lo nuevo como un signo de progreso, y huyendo de la imagen de la ciudad globalizada donde las subjetividades han sido eliminadas y desterradas.

El barrio del Cabanyal y el peligro de destrucción que ha sufrido, ha sido protagonista de otras propuestas artísticas. Por ejemplo, la iniciativa colaborativa *Craft Cabanyal* que nace en 2013 con el objetivo de sacar de la esfera privada, destinada originariamente al trabajo de la mujer, técnicas como el bordado, crochet, ganchillo, etc., nuevas técnicas en el ámbito de la protesta artística. Una de las iniciativas que iniciaron y que sigue en

²⁶⁶ Transnational Temps utilizan el término memoria distribuida propio del campo de la informática.

²⁶⁷ Nos apropiamos del lenguaje informático y utilizamos el término memoria limitada.

²⁶⁸ CORTÉS, José Miguel. "Lugares de la memoria". En: CORTÉS, J.M. (ed.) *Lugares de la memoria*. Castellón: EACC, 2001, p. 24-155.

proceso es la creación en bordado del texto de la Orden Ministerial CUL/3631/2009 de 29 de diciembre, en la cual el Ministerio de Cultura obliga a suspender la ejecución del PEPRI por el valor patrimonial del barrio del Cabanyal. A su vez, en 2015 a través de la plataforma Salvem el Cabanyal y como propuesta de la artista Paula Valero, se invita a la artista Esther Ferrer a realizar un paseo comunitario en el barrio. Con el título *Se hace camino al andar*, un acto de conmemoración a todo el proceso de lucha en contra del plan PEPRI.

7.5.3 Sinapsis: *Ressonància Manresa*

El proyecto *Ressonància Manresa*, al igual que la deriva por el Cabanyal de Transnational Temps, plantea en su fase final un recorrido para el público o usuario de la audioguía. El colectivo Sinapsis (2006), formado por Cristian Añó (Barcelona, 1969) y Lidia Dalmau (Altafulla, 1976), son los creadores de este trabajo incluido dentro de la cuarta edición de Idensitat. La inclusión de este proyecto en esta categoría de la investigación nos generó dudas, ya que combina la cartografía o mapeado de un territorio con los itinerarios, pero en este trabajo el punto que ha marcado la clasificación en uno de los apartados o en otro, ha sido la intención final del proyecto, que en este caso es crear un recorrido o itinerario.

La intención de Sinapsis en *Ressonància Manresa* es dar a conocer la ciudad de Manresa a través del sistema sanitario. Para ello utiliza la voz de diferentes testimonios que recogen diversos puntos de vista, visibilizando unas realidades y circunstancias que conocemos parcialmente. La salud y el sistema sanitario se convierten en un recurso para construir un concepto de ciudad completo, donde intervienen no sólo la estructura formal marcada por el urbanismo y la arquitectura, sino también la historia, la educación, las relaciones de poder o las políticas desde las administraciones públicas. Sinapsis destaca las relaciones personales que envuelven el sistema sanitario, eliminando el carácter impersonal que podemos tener del sistema sanitario, haciendo un recorrido desde una idea preconcebida global hasta mostrar un sistema sanitario y un trato de

la salud desde lo local. La perspectiva del trabajo está en sintonía con la concepción de Bourriaud²⁶⁹ en la que el arte se centra en la esfera de las interacciones humanas y en su contexto social. Bourriaud se apropia del término de Karl Marx intersticio, el cual el alemán utilizaba para definir los intercambios que se producían en una sociedad pero que escapaban de la lógica del mercado capitalista. Bourriaud define un tipo de prácticas contemporáneas como un intersticio social, donde se produce un intercambio centrado en las relaciones humanas, insertándose en la trama social.



Fig. 58

²⁶⁹ BOURRIAUD, Estética relacional, 2008, *Op. cit.*

Sinapsis define la metodología de este trabajo artístico como una combinación entre la guía turística y el reportaje²⁷⁰. El proyecto se desarrolla en tres fases, con una duración total de un año de trabajo, donde la participación de las personas es de manera activa en las tres fases. La metodología de trabajo de implicación e interacción con el contexto social es un elemento común en todo el trabajo del colectivo Sinapsis. La primera fase es una primera toma de contacto con el contexto para conocer la situación, para ello se llevan a cabo entrevistas con distintas personas, las cuales tienen relaciones con la ciudad de Manresa, con el sistema sanitario o con la salud. En el momento previo a iniciar esta primera fase no estaba definida la forma que iba a adoptar el proyecto, así que esta etapa inicial sirvió también para plantear una primera propuesta: realizar una audioguía que incluyera varios recorridos por Manresa guiados por diversos miembros de la comunidad donde se mezclaran aspectos de la ciudad y del sistema sanitario.

236

Durante la segunda fase se definieron los recorridos, aunque el proceso de creación de estos itinerarios fue distinto, unos se crearon a partir de varios grupos de trabajo, y otros fueron propuestas directas realizadas por miembros de la ciudad. La última fase se centró en la grabación de las voces y los efectos sonoros de cada itinerario y todo el proceso de postproducción, así como la distribución gratuita del resultado, un cd con audio en formato mp3 acompañado de un mapa de Manresa con los recorridos marcados en él y con una leyenda que especifica cada punto o parada de los itinerarios, y una breve explicación de la temática u objetivo de cada recorrido.

Los itinerarios sonoros van combinando el ruido de la ciudad con una voz que se dedica a dar las instrucciones del camino que debemos seguir acompañándonos con el mapa, y en cada punto de parada de los diferentes itinerarios se intercalan los testimonios en primera persona.

²⁷⁰ SINAPSIS. *Audioguía Ressonància Manresa*, [CD], Manresa, 2007.

Estas voces de los testimonios resaltan el aspecto personal que hay detrás del sistema sanitario y que ayudan a mostrar la complejidad de una realidad en torno a la salud, donde se relacionan aspectos macropolíticos, como son las políticas sanitarias, con situaciones personales propias, como pueden ser la realidad de los enfermos de una patología concreta. Los otros dos tipos de registros sonoros, los ruidos urbanos y la voz-guía, facilitan la plasmación de la ciudad como un todo, un espacio donde se superponen capas que proceden de distintos campos y que se interrelacionan entre ellas, y donde los individuos establecen sus relaciones.

7.5.4 *Jueves Milagro*

Estamos ante proyectos con un carácter colaborativo, que dejan de lado la concepción de obra de arte como objeto final, y donde el proceso de convierte en un momento de intercambio a partir de diferentes estrategias adaptadas al ámbito artístico. Aunque propongamos una clasificación, a veces nos encontramos con algunos proyectos en los cuales su proceso de trabajo es complejo y multitarea. Por ejemplo, uno de estos trabajos artísticos es *Jueves Milagro*, producido por la productora Consonni de Bilbao, en colaboración con la plataforma artística Idensitat. Ambas pusieron en marcha una convocatoria internacional llamada ID+consonni Sondika 09 con el apoyo del Ayuntamiento de Sondika y la Diputación foral de Bizkaia, pero también de la entidad sin ánimo de lucro Suspergintza. El proyecto seleccionado para su producción, *Jueves Milagro*, fue presentado por Xelo Bosch (Valencia, 1970) y Cyrille Larpenteur (Francia, 1976). Las bases de la convocatoria buscaban un proyecto que planteara una reflexión del espacio público de Sondika y que tuviera presente la realidad de este municipio y la relación de la identidad de éste con el aeropuerto, en esos momentos ya trasladado a otra zona. La

inclusión del aeropuerto fue una petición del Ayuntamiento de Sondika²⁷¹, quien quería que se hiciera hincapié en esa particularidad, una petición muy natural debido al impacto de una infraestructura como un aeropuerto en mitad del pueblo. Se planteaba buscar a partir del trabajo con los ciudadanos de Sondika un estudio sobre las consecuencias que la llegada y retirada del aeropuerto habían tenido sobre la morfología del lugar y sus habitantes.

238

La metodología de este proyecto en sus diversas fases se centra en la creación de momentos de convivencia entre la comunidad de un espacio público determinado como es la ciudad de Sondika, y con unas peculiaridades determinadas. Los artistas se inspiran en la película de Berlanga *Los jueves, milagro* para construir la parte conceptual del proyecto. Adoptan la palabra milagro, desechando el cariz religioso, y entendiendo estos como el trabajo y el impulso de la gente para transformar la realidad de su entorno. La primera fase que se realiza son los talleres, denominados *Talleres de milagros*, de donde surgen las ideas para realizar los milagros. Los talleres se estructuraron por edades, y se convirtieron en un lugar de intercambio de saberes y competencias, aplicando estrategias propias del ámbito artístico y combinadas con metodologías de participación ciudadana, convirtiéndose en asambleas ciudadanas. La finalidad de los talleres eran ahondar en la percepción que los miembros de la comunidad de Sondika tienen de su entorno urbano, intentando reflejar la visión del aeropuerto antes y después de su traslado, algo que según los artistas²⁷² se rozó en algunos momentos. Por ejemplo, los talleres con los niños se basaron en el dibujo ya que era una estrategia apropiada para extraer la percepción de éstos. A los más pequeños se les dio un mapa de Sondika y se les pidió que dibujaran sobre ellos sus deseos, y a los que eran un poco más mayores directamente se les propuso

²⁷¹ Información obtenida a partir de la entrevista vía correo electrónico a María Mur, directora de Consonni, 10-11-2012.

²⁷² Información obtenida a partir de la entrevista vía correo electrónico a los artistas, 15-11-2012.

dibujar su entorno y los deseos, después de esta primera etapa, los niños comentaron sus dibujos y deseos en una mesa redonda. Con la gente adulta se planteó una mesa redonda donde se hiciera un exhaustivo estudio de Sondika a partir de un mapa. También se realizó un taller en el hogar del jubilado más cercano a un *brainstorming* sobre opiniones, quejas y recuerdos del lugar.

La segunda fase del proyecto se centra en la recolección de más ideas para milagros y unirlos así a los ya generados en los talleres. Se recogen a través de botes situados en diferentes espacios de Sondika, tanto públicos, como la biblioteca o el polideportivo, pero también comercios privados se apuntan a la colecta. Otro método de recolección de milagros fue la paella colectiva, aunque los artistas platearon esta comida común como un momento en el cual presentar y conocer mejor los deseos de unos y otros. Esta última estrategia que aúna la celebración popular y un proceso artístico, puede convertir este proceso en algo anecdótico y restar carácter artístico a la acción. Pero si comparamos esto con los ágapes que realiza Rirkrit Tiravanija, ¿hay alguna diferencia? Tiravanija inventa nuevos vínculos entre la actividad artística y la actividad humana ya en los inicios de los años noventa con sus famosos banquetes, dotando al público de la función principal en la ejecución de la obra y siendo con esta participación la manera de dar sentido a la obra artística. Rirkrit Tiravanija en sus inicios introdujo en el espacio de la institución ya estos acontecimientos, legitimándolos así, además del apoyo por parte de uno de los teóricos más relevantes como es Bourriaud, quien lo erigió como uno de los ejemplos de su estética relacional. La comida colectiva de Jueves Milagro se celebra en un espacio público que relacionamos inevitablemente con los acontecimientos festivos de nuestra cultura popular, donde además la institución arte no está visible; los artistas se basan en mecanismos creados por la sociedad para introducirlos en el campo del arte, ya que si la finalidad del proyecto es construir unos momentos de socialización hay que construir eventos donde se produzcan estos momentos. Pero ¿funcionó realmente ese momento de encuentro alrededor de un acto festivo como es una comida? La finalidad que los artistas perseguían no

salió del todo bien por el alto poder de convocatoria, 300 personas fueran demasiadas. La necesidad de alcanzar ciertos números de visitantes o participantes que tienen los eventos o instituciones públicas puede hacer que no se cumplan los requisitos para que estos se desarrollen con éxito

Una de las intenciones de este proyecto, además de la intervención en el espacio público, es una reflexión sobre la utilidad de estas prácticas artísticas. Xelo Bosch y Cyrille Larpenteur²⁷³ ejemplifican esta investigación paralela en torno a este proyecto con la idea de Tremeau del artista como mediador que adopta la función de médico de la sociedad. Este apartado está en consonancia con las reflexiones que hemos visto anteriormente de Arlene Raven y Martí Peran, cuando éstos hablan del modo de valoración de este tipo de propuesta artísticas. Con Jueves Milagro ambos artistas tienen miedo de caer en la figura del artista como mesías, ellos no buscan erigirse como salvadores de una comunidad, ellos plantean un cuestionamiento y una reflexión de una realidad concreta, así como una desacralización de las relaciones con la administración pública.

240

Pero la búsqueda de la desacralización de estas relaciones, intentando convertirlas en un “de tú a tú” entre el Ayuntamiento de Sondika y el pueblo falló debido al cariz político y reivindicativo que iba tomando el proyecto. Se generó un conflicto de intereses entre el ayuntamiento, la productora Consonni y los artistas. El Ayuntamiento de Sondika estaba más interesado en desarrollar un proyecto artístico más cercano a utilizar el arte como una herramienta para generar un valor añadido al pueblo, como ocurre con las reformas urbanísticas y los procesos de especulación, que a financiar un proyecto reflexivo sobre el entorno que pudiera poner en duda las políticas locales llevadas a cabo por el consistorio. Empezaron a generarse presiones desde el ayuntamiento hacia la productora como mediadora, y de la productora a los artistas para que los proyectos no tomaran ese carácter reivindicativo, y como consecuencia de ello el

²⁷³ JUEVES MILAGRO. En: <http://juevesmilagro.blogspot.com.es/> (Fecha de consulta: 28-10-2016)

proyecto sufrió censura y muchos problemas en las relaciones entre las diferentes partes.

Una de las partes del proyecto que sufrió censura y fue suspendida y sustituida por otra actividad, fue el paseo. Los artistas plantearon un recorrido por nocturno con linternas a la búsqueda del lindane, un material tóxico relacionado con el aeropuerto y que supuestamente fue enterrado en el pueblo. Pero esta excursión fue vetada debido a la presión ejercida por el ayuntamiento y en su lugar se celebró una procesión nocturna con linternas que pretendía mostrar la morfología que había adoptado Sondika. El paseo inicial que proponían los artistas, buscaba ahondar a través de esta acción en las capas de las que habla Jeff Kelley en su concepto de lugar²⁷⁴, y que permiten un conocimiento del pasado al tomar conciencia de él y a su vez del presente.

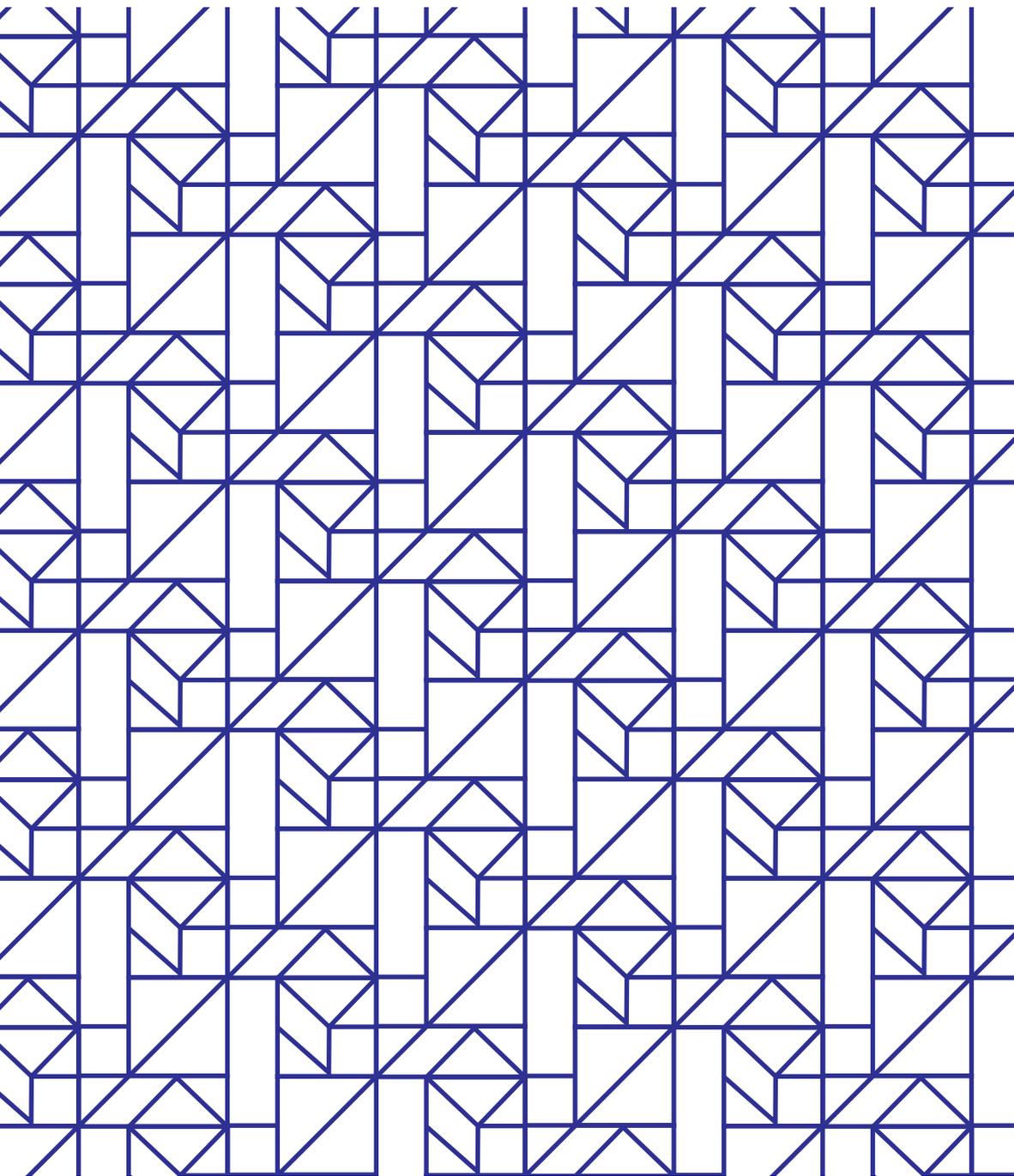
En las conversaciones con las diferentes partes implicadas en la producción del proyecto, artistas y Consonni, se aprecian los diferentes puntos de vista a la hora de posicionarse respecto a las propuestas artísticas de carácter político. Los artistas habían hecho una propuesta que fue aceptada y que intentaron defender hasta el final. Por otro lado, la productora tiene una posición de mediación en este conflicto además de un punto de vista más comercial y cordial ya que está situada en ese entorno y quiere una buena relación con los poderes políticos pensando en proyectos futuros y en su propia supervivencia debido a la precariedad que sufre una gran parte de los profesionales de la cultura. Aquí es donde entra en juego la independencia del arte de los poderes políticos que están en el poder, si financias un proyecto artístico no puedes intentar censurarlo cuando pone en peligro tu imagen. El trabajo artístico sobre el espacio público es complicado por su componente político y social en cuanto a la relación con el poder oficial, sobre todo en iniciativas artísticas micropolíticas que en muchas ocasiones por su naturaleza, ponen en

²⁷⁴ KELLEY, *Op cit.*

cuestionamiento las estructuras de poder que se sitúan en lo que podemos denominar macropolítico.

08 Sobre la inclusión de las prácticas artísticas urbanas en el ámbito del museo y la exposición

Parte 1



Los proyectos incluidos en esta clasificación y analizados nos muestran una sintomatología de una de las tendencias más relevantes del arte del siglo XXI en la escena artística española e internacional. Estos proyectos que trabajan con el espacio público, tomándolo como referente y en algunos casos también como soporte, incluso superando el espacio público urbano y trasladando este espacio público a internet, se han insertado en el circuito internacional de las instituciones, galerías y mercado del arte, y como consecuencia en el discurso que quedará recogido y conformará la Historia del arte.

¿Cómo se han introducido los proyectos que plantean formatos no estables en la exposición? ¿Cómo se han articulado dentro de la institución proyectos realizados para el espacio público? ¿Cómo ha intervenido el mercado en este proceso? Existen muchas cuestiones en torno a estos procesos de asimilación que han afectado no sólo al proceso artístico sino también a la institución museo y a sus posicionamientos en torno a ella.

8.1 El museo y el dispositivo exposición

Existen dos diferencias a la hora de hablar de la inclusión de un objeto o práctica artísticas dentro del museo. Podemos estar refiriéndonos a su exposición a través de una exposición temporal, o podemos hablar de su inclusión y articulación dentro de la colección del museo. A pesar de que ambas maneras se desarrollan dentro de la institución, una de ellas es una inclusión temporal frente a una mucho más estática que provoca una conexión más duradera con otros artistas, colectivos, propuestas, otras cronologías, otras geografías, etc. No hay que olvidar en este punto la diferencia entre un museo y un centro de arte, el segundo de los dos no posee una colección, pero aún así sigue influyendo en la construcción del relato o relatos que se difunden y crean la Historia del arte.

246

La forma de expresión y de producción más importante que lleva a cabo la institución es la exposición. Un acto cargado de responsabilidad debido a que las exposiciones marcan nuevas tendencias y narraciones que posteriormente, como ya hemos dicho, se introducen dentro de la Historia del arte oficial. Belcher definió la exposición “como una mezcla de objetos, textos y otras ayudas interpretativas, destinadas a crear una especie de tercera dimensión de un ensayo o libro, cuya función principal consiste en informar y educar”²⁷⁵.

Un museo no sería un museo sin exposiciones, da igual su importancia, si es un gran buque o un diminuto museo de una pequeña ciudad. La exposición es el proceso de comunicación más importante que pone en marcha el museo con y para el usuario. Pero también es una de las principales estrategias de visibilización y de posicionamiento a muchos niveles, como puede ser el discurso o discursos que trabaja a nivel conceptual, la imagen que proyecta y que le permite situarse dentro de la

²⁷⁵ BELCHER, *Op. cit.*

jerarquía de los museos, el público que desea atraer, en definitiva, es un reflejo de su misión.

¿Pero cuál es la misión de los museos hoy? Evidentemente una de sus misiones principales es conservar la colección con todas las connotaciones que tiene esta función, no sólo hablamos de conservar un objeto material en las mejores condiciones y que pase a la posteridad, sino de elecciones sobre qué es coleccionable, qué debe pasar a formar parte de la colección de un museo. Dejando de lado estas cuestiones, en la actualidad existe una tendencia en los museos de arte contemporáneo y en sus discursos y en los de sus directoras y directores, de concebir el museo como un lugar donde reflexionar sobre la contemporaneidad. Se ha dejado de lado la idea del museo como difusor de verdades absolutas y se trabaja por un museo que muestre las pluralidades que construyen la globalidad actual. Un ejemplo de ello es el replanteamiento que hace la Tate de su colección a partir del año 2000 cuando empieza a ampliar su radio de acción y a construir el relato desde la pluralidad internacional, introduciendo en el relato clásico occidental de la Historia del arte otros relatos procedentes de otras geografías. Este cambio en su colección a la hora de construirla y mostrarla es un reflejo de las críticas institucionales que han venido desde la práctica artística y las tres generaciones de crítica institucional²⁷⁶.

Esta postura también podemos ejemplificarla con la misión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

No es suficiente con representar al otro, hay que buscar formas de mediación que sean simultáneamente ejemplos y prácticas concretas de nuevas formas de solidaridad y relación. Ello implica cambiar la narración lineal, unívoca y excluyente a la que se nos ha acostumbrado, por otra plural y rizomática, en la que no sólo no se anulen las diferencias sino que se entrelacen²⁷⁷.

²⁷⁶ HOLMES, *Op cit.*

²⁷⁷ Misión del MNCARS. En: <http://www.museoreinasofia.es/museo/mision> (Fecha de consulta: 4-9-2016).

La conexión con el contexto choca con la idea de la modernidad que giraba en torno a la neutralidad del cubo blanco que aislaba la obra de su entorno y las circunstancias de éste. Uno de los primeros giros hacia la importancia del contexto dentro del display expositivo lo realizó Marcel Duchamp en el encargo que recibió para la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en 1938 en la *Galerie Beaux-Arts*. En esta muestra Duchamp llenó el techo de la sala de sacos de carbón. "Aquella invención del contexto inició una serie de gestos que desarrollaban la idea del espacio expositivo como una unidad susceptible de ser manipulada como un mostrador estético"²⁷⁸. Evidente esta acción supuso un adelanto a muchas posturas que surgieron posteriormente. La posmodernidad y su postura frente al museo y la galería generaba otra mirada que afectaba también al *display* expositivo. El *display* pasa a ser un elemento más construido donde la idea de teatralidad, de puesta en escena se lleva a cabo; esta idea de teatralidad podemos relacionarla con la teatralidad que achacaba al minimalismo Michael Fried²⁷⁹ y que rompía con la idea del arte puro y formalista.

²⁷⁸ O'DOHERTY, *Op. Cit.*

²⁷⁹ FRIED, Michael. "Art and objecthood". *Artforum*, 1967, nº 5, p. 12-23.



Fig. 59

La dispersión por el espacio expositivo y el uso de otros dispositivos dentro de la museografía que complementaban a la obra e incluso se convertían en ella, como analizaremos en el siguiente apartado, trajeron nuevas formas expositivas. Frances Morris, directora de la Tate Modern desde 2016 y conservadora de la Tate Gallery desde 1987, en su última conferencia impartida ²⁸⁰ en España afirmaba cuando hablaba de los *displays* expositivos y de las maneras de construir las exposiciones de lo poco, o nada, que habían cambiado sus exposiciones, sin una gran variación a la hora de construir el espacio expositivo en los últimos treinta años. ¿Tanta diferencia existe entre una exposición de los años setenta en el MoMA como fue *Information*²⁸¹ a *Zero Tolerance*²⁸² de 2014-2015 en el PS1? La

²⁸⁰ Conferencia impartida por Francis Morris con motivo de su participación en la Cátedra de Estudios Artísticos en el IVAM el 2 de marzo de 2017.

²⁸¹ MoMA. En: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf?2010 (Fecha de consulta: 11-11-2016)

diferencia está más presente en relación a los medios utilizados por los artistas que se apropian de las nuevas tecnologías que al sentido del espacio y los dispositivos museográficos empleados. Analicemos con más detenimiento a continuación como se han producido esos cambios y su posible evolución.



250

Fig. 60

8.2 Desmaterialización y rematerialización del objeto artístico

Como ya se ha indicado en el estado de la cuestión sobre la teoría e investigación relacionada con el dispositivo exposición, sí que ha existido una revisión de la expansión de las prácticas artísticas en el espacio público. A partir de esta idea, planteamos como se ha producido el efecto

²⁸² MoMA. En: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3736?locale=en> (Fecha de consulta: 11-11-2016)

inverso, como las prácticas artísticas que trabajan sobre el espacio público se han introducido en el ámbito de la exposición.

El cambio que se produjo en el concepto de arte en los años sesenta cuestionando el concepto clásico de obra de arte y planteando cuestiones en torno a la idea de la desmaterialización marca el punto de partida desde el rechazo al concepto clásico de obra de arte y de institucionalización hasta llegar a la inclusión dentro de las prácticas museísticas. Este cambio o desmaterialización alude a un tipo de propuesta artística con una apariencia formal inestable, alterable, cambiante o incluso en proceso de desaparición. El nuevo concepto que surge en los años sesenta pretende subvertir la concepción de la obra de arte clásica, a la cual se le otorgaban características como monumentalidad y perdurabilidad a través de sus formas estables, sus materiales nobles, sus temáticas universales y sus emplazamientos expositivos conservacionistas.

Los primeros rasgos materiales de las obras “desmaterializadas” fueron diversos: materiales fungibles, efímeros, blandos, líquidos, gaseosos, lumínicos, obras fragmentadas. Pero no sólo recobran importancia los aspectos formales o materiales de la obra, también se empiezan a tener en cuenta otras realidades como:

- espacio expositivo
- la experiencia y el cuerpo del espectador
- la transformación de la obra y su temporalidad
- el carácter procesual de la práctica artística
- la participación mental o física en la construcción de la obra por parte del espectador

Estos cambios en el concepto de arte produjeron un replanteamiento de la relación de la institución museo con la obra de arte, y una crítica

institucional que afectaba también al ámbito comercial y mercantilista. Brian Holmes²⁸³ identifica la primera generación de artistas que trabajaron sobre la crítica institucional incluyendo figuras como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers. Holmes justifica la crítica institucional como método para escapar del condicionamiento tanto ideológico como económico pautado por la institución museo.

252 La ruptura del muro de la institución y la desmaterialización del objeto artístico, a pesar de estar ante una ruptura, se produjo una reacción para llegar a la inclusión de las nuevas estrategias empleadas por las prácticas artísticas y los nuevos modos de expresión. Desde la desmaterialización se produjo una rematerialización que no sólo abarcaba nuevos materiales sino también dar la cualidad de arte a objetos que antes no se consideraban como tal. Se produce una ampliación y nuevas nominaciones que amplían los territorios del arte abarcando no sólo a la práctica artística, sino también a las exposiciones y a las colecciones de las instituciones museísticas. Este hecho genera nuevas formas de exponer, nuevos dispositivos museográficos y nuevos planteamientos a la hora de abordar la conservación de las piezas de arte. La documentación entró a formar parte de la exposición como complemento de la obra, pero también como sustituta de ella. La documentación que podía ser de todo tipo, desde fotografías, planos, cartas, videos, libros, etc.

Si nos detenemos en la fotografía, debemos pensar la relación que siempre ha tenido como una herramienta para documentar la realidad, que en algunos casos ha estado vinculada a un ámbito más científico o no artístico. En 1888 surge la primera cámara de instantáneas, la Kodak nº1, produciéndose una gran expansión de la práctica de la fotografía. En los inicios del siglo XX la fotografía es aceptada como arte, sobre todo gracias al grupo Photo-Secession y Alfred Steiglitz (EEUU, 1864-1946). Entre los

²⁸³ HOLMES, *Op. cit.*

años veinte y treinta del siglo XX aparecen las cámaras rápidas de pequeño formato como Leica o Ermanox, facilitando el desarrollo de una fotografía en busca del instante perfecto. A mediados de los sesenta se introdujo en el mercado la primera cámara portátil Sony Portapak, incorporando así el vídeo a la práctica artística. Como vemos, la evolución de la tecnológica permitió la inclusión dentro de las prácticas artísticas de herramientas que posibilitan el registro de acciones efímeras, y como consecuencia su inclusión dentro de la exposición, del museo y sus colecciones y del mercado.

La introducción de este tipo de materiales que actúan como registro del trabajo del artista se convierten en sustituto de la obra de arte, y además se introducen en el ámbito expositivo ya no sólo con un carácter temporal, sino que empiezan a formar parte de las colecciones de los museos y a articular la construcción de la historia del arte que viene determinada por los diferentes discursos emitidos desde las instituciones museísticas. La necesidad de mostrar algo con materia dentro de la sala de exposiciones y de las colecciones es una de las principales motivaciones por las cuales estos registros pasan a sustituir a la obra ya que estamos ante trabajos los cuales muchos de ellos son efímeros y ya no existen. Además, el mercado y la necesidad de liquidez económica que tienen los artistas han hecho que el mercado del arte, donde galeristas, marchantes, subastas y ferias de arte gestionan todo un entramado de negociaciones y precios, se alimente de estos nuevos materiales para seguir con la comercialización de la obra de arte.

La evolución tecnológica que trajo consigo el arte de los nuevos medios, lo que supuso su introducción en las instituciones durante los años noventa. En 1994 Netscape presentó su primer navegador comercial, creando otro soporte más que a la vez actuaba como canal de difusión y que su evolución ha hecho que la conceptualización del espectador haya cambiado desarrollando una estética de la participación y de la interacción. En 1997 cuando fue la primera vez que se incluyó dentro de la Documenta de Kassel una obra de net-art. A pesar de que en algunos de

los museos norteamericanos más relevantes ya se habían celebrado exposiciones en la primera mitad de la década de los noventa. Por ejemplo, Rober Riley comisarió la muestra titulada *Bay Area Media* en el SFMoMA o en 1993 Jon Ippolito en el Guggenheim de Nueva York organizó la exposición *Virtual Reality: An Emerging Medium*. Otra fecha clave es 1995 cuando el Whitney Museum of American Art adquirió la primera obra de net-art de Douglas Davis titulada *The World's First Collaborative Sentence* (1994).

8.3 Exposiciones en torno a la rematerialización

Teniendo en cuenta las observaciones anteriores, analicemos como se articuló ese cambio en el ámbito expositivo a partir de algunos ejemplos seleccionados y ordenados cronológicamente que nos marcan momentos clave a nivel internacional y posteriormente como estos penetraron en el ámbito nacional vinculados a las primeras rematerializaciones que surgen en los años setenta.

A finales de los sesenta con el surgimiento del *Earth Art* y el *Land Art*, la salida de los artistas y sus producciones a la naturaleza se vio reflejada en la posterior adaptación de sus estrategias artísticas al museo o galería. En 1968 en la exposición *Earthworks* celebrada en la Dwan Gallery de Nueva York y comisariada por Virginia Dwan y Robert Smithson, podemos resaltar el trabajo de Michael Heizer (EEUU, 1944). Heizer mostró algunos de sus *earth liners* realizados entre Las Vegas y Oregon a partir de una selección de fotografías. Al año siguiente, en el White Art Museum de la Cornell University de Ithaca se celebró la exposición *Earth Art* comisariada por Thomas W. Leavitt y Willoughby Sharp, en la cual Dennis Oppenheim (EEUU, 1938-2011) para exhibir su pieza *Accumulation Cup* exhibió un mapa topográfico acompañado de unas fotografías en blanco y negro. Uno de los videos más relevantes de la producción de Land Art ha sido el realizado por Robert Smithson (EEUU, 1938-1973) para registrar su proyecto en Great Salt Lake (Utah, EEUU), su *Spiral Jetty* realizada en 1970.

Estos ejemplos visibilizan la necesidad de utilizar otros medios como son la fotografía y el video para dejar constancia de la existencia de estos proyectos artísticos. Por ejemplo, también en 1968 pero esta vez en Latinoamérica, más concretamente en la ciudad de Rosario en Argentina, la artista Graciela Carnevale (Argentina, 1942) llevó a cabo *El Encierro* dentro del Ciclo de Arte Experimental. Esta acción, uno de los hitos clave del arte conceptual latinoamericano, se registró fotográficamente por Carlos Militello y ahora las fotografías ya no son sólo un registro documental, se han convertido en pieza de arte en sí mismas. Pero, como hemos visto en el caso de Oppenheim en la muestra *Earth Art*, la información de la obra no son sólo las fotografías, sino también otros elementos vinculados al proceso de creación, documentación de trabajo generada por el artista.

En la famosa exposición del comisario Harold Szeemann *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in your head* celebrada en 1969 en la Kunsthalle de Berna (Suiza) se dio un paso más en la transformación que se estaba produciendo debido a los cambios. Por un lado, se creó un espacio dentro de la muestra que era más una sala de trabajo que una sala de exposiciones, allí los artista producían sus creaciones y esta misma sala se convertía así en el lugar dónde se exhibían las piezas. Y por otro lado, de los 79 artistas seleccionados por Szeemann para la muestra, 15 de ellos no llegaron a exhibir sus obras en Berna, simplemente mostraron información. “La muestra permitía ‘producir una obra o simplemente imaginarla’”²⁸⁴.

El arte conceptual ha contribuido de manera relevante a la inclusión sobre todo del documento en la exposición como un elemento más, como parte de la obra o incluso como sustituto. La importancia que se traspasó a la idea en el proceso de desmaterialización de la obra de arte, volvió a

²⁸⁴ ULRICH OBRIST, HANS. “When Attitudes Became Form de Harald Szeemann”. *El Cultural*, 16-10-2009. En: <http://www.elcultural.com/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005> (Fecha de consulta: 5-10-2016).

materializarse a través de la aceptación de otros materiales que en un primer momento no estaban concebidos como obra de arte. En 1970 se celebró la muestra *Conceptual Art and Conceptual Aspects* comisariada por Donald Karshan en el New York Cultural Center, en la que se daba total "prioridad a la documentación por encima de cualquier otro tipo de objeto artístico"²⁸⁵.

256

En el contexto español podemos destacar en la exposición que se celebra en 1992 que remite a prácticas artísticas conceptuales de artistas catalanes vinculadas con las exposiciones citadas anteriormente. Es importante entender esa diferencia temporal en comparación con el circuito internacional, ya que en España la fiebre expositiva no surge hasta la segunda mitad de los años ochenta, teniendo en cuenta también que anteriormente no habían existido infraestructuras adecuadas. La exposición comisariada por Pilar Parcerisas en el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona) se titulaba *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980...* El título ya nos remite a la exposición de Harald Szeemann, pero el carácter internacional viene sobre todo por la presencia de artistas que emigraron a importantes capitales desde donde se escribía la Historia del arte, como Nueva York, y que desarrollaron una parte de su trabajo fuera de España, como es el caso de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942). El año 1992 supuso el año de la internacionalización de Barcelona y Cataluña debido a las Olimpiadas, el hecho de programar exposiciones con un carácter internacional nos permite entablar relaciones y conexiones entre las programaciones expositivas y las políticas culturales más allá de la cultura, como ya hemos expuesto en el capítulo 5.

Los años setenta trajeron consigo elementos que ampliaron la capacidad del *display* e hicieron que las obras como epílogo y único producto fuera acompañado, o incluso en algunos casos que ni estuviera la obra, de otros materiales. Esta capacidad también influyó en el *display*, en los elementos

²⁸⁵ GUASCH, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Op. cit.*, p. 211.

que construían el *display*. Otros elementos como vitrinas, mesas, etc. empezaron a tener más protagonismo, y evidentemente, no tenemos que olvidar que todo lo que acompaña a la obra y su documentación marca un determinado carácter de la muestra.

El concepto de teatralidad con la llegada del minimalismo vio aumentadas las posibilidades dentro del espacio expositivo. La crítica institucional no sólo afectó al discurso conceptual, también una parte de esta crítica se vio reflejada en el *display* expositivo. "...el arte de los setenta sitúa sus ideas radicales no tanto en el propio arte como en su actitud hacia la estructura artística heredada"²⁸⁶, estructura, como decimos, que va desde el discurso ideológico hasta su expresión formal. La neutralidad del cubo blanco de la modernidad es cuestionada. A partir de ese momento de cuestionamiento y de poner sobre la mesa muchas cuestiones en torno al cubo blanco y las desigualdades que ocultaba, se produjo una inclusión en el entorno museístico de otros posicionamientos, como hemos podido observar en el apartado 5.5 titulado El concepto de micropolítica y su aproximación a la institución museística.

La capacidad que otorgaron estos nuevos materiales a la institución museo y a la exposición de introducir dentro de su espacio permitieron introducir proyectos que trabajan sobre el espacio público como los hemos analizado en el apartado anterior. Proyectos que van en consonancia con la presencia y visibilidad del otro y de existencias o posicionamientos micropolíticos, y que su inclusión deriva de la crítica institucional, es necesario insistir otra vez en las ideas que hemos desarrollado en el apartado El concepto de micropolítica y su aproximación a la institución museística. Las dos últimas generaciones de crítica institucional, la segunda facilitó la presencia del otro debido al "giro subjetivo"²⁸⁷ y la tercera introduce la presencia de otros lugares.

²⁸⁶ O'DOHERTY, *Op. cit.*, p. 72.

²⁸⁷ HOLMES, *Op. cit.*

En 1990 el New Museum of Contemporary Art de Nueva York organizó la muestra *Rethorical Image*, acogiendo las manifestaciones artísticas que se englobaban dentro del “nuevo género de arte público”. Los artistas incluidos en esta muestra fueron: Dennis Adams, Art and Language, Judith Barry, Lothar Baumgarten, Braco Dimitrijevic, Rose Finn-Kelcey, Félix González-Torres, Tomislav Gotovac, Ian Hamilton Finlay, Thomas Huber, Ilya Kabakov, On Kawara, Jiří Kolář, Jaroslaw Kozlowski, Cildo Meireles, Tatsuo Miyajima, Barbara Steinman, Lawrence Weiner, Krzysztof Wodiczko y Antonio Muntadas.

258



Fig. 61

La exposición *Rethorical Image* inició una nueva línea expositiva a nivel internacional, asumiendo la institución museo prácticas artísticas vinculadas al activismo tanto en Estados Unidos como en Europa que se habían llevado a cabo en los años ochenta.

Teniendo en cuenta las preguntas que dejábamos abiertas en el apartado “El concepto de micropolítica y su aproximación a la institución

museística” en cuanto a la inserción de estas prácticas críticas a partir de la exposición, añadimos un factor más: ¿se produce una asimilación y desactivación? Como explicaba Brian O’Doherty “el espacio de la galería deja de ser neutral”²⁸⁸ superando el concepto propuesto por la modernidad, pero “Después, sin embargo, se vio que los contextos no se leían con facilidad desde dentro”²⁸⁹. Suely Rolnik sitúa las prácticas artísticas contemporáneas en diversos lugares:

Las estrategias de las prácticas estéticas contemporáneas varían: cada artista elige —movilizado por los signos que le piden paso— el medio en el que se realizará la obra, creando una fórmula singular para descifrarlos, o sea, para traerlos de lo invisible a lo visible²⁹⁰.

El artista, como dice Rolnik, crea una obra y la trae al mundo visible, pero es la exposición el dispositivo que provoca el tránsito real desde lo invisible a lo visible, la que sitúa dentro del contexto artístico y la que da legitimidad como obra de arte, con todos los pros y los contras que este proceso puede tener.

8.4 Exposiciones referentes en España sobre lo público-político y lo micropolítico

La fiebre expositiva no llegó de igual manera y durante la misma cronología a España debido a su situación histórica implicada en una dictadura desde 1939 hasta 1975 y posteriormente en un proceso de cambio con una dictadura aún muy reciente y con muchas carencias y situaciones por resolver que dejaban al ámbito expositivo y de los museos en un plano no prioritario. Cómo ya hemos explicado en el capítulo sobre políticas culturales en España, en los años cincuenta sí que existe un

²⁸⁸ O’DOHERTY, *Op. cit.*, p. 74.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁰ ROLNIK, *Op. cit.*, p. 6.

interés por el arte contemporáneo a través de la figura de José Luis Fernández del Amo y el Museo de Arte Contemporáneo. Además de este espacio, el mundo galerístico recogió una función de lugar de exposición ya que había unos huecos no cubiertos por espacio públicos no comerciales. Esta construcción tan atípica de la escena artística es también una de las consecuencias de la relevancia que se le otorga a ARCO como elemento vertebrador del arte contemporáneo en España promovida desde diversas instituciones públicas, como ya hemos tratado en puntos anteriores.

Como hemos expuesto en el punto dedicado a las políticas culturales en España, el arte contemporáneo empezó a tener espacios visibles en la segunda mitad de los años ochenta con la creación de museo como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Institut Valencià d'Art Modern. El surgimiento de los museos de arte contemporáneo y centros de arte hizo que a partir de entonces hubiera un desarrollo importante de programación expositiva en el territorio nacional.

260

Dentro de la historia de las exposiciones en España, identificamos dos exposiciones con elementos que tienen relación con las prácticas artísticas objeto de nuestra investigación: *Domini Públic* (1994) y *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968* (2003). Además, ambas son dos muestras que permiten construir la historia de las exposiciones más relevantes desarrolladas en el contexto español.

Domini Públic estuvo comisariada por Jorge Ribalta y se celebró entre marzo y junio de 1994 en el CASM²⁹¹. Esta muestra se insertaban dentro del evento denominado *Primavera fotogràfica* celebrado en diversos espacios de la ciudad de Barcelona teniendo a la fotografía como protagonista. La exposición mostraba el trabajo de artistas y colectivos del ámbito anglosajón con la particularidad de poseer un carácter político y activista. Los artistas y colectivos seleccionados y sus proyectos fueron:

²⁹¹ CASM: Centre d'Art Santa Mònica.

- Henry Bond y Liam Gillick: *Documents* (1991-1993)
- Caron Conde - Karl Beveridge: *No Immediate threat* (1986), *No power greater* (1990-1991)
- Peter Dunn - Loraine Leeson: *The art of change* (1981-1992)
- Dan Graham - Jeff Wall: *Children's pavillon* (1988-1989)
- Group Material: *Campaign* (1994)
- Jo Spence: *The cancer project* (1982-1991)
- Mitra Tabrizian - Andy Goldbing: *The blues* (1986-1987)
- Gran Fury: documentos años ochenta
- Guerrilla Girls: documentos años ochenta

Una de las características más importantes y uno de los motivos por los cuales esta exposición se ha convertido en un hecho referenciable, es la gran presencia de colectivos. Todos los proyectos son trabajos realizados por más de un artista, en algunos casos son colectivos que siempre trabajan juntos, y en otros son colaboraciones puntuales. Maud Lavin en su texto incluido en el catálogo "Col·lectivisme a la dècada de l'ambició" recoge y sitúa en el contexto en el que se producen las prácticas artísticas de la muestra desde el punto de vista del trabajo colectivo, de la metodología de trabajo colectiva dentro del arte,. Lavin hacia hincapié en la eficacia de estas metodologías cuando el trabajo se hace también sobre una colectividad. Martí Peran, quien incluye junto a Glòria Picazo esta exposición dentro de *Impasse 4: Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol*²⁹², no otorga a esta muestra toda la responsabilidad en la introducción de la metodología colectiva en el ámbito artístico, pero sí que establece un enlace entre la escena más local, barcelonesa y catalana, y el trabajo a partir de colectivos que surge en esos años. Hay que destacar como el despertar de la conciencia a finales de los ochenta, el final de la década del entusiasmo y la crisis económica que se

²⁹² PERAN, Martí. "Domini públic. Indicios de nuevas perspectivas". En: PICAZO, G. *Impasse 4. Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol*. Lleida: Ajuntament Lleida-Centre La Panera, 2004, p. 219-235.

inicia en los años noventa, han sido también motivos de los procesos colectivos de creación, en muchos casos marcados por la necesidad.

Otro de los puntos clave de *Domini Públic* fue su posicionamiento en cuanto al arte público, o mejor dicho, al posicionamiento del arte y de los artistas o colectivos hacia cuestiones públicas con carácter crítico. Se produce una ampliación de lo público, ya que hay proyectos incluidos que hablan del proceso de una enfermedad como el cáncer o el sida, pero la mirada a estos problemas se realiza desde la inclusión de estos en lo público, en la esfera de lo público. Ribalta apuesta, a partir del texto de Walter Benjamin "El autor como productor" por una "condición pública de la cultura"²⁹³ a partir de métodos de producción que provienen de otros lugares, en este caso sobre todo se trabajó con la fotografía como un lenguaje híbrido. El carácter crítico y activista que tenía esta muestra se insertaba dentro del contexto social y artístico de los años noventa, como hemos comentado en el párrafo anterior, que necesita un lenguaje para canalizar un arte vinculado a la oposición con el franquismo y conseguir trabajar estas formas de aproximarse a lo público y político desde otras maeras.

262

En 2003 en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, EACC, se llevaron a cabo tres exposiciones en una, *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*. El proyecto fue comisariado por José Miguel Cortés, Juan Vicente Aliaga y María de Corral conjuntamente. La muestra se articuló en torno a cuatro fechas:

- 2001: atentado del 11 de septiembre en Nueva York
- 1989: caída del muro de Berlín
- 1980: aparición del SIDA y publicación de *Mille plateaux* de Deleuze y Guattari
- 1968: reivindicaciones del 68

²⁹³ PERÁN, "Domini públic. Indicios de nuevas perspectivas", *Op. cit.*, p. 228.

Al igual que *Domini Públic*, Anna Maria Guasch y Glòria Picazo incluyeron esta exposición dentro de *Impasse 4: Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol*²⁹⁴. Fue un proyecto muy ambicioso desde la periferia del circuito del arte contemporáneo, con una mirada muy potente a la escena internacional (sólo se incluyeron tres artistas españoles, uno en cada exposición). Micropolíticas se organizó en tres exposiciones que tenían un orden cronológico inverso. Veamos la división cronológica y los artistas que participaron:

- Micropolíticas I (2001-1989): Eija-Liisa Ahtila, Chantal Akerman, Louise Bourgeois, Alicia Framis, Ilya Kabakov, Ken Lum, Aernout Mik, Bruce Nauman, Catherine Opie, Martín Parr, Ann-Sofie Sidén, Atelier van Lieshout, Gilliam Wearing y Andrea Zittel.
- Micropolíticas II (1989-1981): Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Robert Gober, Nan Goldin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel, Isidoro Valcárcel Medina, Krzysztof Wodiczko, David Wojnarowicz.
- Micropolíticas III (1980-1968): Louise Bourgeois, Larry Clark, Valie Export, Mike Kelley, Yayoi Kusama, Paul McCarthy, Annette Messager, Boris Mikhailov, Bruce Nauman, Hélio Oiticica, Gina Pane, Carlos Pazos, Hannah Wilke.

“La reinención de la experiencia. ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?”, este es el título del texto escrito por los comisarios que ya indica el posicionamiento de la muestra.

Micropolíticas quiere recoger y sacar a la luz las vidas, con sus miserias y quimeras, de los individuos que quedan silenciados por el

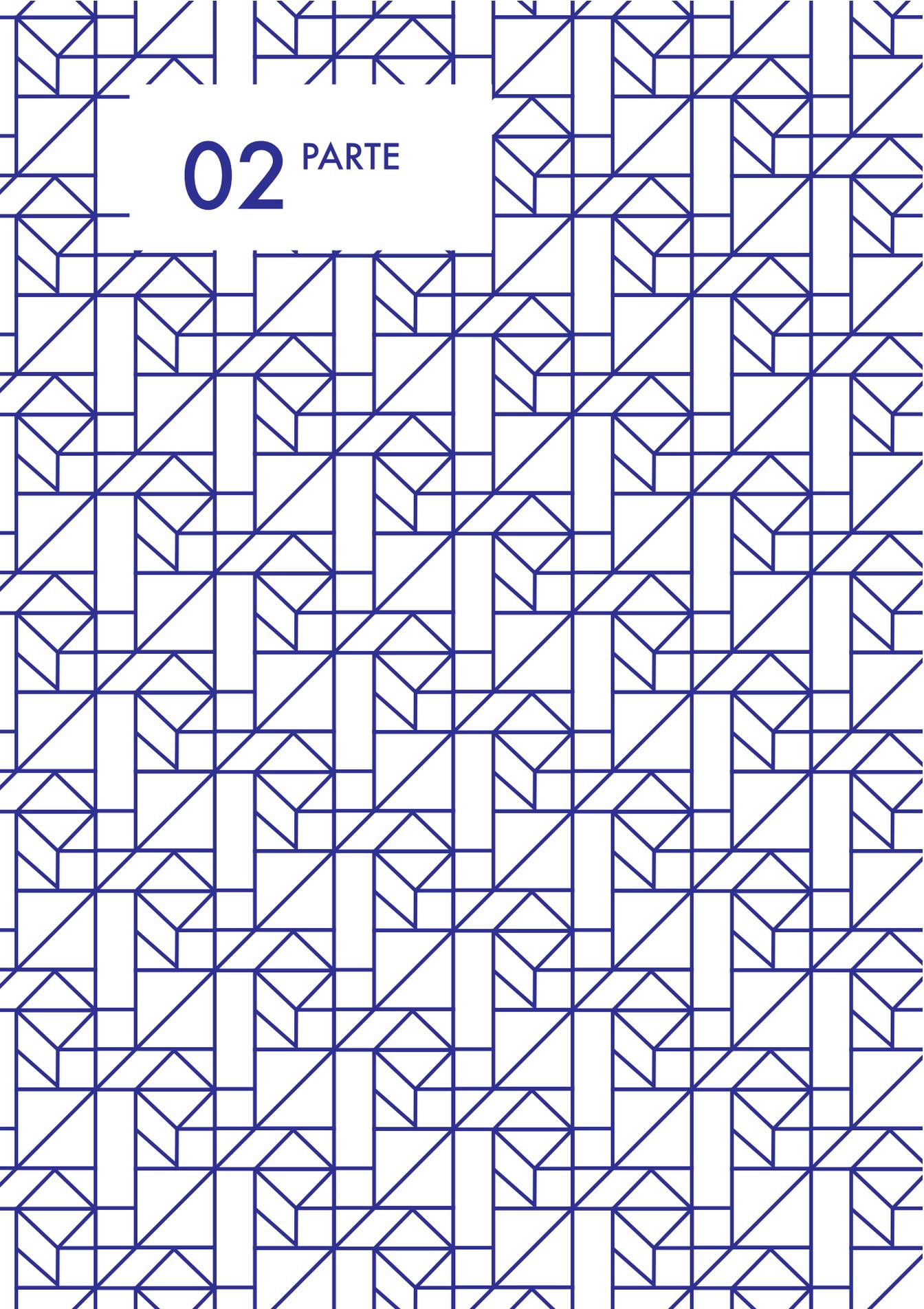
²⁹⁴ GUASCH, Anna Maria. “Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968”. En: PICAZO, G. *Impasse 4. Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol*. Lleida: Ajuntament Lleida-Centre La Panera, 2004, p. 271-284.

pensamiento hegemónico, pero que, no contentos con esa triste situación, pugnan por hacerse oír, por evidenciar sus diferencias y posibilidades²⁹⁵.

Como dice este fragmento, *Micropolíticas* busca focalizar su atención en lo micro, en las pequeñas subjetividades a las que se les dificulta hacerse visible. Tomando como punto de referencia: “Lo personal es político”.

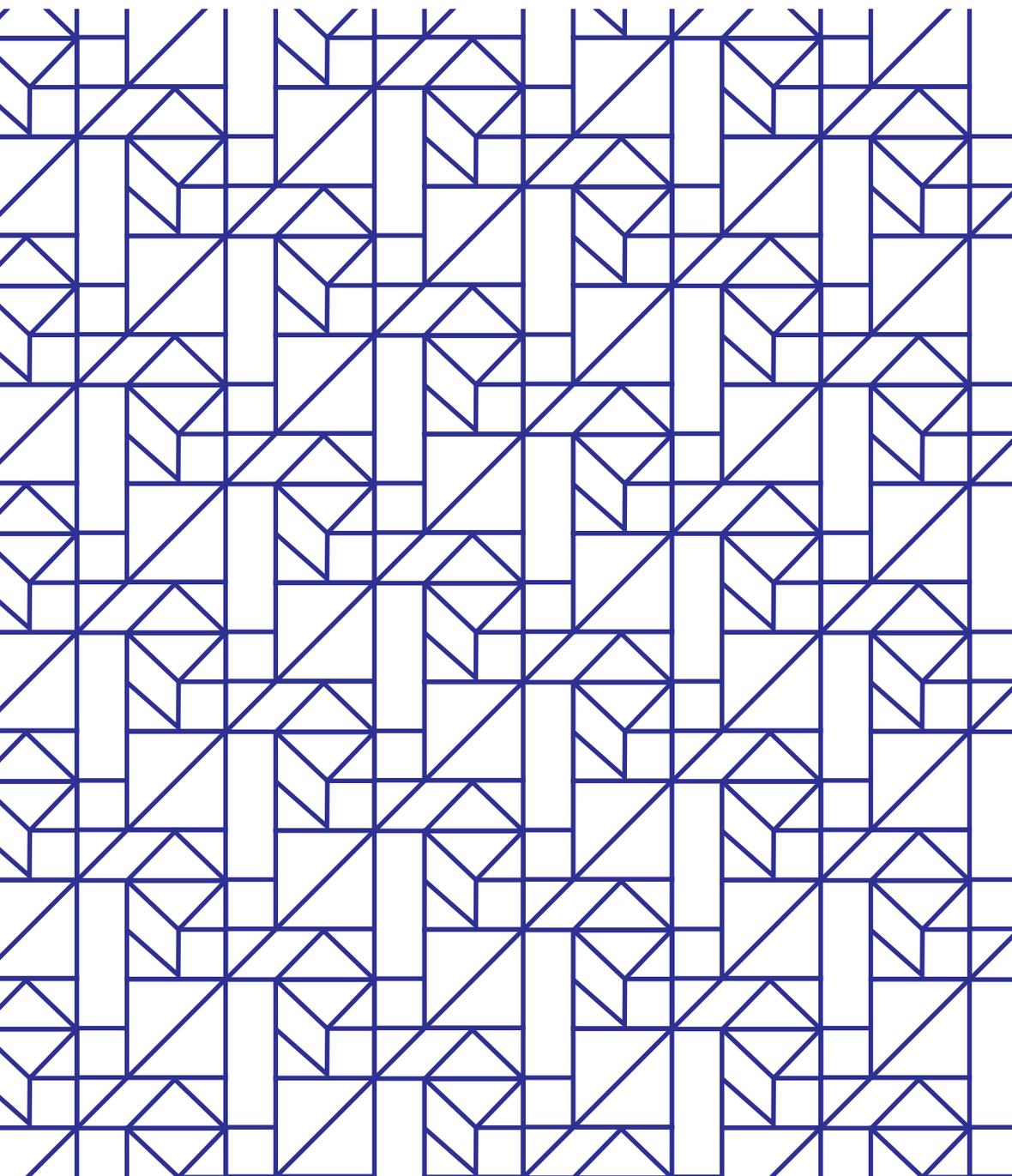
²⁹⁵ CORTÉS, José Miguel *et al.* (com.) *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*. (EACC, 2003). Castellón: EACC, 2003, p. 19.

02 PARTE



09 Propuesta expositiva

—
Parte 2



La exposición es el mecanismo por excelencia del museo o centro de arte. Es el proceso de comunicación más importante para la institución museo, la cual posee un lenguaje determinado que ha ido variando en el tiempo con diferentes elementos que se han ido introduciendo dentro de la exposición y otros que la han ido abandonando. La historia del arte del siglo XX y XXI se puede construir no sólo a partir de los artistas, movimientos, estilos o actitudes estéticas, también se puede articular el relato o relatos a través de las exposiciones especialmente a partir de los años setenta.

La propuesta de proyecto expositivo presentada en este apartado se centra en la traslación de la investigación teórica desarrollada en la Parte 1 de esta tesis doctoral al ámbito expositivo. Para ello, se ha realizado una selección de algunos de los proyectos estudiados en el capítulo 7 y con ellos se ha construido un discurso curatorial que permite mostrar una sintomatología del contexto artístico español y las prácticas artísticas que han trabajado en torno al concepto de micropolítica vinculado al espacio público.

Por otra parte, la presentación de una propuesta curatorial tiene una múltiple función, no sólo tiene como objetivo mostrar en formato expositivo los proyectos artísticos analizados en la taxonomía propuesta en el apartado 7, en el que hemos estudiado las diferentes estrategias artísticas sobre la urbano. De igual forma, buscamos a través de este proyecto plantear cuestiones en torno a cómo se introducen estas prácticas artísticas dentro del museo y las problemáticas que surgen en el ámbito curatorial cuando trabajamos con ellas. Para ello planteamos una exposición dentro de un espacio museístico institucional, en este caso hemos escogido la galería 7 del IVAM Centre Julio González.

Nos han surgido no pocas problemáticas y conflictos a la hora de proponer una propuesta expositiva con este tipo de trabajos artísticos analizados en esta investigación. Dedicaremos el último apartado de este capítulo para exponer las problemáticas que nos hemos encontrado en nuestra propuesta curatorial y las posturas que hemos tomado ante ellas y que vamos a ir mostrando poco a poco a lo largo de los diferentes apartados del capítulo 9.

270

9.1 Tema y desarrollo conceptual de la exposición

Dentro de esta propuesta expositiva existe un tema central sobre el que se articula toda la exposición. El tema principal queda revelado de forma clara en el título de la muestra: *Prácticas artísticas micropolíticas en el espacio urbano. Contexto español del S. XXI*. La forma del título es una declaración de intenciones y de posicionamiento de la exposición. Hemos apostado por un título lo más directo y objetivo posible, que definiera el tipo de proyectos y los situara tanto geográficamente como cronológicamente. Así pues, el título nos sirve para situar al espectador en tres planos:

- conceptual
- geográfico
- cronológico

Además de este tema principal sobre el que gira toda la muestra, existen otros temas secundarios que se pueden dividir en cuatro bloques:

- Cómo se desarrollan las prácticas artísticas incluidas en la exposición o qué tipo de estrategias y mecanismos desarrollan.
- Temas tratados por los proyectos artísticos seleccionados y su manera de enfocarlos. Por ejemplo, una reflexión sobre los derechos de los ciudadanos, la presencia de subjetividades situadas en los límites, etc.
- Referencias teóricas que pertenecen a diferentes campos o disciplinas (Arte, Historia del arte, Sociología, Filosofía, etc.) que se pueden identificar en las prácticas artísticas.
- Cuestiones sobre el dispositivo exposición y la manera de exponer estas prácticas performativas o contextuales.

Para visibilizar todos estos temas tomando como base el tema principal, proponemos una exposición compuesta por cuatro tipologías diferentes de materiales:

- Fotografías como registro de los diferentes proyectos seleccionados
- Documentos relacionados con los diferentes proyectos
- Publicaciones sobre los proyectos seleccionados
- Ordenadores con conexión a las webs de los proyectos

La primera de estas tipologías de materiales se centra en la exhibición de fotografías que funcionan como registro de los proyectos seleccionados. Teniendo en cuenta las observaciones sobre el uso y la capacidad de la fotografía de actuar como registro que hemos expuesto en el apartado 8, en esta exposición planteamos el uso de imágenes que nos sirven como muestra de esa capacidad de registro que mantiene la fotografía a un paso de convertirse en objeto.

Las imágenes incluidas en la exposición estarán seleccionadas en conjunto con los artistas o colectivos incluidos en la exposición. Todas las fotografías tendrán un formato similar ya que estarán expuestas en un friso corrido a la altura de los ojos del visitante, aproximadamente el centro de la imagen estará situado a 1,50 cm del suelo. La mediadas de las fotografías tendrá con una altura aproximada de 30 cm que será fija para todas ya que vendrá marcada por el friso, en cambio el ancho podrá variar entre 30 y 40 cm, según la necesidades de cada imagen. La utilización de un formato similar a la hora de mostrar las imágenes quiere eliminar la connotación de obra de arte y potenciar el documento como transmisor de información.

272

A su vez, no sólo solicitaremos a los artistas y colectivos imágenes, sino también otro tipo de documentación en papel que acompañe a sus proyectos. Por ejemplo, materiales que se hayan utilizado durante el proceso o que hayan sido fruto de él, como los materiales o documentos de trabajo creados durante el proceso de investigación del proyecto *Mataró-El revés de la trama* de Rogelio López Cuenca. O los mapas creados por los participantes en el taller *Gentrificación no es un nombre de señora* de Left Hand Rotation y relacionado con el *Museo de los Desplazados*. También incluiríamos los estudios o documentos, como los contratos realizados en los proyectos de Recetas Urbanas, o las cartas de invitación para realizar un proyecto que recibe un artista. La selección de estos materiales la realizaremos teniendo en cuenta la capacidad que poseen para completar la información a los visitantes en torno a cada proyecto, y para que el visitante que consulte los materiales pueda componer el proceso. Sabemos que no es un proceso sencillo y que requiere de un esfuerzo al usuario del museo, para facilitarlos los materiales estarán archivados por proyectos y cada documento tendrá su identificación. Ejemplos de esta identificación podrían ser: "Instrucción para la autoconstrucción de viviendas legales en azoteas" o "Convenios entre propietarios e inquilinos", de los proyectos de Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas.

Es necesario insistir en el uso en esta muestra de material no original. En el caso de las fotografías, como ya hemos comentado, proponemos la producción de fotografías realizadas exclusivamente para la muestra con un formato de friso que documenta cada proyecto de forma visual. La documentación para consulta la mostraremos a partir de fotocopias que el visitante podrá consultar ya que estará en archivadores organizados por proyectos. La opción de mostrar material no original está motivada por la no objetualización de este tipo de proyectos, ya que podemos caer en un proceso de desactivación de su contenido. Nuestra intención es que el visitante se implique y desarrolle un proceso de investigación con diferentes niveles o grados participación según sus motivaciones, intereses o ganas. Pero evidentemente, esta puesta en escena y esta invitación es una manera de visibilizar el carácter procesual de estos proyectos incluidos en esta muestra.

Las 4 tipologías de materiales dividen el espacio en tres zonas:

- Zona principal. Las fotografías están expuestas en casi toda la sala a modo de friso corrido exceptuando la zona de documentación (documentos y libros) y la zona de consulta online. La función principal de esta zona es la de generar un primer contacto entre los proyectos con el visitante a través de las fotografías. Creemos que un buen contacto visual es fundamental para fomentar el proceso que puede desarrollar el visitante. Las fotografías y la pequeña ficha técnica va a ser el primer conocimiento que van a tener los visitantes y lo que va a generar un posible interés para continuar indagando en las otras zonas con el resto de materiales. Por ese motivo, nos parece muy importante el proceso de selección de las imágenes con los artistas o colectivos para que sean imágenes que puedan dar suficiente información para no caer en una imagen críptica pero a su vez que provoquen ganas de continuar indagando de una manera más activa.

- Zona documentación. Esta zona está formada por dos grandes estanterías, una mesa con flexos y un banco corrido. Su función es ser un espacio para el análisis de los diferentes materiales y poder tejer de manera individual el proceso de cada proyecto. En cuanto a los materiales, por un lado, están al alcance del visitante los catálogos dedicados a los proyectos expuestos o también otras publicaciones donde aparecen referenciados estos proyectos. La selección de libros está compuesta por otros más próximos a la parte teórica de estos trabajos desde diferentes disciplinas, algunos de ellos propuestos por los artistas o colectivos y otros por el comisario/comisaria gracias al conocimiento teórico del tema tratado y analizado previamente. Algunos ejemplos serían estos:

- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la Región de Murcia-Consejería de Educación y Cultura-Fundación Caja Murcia, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- HARVEY, David. *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

- Zona ordenadores. En esta zona el visitante podrá consultar la parte de los proyectos incluidos en la muestra que está actualmente accesible en la red. No sólo los proyectos que han sido pensado para web, sino también los proyectos en los cuales hay una información directa realizada por sus creadores en la

red. Para ello, el acceso a estos proyectos la podrán realizar a través del listado de favoritos donde podrán encontrar el enlace de acceso a cada proyecto. La función es similar a la zona de documentación, complementar y ampliar la información.

No podemos olvidar que antes de entrar a la sala, los visitantes se encontrarían con el título de la muestra, información que ampliaremos en el apartado 9.4.1.

9.2 Objetivos de la exposición

Es necesario insistir en la dualidad de esta propuesta expositiva. Por un lado, proponemos una reflexión sobre la propia exposición cuando trata sobre proyectos vinculados al espacio público con posicionamientos relacionados con su contexto más próximo. Y por otro lado, presentamos un proyecto expositivo sobre prácticas artísticas desarrolladas en el contexto español que trabajan sobre el espacio público desde una mirada micropolítica.

- Mostrar desde el ámbito museístico una de las tendencias más relevantes en el panorama artístico: el trabajo sobre el espacio público, con la particularidad de hacerlo desde prácticas artísticas que trabajan con un posicionamiento micropolítico.
- Establecer un diálogo entre las divergencias y las consonancias existentes en las diferentes posturas y metodologías de los proyectos seleccionados.
- Visibilizar la inclusión y participación del público en las prácticas artísticas contemporáneas y las nuevas relaciones entre productor artístico y público.

- Analizar cómo se insertan a través del dispositivo exposición las prácticas artísticas micropolíticas del siglo XXI en el museo y si se produce una desactivación de su componente político.
- Estudiar si el proceso de comunicación con el usuario o visitante del museo es efectivo.

9.3 Proyectos seleccionados

Debido a la contemporaneidad de los proyectos artísticos seleccionados, es posible la comunicación con sus creadores. Es necesario insistir en el trabajo realizado en colaboración con los artistas, colectivos u otros agentes implicados en la exposición a la hora de seleccionar los materiales que ayuden al público a construir sus propias ideas a partir de la consulta de los diferentes materiales. Los proyectos seleccionados son:

276

- Santiago Cirugeda / Recetas Urbanas
 - *Ordenación y ocupación de solares de Sevilla*
 - *Oficina de información*
- Todo por la Praxis
 - *Asambleódromo*
 - *Bankocina*
- *Solar Corona*
- Democracia
 - *Subtextos*
 - *Demos contra Cracia*
- Martí Peran
 - *Post-it City*
- Francesc Abad
 - *El Camp de la Bota*
- Left Hand Rotation
 - *Museo de los Desplazados*
 - *Gentrificación no es un nombre de señora*
- Sinapsis

- *Ressonància Manresa*
- Transnational Temps
 - *Encuentre la memoria*
- Turismo Táctico
 - *Love story*
- Rogelio López Cuenca
 - *El revés de la trama*
- Álvaro de los Ángeles
 - *sic (societat i cultura)*
- Antoni Abad
 - *megafone.net*
- Lara Almarcegui
 - *Guía de descampados de la ría de Bilbao*
- *Desayuno con viandantes*

9.4 Museografía

9.4.1 Instalación museográfica y tránsito de los visitantes

“En un proyecto expositivo, cada aportación está lo suficiente medida, todo es determinante en un concepto de exposición integral. Así que lo complementario no es secundario”²⁹⁶. Como bien dice este fragmento de Paco Pérez, la exposición se ha convertido en un dispositivo completo y complejo ya que está compuesto no sólo por las obras de arte seleccionadas por el comisario o comisaria de la muestra. Cada objeto, color o elemento que acompaña a las obras de arte o proyectos artísticos afecta en la lectura o apreciación de las obras o proyectos artísticos. El montaje expositivo no es sólo la distribución de las obras en el espacio, además de eso es todo lo que compone y construye el montaje expositivo.

²⁹⁶ PÉREZ VALENCIA, *Op. Cit.*, p. 25.

Una exposición es una experiencia vital. Un espacio y tiempo determinado donde el visitante o usuario convive con todos los elementos que conforman la exposición, convirtiéndose en otro elemento más de la puesta en escena. Los proyectos artísticos seleccionados para esta muestra están acompañados de todo un entramado de elementos que configuran la museografía específica pensada para esta exposición y que permite enfocar el discurso curatorial, ya que dichos elementos (vinilos, colores empleados, etc.) a pesar de no ser obra de arte también construyen discursos y aportan diferentes connotaciones a los proyectos seleccionados.

278

El recorrido o tránsito que se sugiere al visitante en una exposición es uno de los elementos que se tienen en cuenta por la persona encargada del diseño de la exposición, ya sea el diseñador, si lo hay, o el comisario. Este tema ha sido ampliamente estudiado, se ha teorizado mucho sobre el recorrido de los visitantes cuando visitan una exposición y cómo el diseño de la muestra ayuda a potenciar un recorrido determinado marcado por el desarrollo conceptual. Como Laurence Vail Coleman²⁹⁷ en 1950 diseñando diagramas de posibles ordenaciones del espacio y de la circulación del visitante. Coleman también tenía en su ecuación el carácter imprevisto de los hábitos de la conducta humana a la hora de trasladarse por el espacio expositivo. Siempre debemos tener en cuenta el factor sorpresa ya que el visitante puede elegir un itinerario no planificado, siempre y cuando eso sea posible y el espacio lo permita. Un ejemplo de itinerario marcado es el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York de Frank Lloyd Wright, creado en los años cincuenta. Una espiral ascendente y descendente que marca el trayecto.

La estructura del espacio elegido para la exposición, la galería 7 del IVAM, es una sala compleja, totalmente irregular. Hemos optado por no construir muros adicionales a la sala, y aprovechar la estructura que posee la galería

²⁹⁷ COLEMAN, Laurence Vail. *Museums Buildings I*. Washington D.C: The American Association of Museums, 1950.

7, que aunque sea compleja nos permite jugar con ella y delimitar ciertas zonas.

Lo primero con lo que se encuentran los visitantes antes de entrar en la sala es el título de la muestra con letras en vinilo negro en mayúsculas y en negrita con una tipografía tipo helvética: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS MICROPOLÍTICAS EN EL ESPACIO URBANO. CONTEXTO ESPAÑOL DEL SIGLO XXI. Como ya hemos indicado anteriormente, esta opción tan clara sobre el contenido de lo que se va a encontrar el visitante es una táctica para intentar objetivizar esta exposición invitando al visitante a generar sus propias ideas a partir de un proceso activo a través de los materiales expuestos. El uso de mayúsculas también es un posicionamiento curatorial que enlaza con la idea de querer eliminar cualquier rasgo personal que sea un añadido.

“La exposición clásica separa obra e información”²⁹⁸, esta afirmación de Martí Manen en su breve ensayo sobre la exposición nos muestra una tipología que a pesar de ser clásica sigue siendo muy común. Los públicos están acostumbrados a estos códigos cuando entran en un museo, saben que hay un texto o folleto que les informará de lo que van a ver, que les dará una pautas para entender el complejo mundo del arte contemporáneo. En esta exposición escapamos del uso de un texto introductorio que explique el desarrollo conceptual de la exposición. Partimos de un título muy claro que sitúa al espectador en lo que va a ver, y además durante su visita está acompañado de multitud de materiales para construir su propia mirada.

Después del encuentro con el título, el acceso a la sala del visitante focaliza la atención de éste en el friso corrido de fotografías impreso en forex de 3 milímetros y adherido sin marco sobre el blanco de la pared que recorre toda la sala. El friso marca el tránsito por la sala con dos zonas que interrumpen el recorrido, la zona de documentación, situada al fondo de la

²⁹⁸ MANEN, *Op. cit.*, p. 81.

sala, y la zona de ordenadores. En el apartado 9.8 se pueden consultar los planos con la ubicación de cada zona. A pesar de que el friso marca un movimiento y dirección durante la visita, planteamos la exposición como una experiencia totalmente abierta, una experiencia focalizada en la investigación y conocimiento autónomo por parte del visitante o usuario a partir de los materiales presentados por el comisario y seleccionados junto con los artistas o colectivos implicados en cada proyecto. Acompañando a las fotografías, que están agrupadas por proyectos, debajo de la primera fotografía de cada proyecto seleccionado, con vinilo negro aparece una pequeña ficha técnica compuesta por: autor/autores, título del proyecto, lugar (si lo necesita) y año.

9.4.2 Iluminación

La iluminación es una parte más de la puesta en escena que es una exposición. En la mayoría de ocasiones los espacios expositivos museísticos son lugares cerrados a la luz natural. Dentro de la iluminación artificial hay diversas opciones que afectan a la imagen que queremos construir de la muestra:

- Lámparas incandescentes
- Lámparas halógenas
- Lámparas fluorescentes
- Lámparas de descarga de alta presión
- Fibra óptica

Valorando las diferentes opciones y el resultado de cada una de las opciones lumínicas arriba citadas, optamos por lámparas fluorescentes. Para elegir esta opción hemos tenido en cuenta los siguientes factores²⁹⁹:

- Flujo luminoso
- Iluminancia
- Temperatura del color
- Índice de reproducción cromática
- Emisión de radiación UV
- Eficacia luminosa

Los motivos por los cuales hemos elegido lámparas fluorescentes son estos:

- Su alta eficacia luminosa y su bajo consumo.
- Por su temperatura del color: poseen una gran variedad de blancos, y ese es el color que buscamos. Un color blanco frío que acrecienta el aspecto neutro.
- Su colocación en la sala en formato lineal crea una sensación de continuidad con una luz uniforme. Se rompería esa linealidad en las dos zonas dedicadas a la documentación (bibliográfica y documentos, y en la zona para dedicada a la consulta de recursos web usando ordenadores). Por ese motivo las zonas de documentación las hemos desplazado a dos zonas de la sala más apartadas para que tengan unas condiciones lumínicas adecuadas y no rompan con la linealidad de la luz buscada, especialmente la zona de consulta de documentos y bibliografía.
- Eliminar efectos teatrales que aportan los focos.

La zona dedicada a la consulta de documentación y bibliografía se complementa con una iluminación a través de flexos que aumenten el

²⁹⁹ ALONSO FERNÁNDEZ, *Op. cit.*

efecto de zona de estudio y que faciliten la visibilidad a la hora de estudiar la bibliografía y documentación.

9.4.3 Conservación

A pesar de que esta propuesta expositiva se centra en el desarrollo curatorial, hay algunos aspectos que queremos comentar, aunque de manera escueta ya que se escapan al ámbito del comisariado pero sí que nos parece relevante hacer mención por su importancia dentro del ámbito de la exposición y del museo. Nos referimos a las medidas de conservación. Dentro de la exposición existen diversos aspectos que operan dentro del espacio expositivo, algunos de ellos de una manera imperceptible para la mayoría del público, que tienen que ver con la correcta conservación de las obras o materiales expuestos dentro del espacio. Esos elementos son:

- Iluminación
- Humedad
- Temperatura

282

La exhibición de materiales que no responden a la categorización de obra de arte nos permite trabajar con más libertad a la hora de cumplir unas medidas de conservación determinadas relacionadas con los elementos citados anteriormente.

Aunque ya hemos hablado de la iluminación en el apartado anterior, ahora el enfoque es diferente ya que estamos seleccionando la intensidad de la luz, lo que se denomina iluminancia, de acuerdo a unos criterios de conservación que vienen marcados por la naturaleza de las obras expuestas. Para esta muestra podríamos trabajar entre 200 y 150 lux. No son materiales sensibles, las fotografías pueden ser los elementos más frágiles pero estamos trabajando con impresiones actuales que no son copias únicas sino copias de exhibición. El resto de materiales, hablamos de los libros y los documentos que son fotocopias, no están en riesgo de conservación, así que la elección de la luz para la zona de documentación

se rige más por una opción conceptual. Buscamos ampliar el carácter de estudio de casos realizado por el espectador a través ya no sólo de la luz general que alumbra esta zona de documentación, sino también gracias a los flexos puestos en la mesa para la consulta de los materiales.

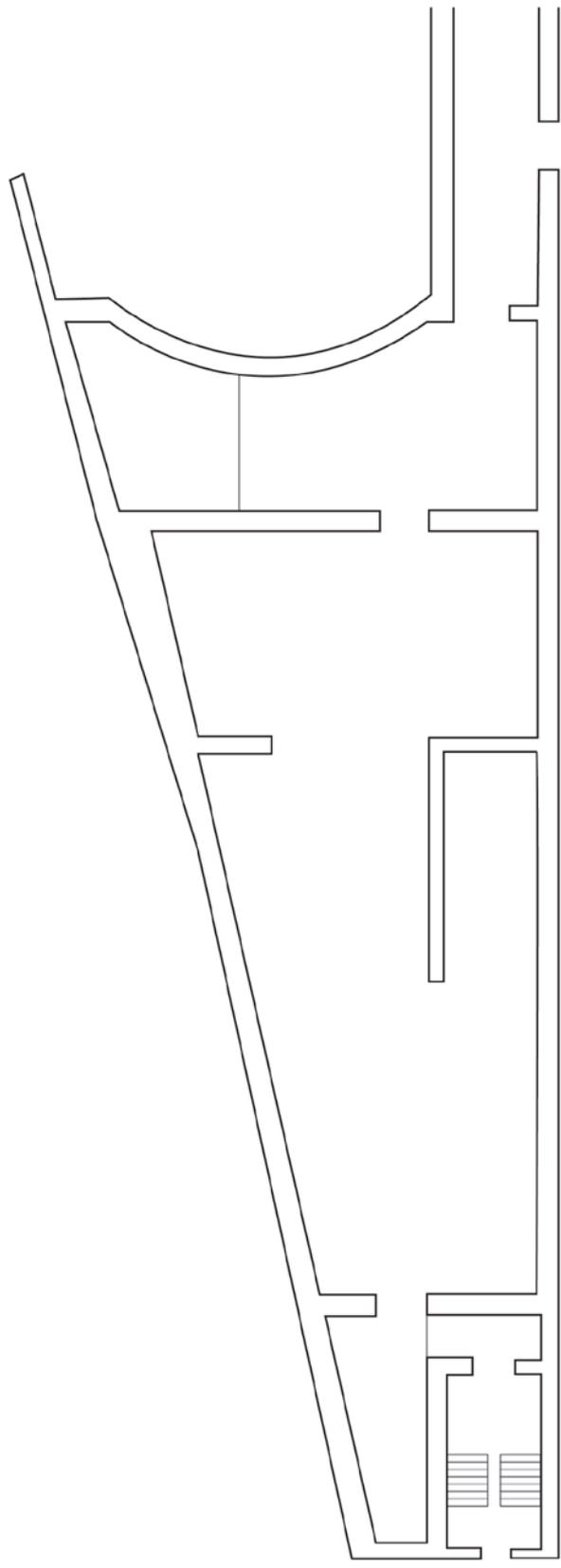
En cuanto a la humedad y temperatura tomamos las medidas normalmente empleadas para colecciones de obra contemporáneo sin riesgo de conservación. Sus medidas estarían alrededor de:

- Humedad: 50%
- Temperatura: 18-23°C

9.5 Planos y simulaciones

En este apartado presentamos una simulación de nuestra propuesta expositiva. Para ello, mostramos los siguientes documentos:

- Plano de la galería 7 del IVAM
- Imagen de simulación de la entrada de la galería 7
- Plano con distribución de nuestra propuesta expositiva
- Imagen de simulación del interior de la galería 7 con el friso de fotografías

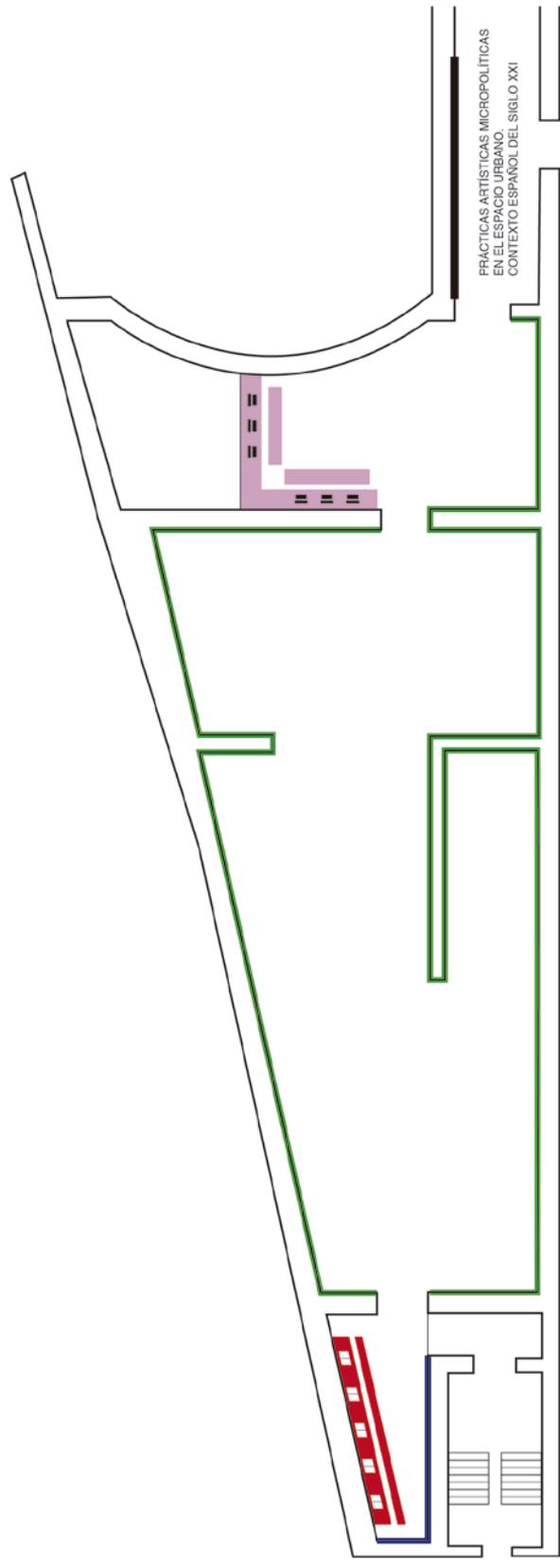


PLANO GALERÍA 7 IVAM

**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
MICROPOLÍTICAS EN EL
ESPACIO URBANO.
CONTEXTO ESPAÑOL
DEL SIGLO XXI**

CSG

ZONA DE ENTRADA A GALERÍA 7 IVAM



- Friso corrido de fotografías
- Estanterías con libros y archivadores con documentación
- Mesa con flexos y banco para consulta de los materiales
- Mesa con ordenadores y bancos
- Título de la exposición

**PLANO GALERÍA 7 IVAM
CON DISTRIBUCIÓN DE PROYECTOS Y ZONAS**



Francisc Abad
El Camp de la Bota
2004

SIMULACIÓN FRISO DE FOTOGRAFÍAS CON
MODELO DE FICHA TÉCNICA

9.6 Actividades paralelas

No proponemos aquí una descripción detallada de la programación de las actividades paralelas. Pero, sí que nos gustaría tratar algunas ideas que nos parecen clave para tenerlas como base antes de concretar las actividades y que en algunos casos han aparecido referenciadas a lo largo de nuestra investigación como cuestiones abiertas de las prácticas artísticas objeto de nuestro estudio.

El formato de estas actividades estaría centrado en crear momentos de debate e intercambio invitando a expertos o personas vinculadas a los temas seleccionados y relacionados con la exposición. En cuanto a los contenidos conceptuales sobre los que trabajarían las actividades que programaríamos, plantearíamos actividades focalizadas en la inclusión de las prácticas artísticas dentro del museo y de la exposición desde diferentes perspectivas según las personas que invitáramos a dialogar. Las líneas a trabajar podrían ser:

288

- Mirada histórica a la inclusión de estas prácticas artísticas dentro del museo, con expertos desde diferentes campos (arte, historia del arte, comisariado, gestión cultural, políticas culturales, etc.) que puedan construir y plantear cuestiones en torno a este tema.
- Función y relación del artista con el contexto sociopolítico en el cual se insertan sus prácticas artísticas micropolíticas. Plantearíamos cuestiones en torno a la utilidad del arte con invitados de diferentes perfiles, con una importante presencia de artistas y/o colectivos.
- Cuestiones en torno al poder de desactivación que tiene el museo y la exposición al trabajar con prácticas artísticas micropolíticas.

Todas estas actividades se desarrollarían dentro de la sala de exposiciones, ya que el espacio permite utilizar el centro de la sala como lugar de reuniones con sillas desarrollando tácticas de horizontalidad en la composición del espacio de intercambio o debate, escapando del salón de actos con un lugar más elevado para los principales ponentes. Nos parece interesante convertir la sala en un lugar de intercambio más activo que el concepto tradicional, intentando así subvertir los modos de comportamiento. Recordemos brevemente aquí las ideas que exponíamos en el capítulo 5, concretamente en el apartado 5.1, sobre la esfera cultural que surge en el siglo XVIII y que se construyó como otro mecanismo más de control del individuo. Nos referimos con este comentario, a los modos de comportamiento o actuación que los visitantes de los museos tienen asumidos, en la mayoría de los casos entienden su paso por el museo como meros observadores, nosotros proponemos y les invitamos a realizar otro tipo de acciones (mirar, coger, tocar, leer, estudiar, etc.) en la sala de exposiciones, incluso participar en un intercambio de opiniones, ideas y reflexiones.

9.7 Problemáticas y posicionamiento

Desarrollar una propuesta expositiva que trabaje las prácticas artísticas analizadas en el capítulo 7 de la parte 1 de esta investigación, nos ha supuesto visibilizar una cantidad de problemáticas que ya conocíamos por la experiencia personal dentro del ámbito profesional pero que en esta propuesta han tomado otro cariz y relevancia por la especificidad del tipo de proyectos artísticos aquí desarrollados y su inclusión dentro de la institución museo. Es preciso subrayar que algunas de estas problemáticas las hemos ido recogiendo en varios de los apartados que componen nuestra tesis, como en el capítulo 5 dedicado a las políticas culturales, el capítulo 6 focalizado en el concepto de micropolítica y su aplicación en el ámbito artístico, o el capítulo 8 y la rematerialización del objeto artístico.

Las problemáticas aquí expuestas surgen desde nuestra mirada como comisarios de la exposición, problemáticas que no logramos resolver de

manera satisfactoria en una primera propuesta que desechamos. Uno de los principales conflictos que nos hemos encontrado es la inclusión de estas prácticas artísticas que combinan lo artístico y lo político en el espacio del museo a través del dispositivo exposición, es la conversión de estos proyectos en algo puramente objetual. ¿Cómo mostrar los proyectos? ¿Cómo construir el relato curatorial?

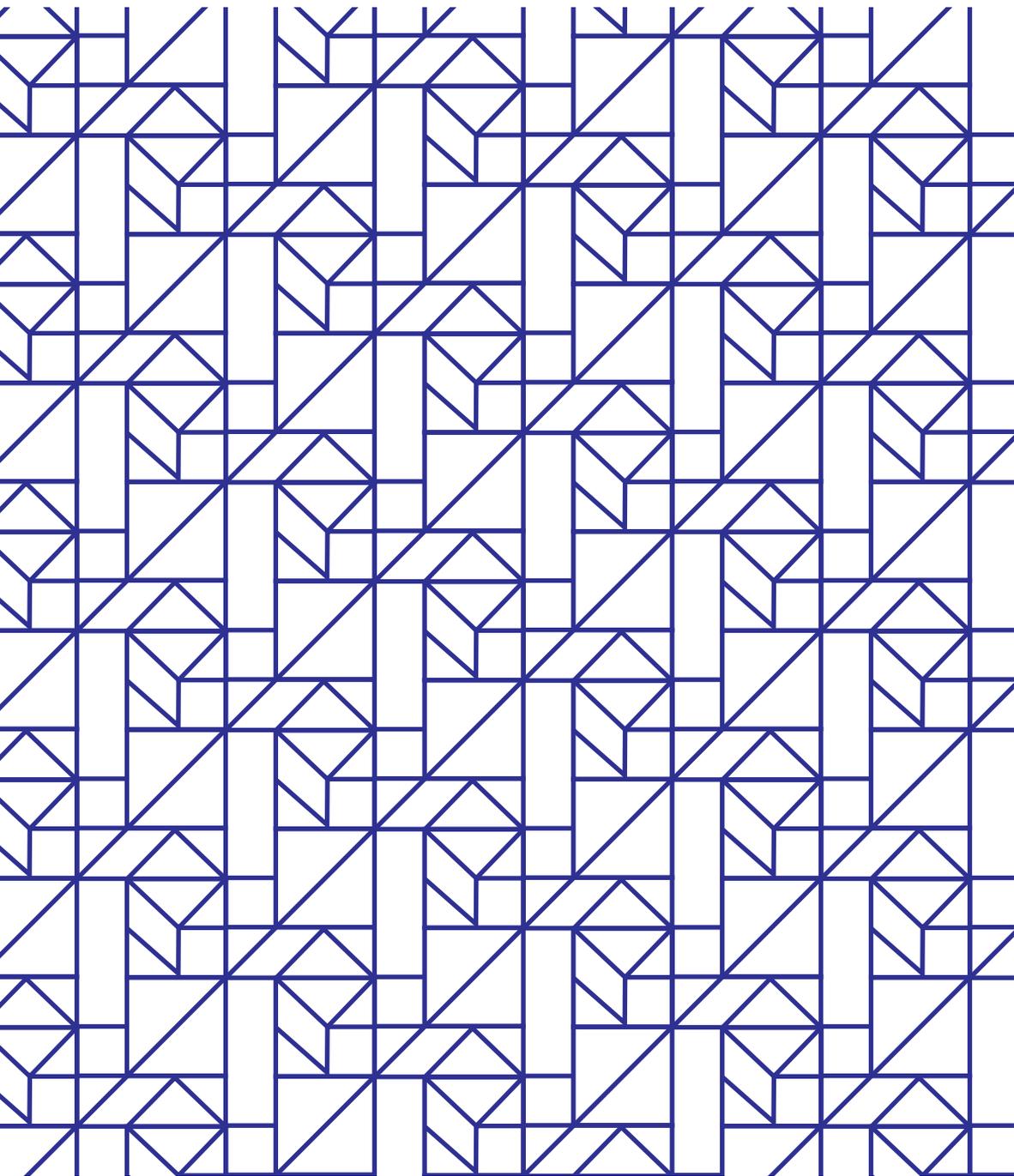
Ante estas dos preguntas, hemos intentado presentar una propuesta con unos formatos que intentan “resistir a la inercia del dispositivo musealizador hegemónico”³⁰⁰. Hemos dejado de lado la exhibición de los proyectos como objetos de arte y hemos optado, como hemos detallado en los apartados anteriores de este capítulo, por material de registro y documentación para consulta.

290

En cuanto al discurso curatorial, el hecho de trabajar con prácticas artísticas que se mueven entre lo artístico, lo político y lo pedagógico, dificultaba nuestro posicionamiento, y nos acercaba a caer en el error de tomar las ideas de los proyectos como nuestras difundiendo unas ideas o posturas determinadas sin opción al cuestionamiento y a la reflexión. Por ese motivo, hemos eliminado los materiales creados por el comisario o comisaria, como el texto introductorio, y hemos complementado esa ausencia con toda la documentación necesaria seleccionada a partir de un trabajo realizado conjuntamente con los artistas y colectivos. El artista, colectivo o crítico actual involucrado en su contexto sociopolítico nos muestra su visión de una realidad determinada. Como expone Ardenne en *Un arte contextual*, el artista habla de la realidad con su propio lenguaje, un lenguaje que en muchos casos ha llegado a una disolución con otras formas de la vida, y con el que proponemos un diálogo entre visitante y artista a partir de la reflexión sobre los proyectos, lecturas y el resto de materiales puesto a disposición del visitante.

³⁰⁰ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. “Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización”. En: Tranductores. *Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro Guerrero, 2009, p. 62.

Conclusiones



A lo largo de este trabajo hemos intentado dar respuesta a las hipótesis iniciales que planteábamos y para ello hemos puesto en práctica la metodología (especificada en el capítulo 3) que hemos considerado más apropiada para este tipo de investigación a la hora de conseguir respuestas y llegar a conclusiones en torno a las preguntas expuestas en nuestras hipótesis de partida.

Las hipótesis iniciales que planteábamos se articulan en torno a diversos ejes que marcan también la estructura de nuestro trabajo y los temas tratados que nos ayudan a ir construyendo el entramado artístico en torno a las prácticas artísticas que han supuesto el foco de nuestra investigación, las prácticas artísticas micropolíticas centradas en el entorno urbano. Por ese motivo, son el inicio del recorrido por las conclusiones de nuestra investigación, estableciendo a partir de este inicio una conexión entre las diferentes partes que componen este estudio y visibilizando así la ampliación de nuestros intereses, motivaciones y espacios que necesitaban investigar y poner en cuestión.

La primera pregunta que nos hacíamos en las hipótesis era la posibilidad de crear una clasificación de las prácticas artísticas que trabajan con un enfoque micropolítico sobre el espacio público urbano. Para ello hemos llevado a cabo un análisis de las prácticas artísticas objeto de nuestro estudio y hemos intentado identificar un eje vertebrador para así construir una clasificación. Como eje vertebrador de la taxonomía realizada, hemos optado por utilizar las diferentes estrategias empleadas por los artistas, colectivos o comisarios. A la hora de definir nuestras hipótesis iniciales, ya dejábamos el camino abierto hacia las estrategias artísticas como indicadores de nuestra clasificación, pero durante nuestro análisis hemos podido acotar más la estrategia utilizada y la hemos identificado como la acción o motivación principal. Así pues, hemos establecido como estrategias el objeto a conseguir, es decir: ocupar, archivar, cartografiar y pasear. A partir de estas acciones o motivaciones hemos construido una panorámica de proyectos desarrollados en el contexto español durante el siglo XXI con una temática determinada pero a su vez con matices muy diversos que nos han permitido mostrar la pluralidad que despliegan estas prácticas artísticas.

La elección del criterio a partir del cual establecer la clasificación ha sido uno de los problemas que nos hemos encontrado ya que en algunos casos hemos tenido que decantarnos por una categoría u otra dado que hay proyectos seleccionados que se mueven entre una combinación de varias de las categorías aquí tratadas. Este ha sido el caso del proyecto *6.000 km* de Basurama, en el cual se combina el archivo con la cartografía. Otro trabajo que podría crear dudas es *Post-it City. Ciutats Ocasional*s ya que puede hacer que nos planteemos qué estamos valorando: ¿la intención del artista (aunque en este caso es un comisario quien inicia este proyecto)? O ¿el fenómeno que estudia? *Post-it City* plantea esta duda ya que el archivo busca archivar o acumular ocupaciones temporales de espacios públicos. Nuestra clasificación atiende a la finalidad del objeto y objetivo a conseguir, y a pesar de la naturaleza fluida, efímera y no estable de estas prácticas artísticas, el indicador que hemos tomado como eje sobre el cual

sustentar nuestra clasificación, nos remite a la conceptualización de la obra de arte como un objeto final.

En las hipótesis planteábamos una pregunta alrededor de la existencia de patrones en estas prácticas artísticas que pudieran afectar o verse reflejados de alguna manera en su análisis. Del capítulo 7 del presente trabajo se desprende la existencia de ciertos elementos o factores que hemos tenido en cuenta a la hora de analizarlos y que incluso podrían haber sido el foco a partir del cual vertebráramos nuestra clasificación.

Dentro de los patrones o elementos que se han repetido, uno de éstos es la importancia del proceso, sí que prestamos una especial atención al proceso a la hora de aproximarnos a estos proyectos. Un proceso que en muchos casos es ejemplo de la democratización de la creación que han producido las prácticas artísticas contemporáneas, con un cambio en la conceptualización del espectador, dejando de ser espectador para intervenir en el proceso creativo y llegarse a convertir en co-productor. El carácter procesual de estas prácticas lo hemos potenciado y reflejado en la propuesta expositiva, ya que hemos creado una exposición donde se invita al visitante a desarrollar una posición activa al facilitarse documentación en diferentes formatos (fotografías, bibliografía, documentos, enlaces web) que le permite conocer el proceso a través de la investigación autónoma.

Otro aspecto que hemos identificado y que hemos tenido en cuenta durante el análisis son los diferentes referentes que toman los artistas o colectivos a la hora de desarrollar su proyecto. Estamos ante trabajos que rompen muchas fronteras entre disciplinas, como vemos con la unión entre arte, arquitectura y urbanismo. La mirada que aplican los artistas, críticos y colectivos hace que sus referentes se escapen del ámbito artístico, tomando referencias que vienen especialmente de las Ciencias Sociales desde un sentido muy amplio. Estamos ante prácticas con líneas porosas en muchos aspectos, desde las metodologías que utilizan, los referentes sobre los que sitúan sus ideas y los lugares en los que se desarrollan o muestran.

De nuestra investigación se desprende como muchos de los patrones que hemos seguido en nuestro análisis, han venido determinados por las investigaciones alrededor de estas prácticas artísticas que comenzaron a finales de los años ochenta en el ámbito internacional. Del presente trabajo se aprecia la consolidación de un lenguaje propio que aplicamos cuando nos volcamos en estas prácticas artísticas, y como vimos en el estado de la cuestión (capítulo 2), empezó a articularse en los Estados Unidos. La nueva mirada que podemos aplicar desde la actualidad cuando trabajamos sobre estas prácticas, se focaliza más en el registro, ya que estamos ante propuestas que en muchos casos se sitúan en los límites de la representación y la institucionalidad, y que aunque estemos en la era de la comunicación, no debemos olvidar que muchos de los soportes actuales digitales son caducos debido a la rápida obsolescencia tecnológica lo que provoca que se pierda el rastro de muchos proyectos e investigaciones. Esta investigación nos ha permitido crear un registro con una mirada concreta a partir de una acotación conceptual determinada, y comprobar como su lenguaje ya está institucionalizado y muchos de los patrones de los que hablábamos en nuestras hipótesis ya están totalmente fijados y se han convertido en elementos a tener en cuenta a la hora de analizar estas prácticas y que muestran como ya tienen un lenguaje propio para hablar de ellas.

El posicionamiento de artistas, colectivos y comisarios frente a la realidad debido a su conexión con ella hace que en muchas ocasiones se vuelque sobre ellos la valoración a través de su utilidad, valorando si han revertido una situación sobre la que focalizan su atención. La utilidad que le otorgamos al arte cuando hablamos de proyectos políticos ubicados en contextos o situaciones conflictivas es muy peligrosa, como explicábamos en el capítulo 6. En muchas ocasiones ampliamos la intención del artista o tomamos su palabra y opinión como la correcta o verdadera. Después de analizar los proyectos y el resto de elementos que conforman el entramado artístico, entendemos este tipo de proyectos artísticos como espacios de conflicto pero de un conflicto positivo, son elementos y procesos creativos que plantean preguntas sobre la construcción del

mundo. Quizás nuestra postura sea muy optimista pero creemos en las posibilidades que nos ofrecen las prácticas artísticas con su propio lenguaje.

El tema de la utilidad de las prácticas artísticas que trabajan sobre el espacio público nos hace enlazar con las ideas sobre políticas culturales que hemos desarrollado durante nuestra investigación en el capítulo 5. En las hipótesis ya planteábamos cuestiones sobre las políticas culturales y cómo se relacionan con las prácticas objeto de nuestro estudio, y al revés, cómo nuestras prácticas responden a las políticas culturales. En el presente estudio se aprecia que hay un alejamiento entre las políticas culturales y este tipo de proyectos artísticos micropolíticos sobre el espacio público. La utilidad que se le ha otorgado a la cultura y al arte no pasa por trabajar con estos proyectos, ya que se aleja de un arte que busque un beneficio económico o de un arte público escultórico más tradicional.

En las hipótesis nos preguntábamos por la relación entre políticas culturales y prácticas artísticas micropolíticas y urbanas. A la hora de hablar de políticas culturales debemos matizar ciertos elementos que nos llevan a diferentes conclusiones ya que ha habido una evolución en cuanto a cómo estas prácticas son trabajadas desde la administración pública. Evidentemente el término administración pública es muy amplio y las competencias sobre gestión cultural complejas, y además, afectan a las diferentes administraciones (estatales, autonómicas, locales, internacionales, etc.). El tipo de prácticas que hemos tratado aquí y que trabajan con el espacio público desde una mirada micropolítica, y en muchos casos con un carácter procesual muy marcado en cuanto a la implicación del espectador o usuario en él, no es abundante en proyectos que surjan directamente desde las administraciones públicas, no suelen estar representadas dentro de las políticas culturales y de sus planes trazados. Podríamos incluso decir que es prácticamente inexistente su presencia, en oposición a otras iniciativas artísticas desarrolladas en el espacio público englobadas dentro del arte público escultórico y objetual y que sí que responden a la necesidades de las diferentes administraciones

que entienden la cultura como una herramienta que supera el ámbito cultural y que reorganiza al espacio urbano bajo los criterios del mercado, como hemos expuesto en el capítulo 5.

En las hipótesis nos preguntábamos por la respuesta de las prácticas artísticas micropolíticas y urbanas a las políticas culturales desarrolladas en el contexto español, de las cuales están ausentes. En la mayoría de casos, cuando hay una presencia de la administración, como pueden ser los ayuntamientos, en la producción de las prácticas artísticas objeto de nuestro estudio suele ser a través de alguna plataforma o agente independiente ajeno a la administración pública, como por ejemplo Idensitat o Kaldarte, plataformas que sí que tienen un contacto y conocimiento de la producción artística contemporánea. El carácter micropolítico de nuestras prácticas de estudio hace busquen huecos y que surjan a la superficie con apoyo, pero también sin él, desarrollando proyectos de forma independiente de manera individual o con ayuda entre diferentes agentes autónomos. La ausencia de estos proyectos desde las diferentes administraciones o instituciones culturales que no están especializadas en el arte contemporáneo, tiene especialmente dos causas. Por un lado, el desconocimiento por parte de la administración y de sus empleados de este tipo de trabajos artísticos en particular pero del arte contemporáneo en general. Y por otro lado, la conflictividad que pueden generar estos proyectos ya que plantean cuestiones sobre la construcción de espacio público que pueden incomodar y abrir brechas.

298

En cambio, sí se ha producido una inclusión de estos proyectos dentro del museo y de sus exposiciones, convirtiéndose el museo o centro de arte en productor de estos proyectos para luego llevarlos a la sala expositiva, o incluso, el museo ha optado sólo por la exhibición de proyectos ya realizados, como hemos visto en el capítulo 7 y 8.

Entre las hipótesis planteadas, trazábamos una pregunta en torno a la cómo se articulaban este tipo de prácticas artísticas englobadas en el contexto urbano dentro de la institución museo y del dispositivo

exposición. Como hemos visto en el capítulo 5 y 8, ha habido una necesidad de introducir estos trabajos y sus materiales en el museo, de hacer museable proyectos que hablaban del espacio público y su contexto y de recoger otras subjetividades no representadas. Como hemos citado en nuestra investigación, Brian Holmes identifica una salida a las calles en referencia a la tercera generación de crítica institucional, la necesidad de repensar las instituciones y las relaciones que se establecen con ellas, y de crear nuevos modos de relación transversales. La doble apropiación que se produce entre institución y prácticas artísticas es una relación compleja, en la cual el museo es el centro de poder lo que genera tensiones, incluso ya no sólo en propuestas arriesgadas como por ejemplo fueron Las Agencias del MACBA, sino también en otro tipo de propuestas más habituales como puede ser la exposición.

Llegados a este punto de la investigación, se nos planteaban muchas cuestiones a las cuales nos debíamos enfrentar si tomábamos el papel del comisario y que habíamos esbozado en las hipótesis iniciales. Entre estas cuestiones una de ellas era la posible desactivación de estas prácticas artísticas al introducirse en el museo y en la exposición y sufrir una apropiación tanto por el comisario como por el museo. Por ello, decidimos plantear una propuesta expositiva con una amplia selección de los proyectos analizados en el capítulo 7 que nos permitiera trabajar cuestiones en torno a las prácticas artísticas objeto de nuestro estudio, ya visibilizadas en los capítulos 5 y 6, y poder resolverlas.

Al primer reto al que nos hemos tenido que enfrentar es a la visibilización del discurso del comisario al trabajar con proyectos artísticos micropolíticos. Por ese motivo, hemos intentado subvertir los códigos normalizados de las exposiciones eliminando el rastro más evidente del discurso, el texto de sala. Sabemos que eso es prácticamente imposible, ya que sí hay un título, una selección de proyectos y una elección de los dispositivos museográficos que construyen un espacio el cual está cargado de multitud connotaciones, la más importante de ellas es que es un museo, el centro de poder por excelencia del mundo del arte. Como

comisarios imaginarios de esta propuesta expositiva, en algunos momentos ha supuesto un conflicto trabajar con proyectos con los que teníamos ideas de posicionamiento político similar, por ese motivo hemos optado por el distanciamiento visible, intentado evitar la identificación con el otro, como planteaba Foster y hemos visto en el apartado 6.2. Como comentábamos en ese apartado, Foster apostaba por el estudio profundo de los artistas que trabajan con una inclinación etnográfica, en nuestra propuesta también nos inclinamos por proponer al espectador una investigación de los proyectos expuestos.

300

A pesar de esa creencia ampliamente difundida en la cual el museo es un centro de conocimiento y verdad, en la actualidad los museos de arte contemporáneo están intentando escapar de esta idea para aproximarse a una concepción de su espacio como un lugar de reflexión para entender el mundo contemporáneo. El cuestionamiento que se ha ido produciendo de las instituciones a partir de las diferentes generaciones de crítica institucional han llevado a las instituciones a intentar minimizar su jerarquía en el conocimiento, por lo menos en el conocimiento único o de una mirada.

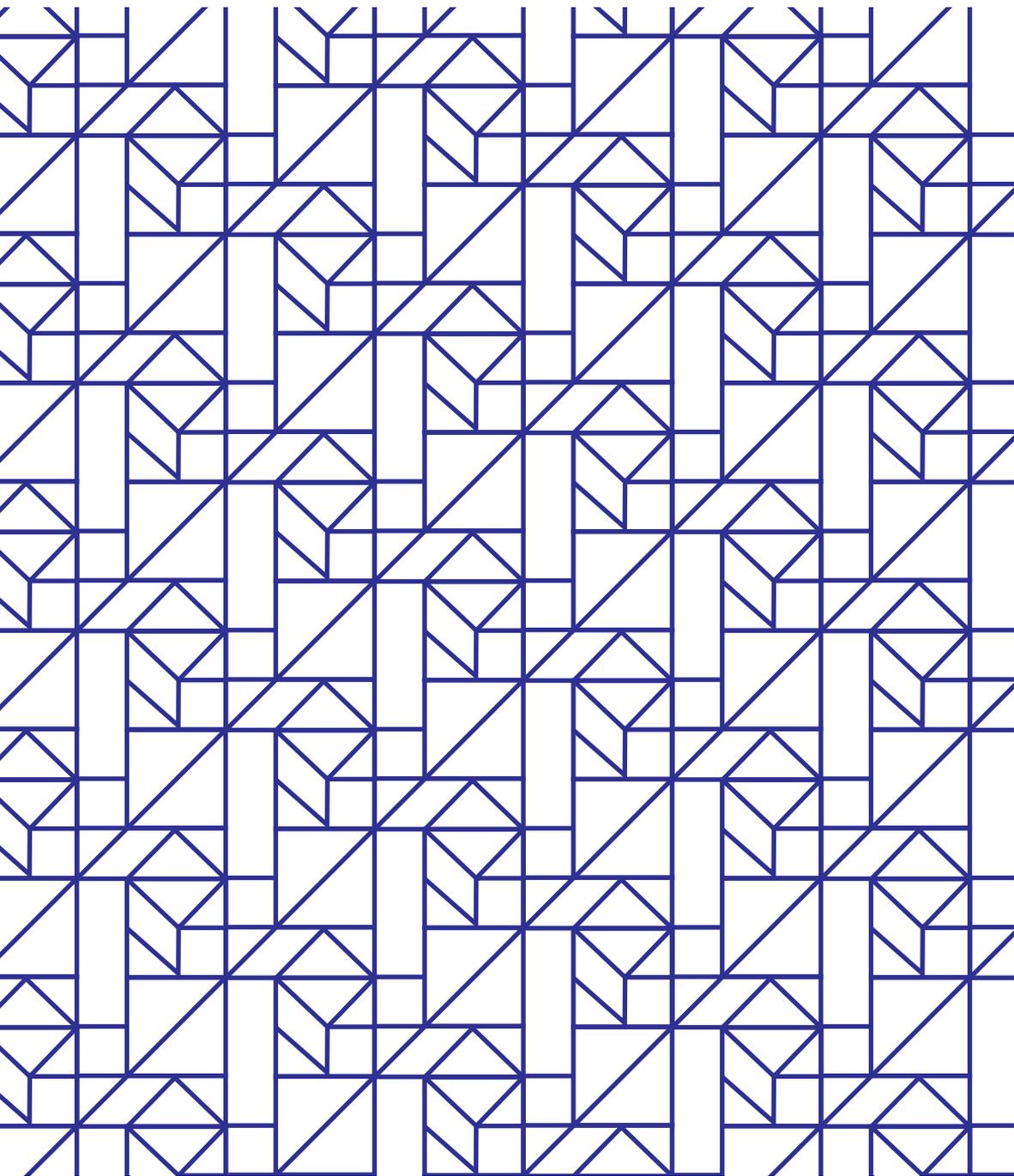
Nuestra propuesta expositiva tiene una concepción de la exposición como experiencia vital y proceso dinámico de conocimiento. Sabemos que es un proyecto muy ambicioso en cuanto a la respuesta del público, ya que es necesaria su implicación profunda para poder aproximarse a los diferentes proyectos a partir de las fotografías de registro, de los materiales de consulta (libros, documentos, páginas web). Como vemos, se han eliminado los objetos, las vitrinas o cualquier otro elemento que aluda a la obra de arte rematerializada que podrían producir estos trabajos, lo que podría llevar al público en una lectura objetual de la obra.

El público es uno de los elementos más importantes de los museos, o mejor dicho, los públicos, ya que hay multitud de diferentes audiencias que se aproximan al museo por motivos muy diversos y con diferentes niveles de motivación o recepción. En nuestra investigación no nos hemos

centrado en el estudio de esta cuestión, ya que hubiera requerido una estructura y desarrollo específico que desbordaba nuestra acotación del trabajo. A pesar de ello, reconocemos que sería un aspecto relevante a estudiar en profundidad si fuéramos a llevar a cabo el proyecto expositivo que aquí se presenta. Además, el análisis de su comportamiento en una muestra como ésta puede facilitarnos mucha información sobre posibles procesos de conocimiento dentro del museo y así poder trabajar nuevos vínculos y estrategias que escapen a las lógicas expositivas más tradicionales, promoviendo otras interacciones más activas con el visitante o usuario del museo.

En última instancia, nos gustaría plantear a partir de estas conclusiones la necesidad de seguir trabajando sobre nuevos análisis de las prácticas artísticas micropolíticas, nuevos formatos expositivos y nuevas formas de relación entre instituciones, agentes y públicos. Es importante hacer referencia nuevamente a la necesidad de registrar y analizar proyectos artísticos micropolíticos que por su naturaleza "micro" están en peligro de extinción casi antes de nacer proponiendo nuevas miradas sobre ellos que nos ayuden a construir el contexto artístico con todas sus particularidades. No debemos olvidar las posibilidades que nos ofrece un ámbito como el artístico para investigar en torno a su propia construcción y la construcción de lo micropolítico generando nuevas dinámicas de conocimiento a través de nuevas tácticas y procesos híbridos que no podemos dejar escapar.

Bibliografía



ALBERRO, Alexander; SMITSON, Blake (ed.) *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

ALMARCEGUI, Lara. *Bilboko itsadarreko eremuren gida. Guía de descampados de la Ría de Bilbao. Guide to the wastelands along the Bilbao river estuary*. Bilbao: Sala Rekalde, 2008.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Madrid: Serbal, 1999.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis; GARCIA FERNÁNDEZ, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto instalación y montaje*. Madrid : Alianza, 2003.

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Blume, 1987.

ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (ed.) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.

ARAMBURU, Nekane. *Historia de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2011). La otra historia*. Madrid: bubok, 2011.

ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

BADIA, Montse. "Software social. Entrevista a Antoni Abad". En: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1556> (Fecha de consulta:14-10-2012).

BADIA, Montse. "Algunas pregunta incómodas sobre el arte y su incidencia en la realidad". En: <http://www.a-desk.org/highlights/Algunas-preguntas-incómodas-sobre.html> (Fecha de consulta:3-10-2016).

306

BALIBREA, Mari Paz. "Barcelona: del modelo a la marca. Caso de estudio". En: <http://bookcamping.cc/listas/archivo-biblioteca-yp> (Fecha de consulta: 2-11-2015).

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la Región de Murcia-Consejería de Educación y Cultura- Fundación Caja Murcia, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.

BELCHER, Michael. *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Gijón: Trea, 1994.

BENEVOLO, Leonardo. *El arte y la ciudad contemporánea*. México: Gustavo Gili, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.

BISHOP, Clarie. *Radical Museology or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books, 2014.

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

BONET, P. *et al.* (ed.) *Interferències. Context local>Espais reals. Documents*. Sabadell: Visions de futur, 2002.

BONET, Rubén. "InSITE. Arte (in)visible". *Replicante*, no 5, 2005. En: <http://ensayosbonet.blogspot.com.es/2007/08/insite-05-arte-invisible.html> (Fecha de consulta: 30/X/2015).

BOSCO, Roberta. "Antoni Abad alerta, en un proyecto artístico, sobre las barreras arquitectónicas". *El País*, 27-12-2005.

BOURDIEU, Pierre. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BOZAL, Valeriano *et al.* *Arte en España, 1918-1980: en la colección arte contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1995.

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

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

CASACUBERTA, David. *En internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa, 2003.

CERTAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

CLARAMONTE, Jordi. *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea, 2010.

COLEMAN, Laurence Vail. *Museums Buildings I*. Washington D.C: The American Association of Museums, 1950.

COLLADO, Francisco. *Abriendo puertas. Okupaciones en Valencia 1988-2006*. Valencia: Burbuja ediciones, 2007.

COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.

CORTÉS, José Miguel (com.) *Lugares de la memoria*. (EACC, 2001). Castellón: EACC, 2001.

CORTÉS, José Miguel et al. (com.) *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*. (EACC, 2003). Castellón: EACC, 2003.

CORTÉS, José Miguel; PICAZO, Gloria. *Ciutat negades 1. Visualitzant espais urbans absents*. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2006.

CORTÉS, José Miguel. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: laac-Actar, 2006.

CORTÉS, José Miguel; PICAZO, Gloria. *Ciutats negades 1. Recuperant espais urbans oblidats*. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2007.

CORTÉS, José Miguel. *Espacio diferenciales: experiencias urbanas entre arte y arquitectura*. Valencia-Paterna: La Imprenta CG, 2007.

CORTÉS, José Miguel (ed.) *Cartografías disidentes*. Madrid: SEACEX, 2008.

CORTÉS, José Miguel. *La ciudad cautiva: control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal, 2010.

CORTÉS, José Miguel (com.) *Malas calles*. (IVAM 2010). Valencia: IVAM, 2010.

CORTÉS, José Miguel. *Otras ciudades posibles: visiones críticas de la metrópoli contemporánea*, Valencia: IVAM, 2012.

CORTÉS, José Miguel. *Metrópolis visionarias. Las ciudades que nunca existieron*. Valencia: Sendemá, 2014.

CORTÉS, José Miguel (com.) *Perdidos en la ciudad*. (IVAM-2016). Valencia: IVAM, 2015.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.

DE DIEGO, Estrella. *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

DE LA VILLA, Rocía. *Guía del arte hoy*. Madrid: Tecnos Alianza, 2003,

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 2006.

DELGADO, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.

DELGADO, Manuel. "De la ciudad concebida a la ciudad practicada". *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura*, 2004, no 62, p. 7-11.

DELGADO, Manuel. "Arte público y reforma urbana". *Exit express*, 2005, no 11, p. 9.

DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

DEZIN, Norman K. *Sociological Methods: a Source Book*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1970.

DÍEZ, Jorge. "Madrid Abierto". *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2009, vol.4, p. 245-256.

DOCTOR, Rafael (dir.) *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La fábrica, 2013.

DUQUE, Félix. "Arte (Público) y Espacio (Político)". En: MADERUELO, J. *Arte Público. Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p. 95-140.

EXPÓSITO, Marcelo. "La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas". En: <http://eipcp.net/transversal/0507/exposito/es> (Fecha consulta: 1-2-2017).

FELSHIN, Nina. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

FERNÁNDEZ PLANCO, Aurora. *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa, 2004.

FONT, Jordi. "El arte y la historia ante la espectacularización del testimonio". En: <http://www.francescabad.com/campdelabota/INICI/?text=07&iditext=ESP&PHPSESSID=00>>(Fecha consulta: 18-10-2015).

FOSTER, Hal. "Subversive Signs". En: FOSTER, H. *Recoding: Art, Spectable, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1986.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michael. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

FOUCAULT, Michael. *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

FRIED, Michael. "Art and objecthood". *Artforum*, 1967, nº 5, p. 12-23.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Barcelona: Destino, 2002.

GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005.

GREENBERG, Reesa. *et al. Thinking about exhibitions*. London: Routledge Ed., 1999.

GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Serbal, 1997.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Facticidad y validez*. Madrid: Trotta, 1998.

HARVEY, David. *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.

312

HOLMES, Brian. "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> (Fecha de consulta: 12-6-2016).

IREGUI, Jaime. "Dentro y fuera del cubo blanco". *Documenta 12 Magazines*. En: <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/> (Fecha de consulta: 6-9-2016).

ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica*. Madrid: Taurus, 1992.

KANT, Immanuel. *Metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos, 1989.

LA VARRA, G. et al. (com.) *Post-it City. Ciutats ocasionals*. (CCCB, 2008). Barcelona: CCCB, 2008.

LACY, Suzanne (ed.) *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza editorial, 1972.

LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza editorial, 1972.

LEFEBVRE, Henri. *Derecho y política: el derecho a la ciudad II*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.

LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

LÓPEZ APARICIO, Isidro. *Arte político y compromiso social. El Arte como transformación creativa de conflictos*. Murcia: CENDEAC, 2016.

LORD, Gail Dexter; LORD, Barry. "La planificación de exposiciones" En: VV.AA. *Actas de las Primeras Jornadas de Formación Museológica. Museos y Planificación: estrategias de futuro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 51-58.

MADERUELO, Javier. *Arte público*. Huesca: Diputación de Huesca, 1994.

MADERUELO, Javier. *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza*. (Huesca, 1999). Huesca: Diputación de Huesca, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Península, 1975.

MANEN, Martí. *Salir de la exposición si es que alguna vez hemos entrado*. Bilbao: Consonni, 2012.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza, 1986.

MARCHÁN FIZ, Simón. (ed.). *Real/Virtual en la estética de la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006.

MARÍN, Teresa. *Práctiques artístiques col·laboratives en context urbans*. *Kultur*, vo. 3, nº 5, 2016.

MARÍN, Teresa; SALOM, Enrique. *Solar Corona. Espacio ciudadano en el barrio del Carmen, Valencia*. *Kultur*, vo. 3, nº 5, 2016, p. 243-253.

MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2015.

314

MARTÍN PRADA, Juan. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Madrid: Sendemá, 2012.

MARZO, Jorge Luis (ed.) *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MARZO, Jorge Luis; BADIA, Tere. "Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)". En: <http://www.soymenos.net/> (Fecha de consulta: 25-9-2016).

MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

MIESSEN, Markus; BASAR, Shumon (coord.) *¿Alguien dijo participar? Un atlas de prácticas espaciales*. Barcelona: dpr-barcelona, 2009.

MILES, Malcolm. *Art, space and the city. Public art and urban futures*. London-Nueva York: Routledge, 1994.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004,

MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010.

MOURE, Gloria (com.) *Gordon Matta-Clark*. (MNCARS 2006). Madrid: MNCARS, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2000.

OLIVARES, Rosa. "Museos de hoy. Modelos para a(r)mar", *Exit Express*, 2004, núm. 8, p. 8-12.

OLIVARES, Rosa. "Entrevista Rogelio López Cuenca", *Exit Express*, 2008, Abril, no 35 p. 6-11.

ONO, Yoko. *Grapefruit. A book of instructions and drawings*. Nueva York: Simon & Schuster, 2000.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1994.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.

PARRAMÓN, Ramón (dir.) *Local/visitante. Arte y creación en el espacio social*. Barcelona: Idensitat, 2010.

PARRAMÓN, Ramón. "Subversiones, colaboraciones y redes. A partir de proyectos y experiencias impulsadas por Santiago Cirugeda". *Kultur*, vol. 3, nº 5, 2016, p. 95.116.

PAYNE, Michael (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PERAN, Martí. *Arquitecturas para el conocimiento*. (EACC, 2002). Castellón: EACC, 2002.

PERÉZ VALENCIA, Paco. *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una forma subversiva*. Gijón: Trea, 2007.

PICAZO, Gloria (ed.) *Impasse 2. Creació i context artística a l'Estat espanyol*. Lleida: La Panera, 1999.

PICAZO, Gloria (ed.) *Impasse 4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte*. Lleida: La Panera, 2004.

316

PICAZO, Gloria. "La calle es de todos". *Exit Express*, 2005, no. 11, p. 8-11.

PICAZO, Gloria (ed.) *Impasse 8. L'exposició com a dispositiu. Teories y pràctiques entorn de l'exposició*. Lleida: La Panera, 2008.

PICAZO, Gloria (ed.) *Impasse 11. Veinte años. Antología de producción textual del arte reciente en Cataluña*. Lleida: La Panera, 2012.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1988.

RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004.

RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.) *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca Rebeca. "La ciudad en el impresionismo y el cubismo". *Urbs. Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 2012, vol. 2, no.2, p. 31-42.

RECETAS URBANAS (coor.) *Camiones, contenedores, colectivos*. Sevilla: Vibrik, 2011.

RIBALTA, Jorge (com.) *Domini públic*. (CASM, 1994). Barcelona: CASM, 1994.

RIBALTA, Jorge (com.) *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA, 2008.

RIBALTA, J. (com.) *Aún no. Sobre la invención del documental y la crítica de la Modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*. Madrid: MNCARS, 2015,

RICO, Juan Carlos. *Manuel práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex, 2006.

RICO, Juan Carlos. *Cómo enseñar el objeto cultural*. Madrid: Sílex, 2008.

ROLNIK, Suely. *¿El arte cura?*. Barcelona: MACBA. Quaderns portàtils, 2001

ROSLER, Martha. "Artistas en las ciudades". En: RIBALTA, J. (com.) *Aún no. Sobre la invención del documental y la crítica de la Modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*. Madrid: MNCARS, 2015, p. 319-327.

ROWAN, Jaron. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

SINAPSIS. *Audioguía Ressonància Manresa*, [CD], Manresa, 2007.

SMITH, Terry. *Thinking contemporary curating*. Nueva York: Independent Curators International (ICI), 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. DeBolsillo: Barcelona, 2010, p. 152.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

ULRICH OBRIST, Hans. "When Attitudes Became Form de Harald Szeemann". *El Cultural*, 16-10-2009. En: <http://www.elcultural.com/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005> (Fecha de consulta: 5-10-2016).

ULRICH OBRIST, Hans. *Breve historia del comisario*. Madrid: Exit, 2010.

318

ULRICH OBRIST, Hans. *Everything You Always Wanted To Know About Curating? But Were Afraid to Ask*. Berlín: Sternberg Press, 2011.

VV.AA. *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2001.

VV.AA. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2004.

VV.AA. *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2005.

VV.AA. *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2005.

VV.AA. *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar, 2014.

VV. AA. *Transductores. Pedagogías Culturales y políticas espaciales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

VV. AA. *Producción Cultural y Prácticas Instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero, 2009.

VV. AA. *Curating now*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2009.

VV. AA. *Prácticas Curatoriales para las Artes Tecnológicas. Calibrando / Diseñando Contextos*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2009.

WALLIS, Brian. *Art after Modernism: Rethinking representation*. Nueva York: Museum of Contemporary Art, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Sources of hope*. Londres: Verso, 1989.

Y Productions. *Producta50: Una Introducción a algunas de las relaciones entre la cultura y la economía*. Barcelona: Conselleria de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007.

Y Productions, (2008) *Introducción a la política cultural*. Conselleria de Cultura i Mitjans de Comunicació: Barcelona, 2008.

YÚDICE, George. *El Recurso de la Cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZIZEK, Slavoj. *El año que soñamos peligrosamente*. Madrid: Akal, 2013.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Curso de museología*. Gijón: Trea, 2004.

SITIOS WEB

6.000 km

En: <<http://www.6000km.org/#1>> (Fecha de consulta: 22-10-2012)

Arquitecturas Colectivas

En: <<http://arquitecturascolectivas.net/>> (Fecha de consulta: 16-10-2016)

Banquete_03

En: <<http://banquete.org/v2/espagnol/indexEspagnol.htm>> (Fecha de consulta: 5-9-2015)

Barbara Krakow Gallery

En: <<http://www.barbarakrakowgallery.com/>> (Fecha de consulta: 17-9-2012)

Bòlit-Centre d'Art Contemporàni de Girona

En: <<http://www.bolit.cat/cat/index.html>> (Fecha de consulta: 6-9-2012)

Cabanyal Archivo Vivo

En: <<http://www.cabanyalarchivovivo.es/>> (Fecha de consulta: 23-10-2016)

Centre d'Art La Panera

En: <<http://www.lapanera.cat/>> (Fecha de consulta: 26-3-2017)

Consonni

En: <<http://www.consonni.org/>> (Fecha de consulta: 28-10-2012)

Democracia

En: <<http://www.democracia.com.es/>> (Fecha de consulta: 15-11-2016)

Desayuno con viandantes

En: <<http://www.desayunoconviandantes.org>>(Fecha de consulta: 15-11-2016)

Descampados, demoliciones y ruinas

En: <<http://www.flickr.com/groups/1251657@N23>> (Fecha de consulta: 3-9-2015)

Deutsche Guggenheim Berlin

En: <http://www.deutsche-guggenheim.de/index_en.php> 17-9-2012)

e-valencia.org

En: <<http://e-valencia.org/>> (Fecha de consulta: 6-9-2012)

EACC

En: <<http://www.eacc.es/v/index0.html>> (Fecha de consulta: 3-9-2016)

El Camp de la Bota

En: <<http://www.francescabad.com/campdelabota/>> (Fecha de consulta: 25-10-2016)

El paseo de Jane

En: <<http://elpaseodejane.wordpress.com/>> (Fecha de consulta: 2-5-2016)

Emergency Rooms

En: <http://www.emergencyrooms.org/dictionary/words/CRITICAL_RUN.html> (Fecha de consulta: 15-10-2012)

Entrevista a Rogelio López Cuenca por Luisa Heda

En: <<http://www.herramientasdelarte.org/2008/04/09/entrevista-a-rogelio-lopez-cuenca-luisa-hedo/>> (Fecha de consulta: 25-10-2012)

Geocaching

En: <<http://www.geocaching.com/>> (Fecha de consulta: 5-9-2012)

Hamaca

En: <<http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=76>> (Fecha de consulta: 5-10-2012)

Idensitat

En: <<http://www.idensitat.net/>> (Fecha de consulta: 5-4-2016)

Instituto europeo para políticas culturales progresivas

En: <<http://eipcp.net>> (Fecha de consulta: 1-2-2017)

IVAM

En: <<http://www.ivam.es/>> (Fecha de consulta: 27-4-2017)

Jueves Milagro blog

En: <<http://juevesmilagro.blogspot.com.es/>> (Fecha de consulta: 28-5-2013)

Kaldarte

En: <<http://kaldarte.blogspot.com.es>> (Fecha de consulta: 28-3-2017)

MACBA

En: <<http://macba.es/es/inicio>> (Fecha de consulta: 28-5-2016)

322

Madrid Abierto-Iñaki Larrimbe

En: <<http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2009/inaki-larrimbe.html>> (Fecha de consulta: 5-9-2016)

Medialab-Prado

En: <<http://medialab-prado.es/>> (Fecha de consulta: 28-10-2016)

Megafone.net

En: <<http://www.zexe.net/>> (Fecha de consulta: 10-10-2016)

Metropolitan Museum of Art

En: <<http://www.metmuseum.org/>> (Fecha de consulta: 17-11-2012)

MoMA

En: <<http://www.moma.org>>(Fecha de consulta: 15-11-2016)

Montserrat Soto

En: <<http://www.montserratsoto.com>>(Fecha de consulta: 15-11-2016)

MUSAC

En: <<http://www.musac.es/>> (Fecha de consulta: 3-9-2016)

Museo de los Desplazados

En: <<http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/>> (Fecha de consulta: 19-10-2016)

Post-it city. Ciudades Ocasionales

En: <<http://www.ciutatsocasionals.net/>> (Fecha de consulta: 11-7-2016)

PS1

En: <<http://www.momaps1.org>> (Fecha de consulta: 15-11-2016)

Olia Liana, My boyfriend came back from the war

En: <<http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/>> (Fecha de consulta: 17-10-2012)

Recetas urbanas - Santiago Cirugeda

En: <<http://www.recetasurbanas.net/>> (Fecha de consulta: 7-3-2017)

Ressonància Manresa blog

En: <<http://ressonanciamanresa.wordpress.com/>> (Fecha de consulta: 17-10-2012)

Rogelio López Cuenca

En: <<http://www.lopezcuenca.com/>> (Fecha de consulta: 10-12-2016)

Sala Rekalde

En: <<http://www.salarekalde.bizkaia.net>>(Fecha de consulta: 15-10-2016)

(sic) societat i cultura

En: <http://www.societaticultura.org/?page_id=53> (Fecha de consulta: 1-3-2017)

Sinapsis

En: <<http://www.sinapsisprojectes.net/>> (Fecha de consulta: 17-6-2013)

Solar Corona

En: <<https://solarcorona.wordpress.com>> (Fecha de consulta: 17-2-2017)

Taller Gentrificación no es un nombre de señora

En: <<http://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/>> (Fecha de consulta: 19-10-2012)

The Nelson-Atkins Museum of Art

En: <<http://www.nelson-atkins.org/>> (Fecha de consulta: 17-9-2012)

Todo por la Praxis

En: <<http://www.todoporlapraxis.es/>> (Fecha de consulta: 25-6-2016)

Transnational Temps

En: <<http://transnationaltemps.net/>> (Fecha de consulta: 23-3-2017)

APÉNDICE FOTOGRÁFICO

Fig. 1. Ejemplo del *cannon in the park* identificado por Judith Baca.

Fig. 2. Portada de *Mapping the terrain: New Genre Public Art*.

https://books.google.es/books/about/Mapping_the_Terrain.html?id=vqDYAAAAMAAJ&source=kp_cover&redir_esc=y&hl=es

Fig. 3. Vistas exposición *Micropolíticas*, EACC. <http://www.eacc.es/es/micropolitiques-ii-1989-1980-25-abril-22-juny-2003/>

Fig. 4. Harald Szeemann la última noche de Documenta 5, 1972. Foto: Balthasar Burkhard. http://www.getty.edu/visit/cal/events/ev_450.html

Fig. 5. Daumier, *Vagón de tercera clase*, ca.1862–64. Metropolitan Museum, Nueva York <http://www.metmuseum.org/>

Fig. 6. Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873-1874 The Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas, E.E.U.U) <http://www.nelson-atkins.org/>

Fig. 7. August Sander, *Hombres del siglo XX*.

Fig. 8. Gordon Parks, fotografía líder banda juvenil de Harlem. ICP. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/harlem-gang-leader-red-jackson-of-the-midtowners-looking-right>

Fig. 9. Joaquín Collado, *serie Barrio Chino*, años setenta, Valencia. <http://joaquincollado.com/bchino/index.html>

Fig. 10. Sergio Belinchón, *Paraíso*, 2003. <http://www.sergiobelinchon.com/>

Fig. 11. Instalación de Krzysztof Wodiczko en Boston en los años ochenta. <http://www.walkerart.org/magazine/2012/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project>

Fig. 12. Acción *Carrying* de Pepe Espaliú en 1992. http://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243582_850215.html

Fig. 13. Primera edición ARCO, 1982. http://www.abc.es/cultura/arte/abci-historia-arco-feria-artistica-devolvio-espana-panorama-internacional-201602081659_noticia.html

Fig. 14. Exposición *Otro arte* organizada por José Luis Fernández del Amo. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-luis-fernandez-amoproyecto-museo-arte-contemporaneo-1952-1958>

Fig. 15. Inauguración del IVAM en 1989. <http://digitis.es/aguas/portfolio/noticias/decada-1980/>

Fig. 16. Inauguración de ARCO con la ministra de cultura Soledad Becerril, 1982. http://www.abc.es/cultura/arte/abci-historia-arco-feria-artistica-devolvio-espana-panorama-internacional-201602081659_noticia.html

Fig. 17. Cúpulas neumáticas en los Encuentro de Pamplona de 1972. <http://www.efimeras.com/wordpress/?p=1514>

Fig. 18. Encuentro de Arquitecturas Colectivas en el *Solar Corona*, Valencia, 2011. <http://thinkcommons.org/tag/arquitectura/>

Fig. 19. Instalación de Hans Haacke en el *Styrian Autumn* de 1988.

326

Fig. 20. Isidoro Valcárcel Medina, *Hombre anuncio*, 1976.

Fig. 21. Isidoro Valcárcel Medina, *Hombre anuncio*, 1976.

Fig. 22. Jenny Holzer, *Truisms*, finales de los años setenta e inicios de los años ochenta. <http://nasher.duke.edu/2011/12/where-is-the-fun-in-feminism/>

Fig. 23. Rogelio López Cuenca, *Décret n°1*, 1992. <http://www.museo reinasofia.es/coleccion/obra/decreto-no-1-pourquoidoncdes-poetes-entemps-demisereundwozudichterindurftiger-zeit>

Fig. 24. Democracia, *Subtextos*, 2008-2010. <http://www.democracia.com.es>

Fig. 25. Democracia, *Demos contra Cracia*, 2008. <http://www.democracia.com.es>

Fig. 26. Democracia, *Demos contra Cracia*, 2008. <http://www.democracia.com.es>

Fig. 27. Maria Anwander, *Dancefloor*, 2014. <https://www.idensitat.net/es/idbarrio-barcelona/dispositivos-post/893-dispositivos-post-faq-zona-de-preguntas-frecuentes>

Fig. 28. Proyecto *Camping, caravaning, architecturing*. <https://www.idensitat.net/es/idceci-nest-pas-une-voiture-sp-1618648289/802-camping-caravaning-architecturing>

Fig. 29. Proceso de grabación del proyecto *Camping, caravaning, architecturing*. <https://www.idensitat.net/es/idceci-nest-pas-une-voiture-sp-1618648289/802-camping-caravaning-architecturing>

Fig. 30. Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas, *Oficina de información*, 2008. <http://www.madridabierto.com/>

Fig. 31. Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas, *El niú*, 2008. <http://www.bolit.cat/cat/index.html>

Fig. 32. Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas, *El niú*, 2008. <http://www.bolit.cat/cat/index.html>

Fig. 33. Santiago Cirugeda, *Ordenación y ocupación temporal de solares*, 2004, Sevilla. <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=esp&REF=1&ID=0008>

Fig. 34. Santiago Cirugeda, *Ordenación y ocupación temporal de solares*, 2004, Sevilla. <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=esp&REF=1&ID=0008>

Fig. 35. Todo por la Praxis, *Asambleódromo*, 2012. <http://www.todoporlapraxis.es/>

Fig. 36. Todo por la Praxis, *Banco guerrilla*, 2012. <http://www.todoporlapraxis.es/>

Fig. 37. Todo por la Praxis, *Tankocina*, 2012. <http://www.todoporlapraxis.es/>

Fig. 38. Todo por la Praxis, *El barrio es nuestro*, instalación en Matadero, 2012. <http://www.todoporlapraxis.es/>

Fig. 39. Todo por la Praxis, instalación Museo de Escultura Palomeras Bajas. <http://www.todoporlapraxis.es/?p=1515>

Fig. 40. Bernd & Hilla Becher, *Towers*, 1955. <http://exit-express.com/hilla-becher-fallece-en-dusseldorf/>

328

Fig. 41. Francesc Abad, instalación documentación de *El Camp de la Bota*, MACBA. <http://www.macba.cat/ca/el-camp-de-la-bota-2974>

Fig. 42. Francesc Abad, imagen de la web del proyecto *El Camp de la Bota*. <http://www.francescabad.com/campdelabota/>

Fig 43. *Post-it City*, Puente de Ademuz, 2005. <http://valencia-ocasional.webs.com/puentedeademuz.htm>

Fig. 44. *6.000 km*, Marina d'Or. <http://www.6000km.org/>

Fig. 45. Logotipo del proyecto *Museo de los Desplazados*. <http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/>

Fig. 46. Taller *Gentrificación no es un nombre de señora*, 2011 Lavapiés, Madrid. <http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/>

Fig. 47. Montserrat Soto, *Archivo de Archivos*, Memoria Oral, videoinstalación. http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=12&Itemid=13

Fig. 48. Bleda y Rosa, *Campos de Batalla, Waterloo*. <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/----europa/>

Fig. 49. Plano de Barcelona con los lugares que identifican los usuarios de la plataforma. Antoni Abad, *Megafone.net*, 2006. <http://www.megafone.net/>

Fig. 50. Fotografía subida a la plataforma por uno de los usuarios y miembro del colectivo de personas con movilidad reducida de Barcelona. <http://www.megafone.net/>

Fig. 51. Rogelio López Cuenca, Interfaz principal de la cartografía *Mataró-El revés de la trama*, 2008-2010. <http://idensitat.net/id05/index.php>

Fig. 52. Instalación de Xavier Arenós en el MUVIM para *sic (societat i cultura)*. <http://www.cinema-nu.com/cast/arte.html>

Fig. 53. Fotografía con los participantes del primer paseo dadá en París, 1921.

Fig. 54. Carlos Ginzburg, *Denotación de una ciudad*, 1972. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/denotacion-ciudad-15>

Fig. 55. Fotografía de registro de *Love Story*. http://www.tacticaltourism.com/projectes/love_story/galeria_imatges.html

Fig. 56. Fotografía de registro de *Love Story*. http://www.tacticaltourism.com/projectes/love_story/galeria_imatges.html

Fig. 57. Transnational Temps, *Geocaché La orilla del mar en 1798*, 2011.

http://www.cabanyalarchivovivo.es/DERIVAS_Transn_fotos.html

Fig. 58. Plano del proyecto *Ressonància Manresa* de Sinapsis.

Fig. 59. Vista de la instalación organizada por Marcel Duchamp en la Exposición Internacional de Surrealismo en París, 1938.

Fig. 60. Exposición *Information* en el MoMA en 1970.
<http://blog.jerwoodvisualarts.org/?paged=10>

Fig. 61. Exposición *Rethorical Image*, New Museum, 1990.
http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/4109

