

# INVESTIGACIÓN INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE  
SAN CRISTÓBAL DE  
LA LAGUNA



Universidad  
de La Laguna







## EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

**Alcalde:** Luis Yeray Gutiérrez Pérez

**Concejal Delegada de Cultura y Participación Ciudadana:** Yaiza López Landi

## UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**Vicerrectora de Cultura y Participación Social:** Emilia Carmona Calero

**Director de Secretariado de Cultura y Extensión Universitaria:** Manuel de Paz Sánchez



Colabora



## CICLO DE EXPOSICIONES Y ENCUENTROS

**Curaduría:** Adrián Alemán y Ramón Salas

**Coordinación:** Carmen Rosa Hernández Alberto

**Imagen gráfica:** Sofía Alemán y Mike Batista

## CATÁLOGO

**Edita:** Concejalía de Cultura y Participación Ciudadana, Ayto. de La Laguna

**Coordinación:** Ramón Salas

**Textos:** Los artistas y Ramón Salas

**Fotografía:** Adrián Alemán y Teresa Arozena

**Diseño:** Mike Batista

**I.S.B.N.:** 978-84-09-26306-6

# INVESTIGACIÓN INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

01. Historia(s):  
la vida secreta de  
los objetos.

02. Imaginarios de síntesis:  
¿de dónde son los  
nativos digitales?

03. Intimidad(es):  
escenografías de  
la subjetividad.



Un proyecto de Adrián Alemán y Ramón Salas

Sofía Alemán · Víctor Alemán · Karla Albuera · Serge Arzoumanian · Dailos Báez  
Mike Batista · Stephanie Blas · Diego Cruz · Vivi Déniz · Lucía Dorta  
Inés García · Sara Garsía · Jorge Gallardo · Héctor Mar · Mabel Martín  
**Carla Marzán · Rocío Nosella · Raúl Pallarés · Víctor Reyes**  
**Abraham Riverón · Mónica Serna · Lorenzo Silvestrini · Eduardo VD**

# ÍNDICE

014

**Ramón Salas:**

*Investigación  
artística*

038

**Historia(s):**

**La vida secreta de  
los objetos**

040

**Karla Albuerca:**

*Esto no es un  
bodegón*

048

**Serge Arzoumanian:**

*El caballo y la "L"*

060

**Mike Batista:**

*Coste de  
oportunidad*

070

**Lucía Dorta:**

*¿Qué será de mí,  
pueblo mío?*

082

**Héctor Mar:**

*Sin Título*

118

**Imaginarios de síntesis:**

**¿de dónde son los  
nativos digitales?**

164

**Víctor Reyes:**

*Punching Bag*

092

**Raúl Pallarés:**

*Haima - هائم  
(soft biopower -  
close watch)*

120

**Sofía Alemán:**

*Lo real es un  
repertorio*

174

**Mónica Serna:**

*La entidad del  
signo*

104

**Abraham Riverón:**

*Catastrografías*

130

**Dailos Báez:**

*¡OJO! Huracán*

186

**Eduardo VD:**

*De.paso2: a mist  
is a collection of  
points\**

142

**Diego Cruz y Carla**

**Marzán:**

*Ahora ya es ayer*

152

**Sara Garsía:**

*Fig.21: seré Espada*

198

**Intimidad(es):**  
**Escenografías de la**  
**subjetividad**

200

**Víctor Alemán:**  
*Rdo. de Tamaraceite*

212

**Stephanie Blas:**  
*Cam Trip*

220

**Vivi Déniz:**  
*Aborto social*  
*- Los P0dris*

232

**Jorge Gallardo:**  
*What is a Chair?*

240

**Inés García:**  
*P4LIMPS3S70*

248

**Mabel Martín:**  
*Genealogías de la*  
*atención cuidadosa*

260

**Rocío Nosella:**  
*Esto de aquí aquí*

272

**Lorenzo Silvestrini:**  
*Thru the Landscape*









014

**RAMÓN SALAS**

*Investigación artística*

Entre los múltiples cambios que está experimentando el arte contemporáneo, uno de ellos –a menudo calificado como “giro educativo”– ha alterado radicalmente las tradicionalmente tensas relaciones entre el arte y la educación. Durante los dos siglos pasados, el arte se entendió como el fruto inimitable de un talento excepcional e indómito (que, en consecuencia, no podía enseñarse) que, por otra parte, en virtud de su célebre autonomía, no debía plegarse a ningún precepto ético o contenido didáctico (es decir, tampoco debía enseñar).

Hoy, el arte se identifica más con la efectuación, a partir de un conjunto de posibilidades ya dadas, de formas (plásticas, de pensar, de actuar, de relacionarse, de reconocerse...) replicables que pueden –y a menudo solo pueden– surgir en entornos colaborativos o, al menos, relacionales (en un sentido que incluye las relaciones personales, conceptuales o institucionales), y partir de procesos de asimilación y diseminación o, por decirlo más llanamente, de aprendizaje y enseñanza. En consecuencia, hoy

no solo tendemos a pensar que se puede enseñar a hacer arte, sino que el arte solo puede practicarse a partir de puntos de referencia que deben ser conocidos y que se debe aprender a manipular conscientemente. Y hoy tendemos a pensar no solo que, a partir de ese agenciamiento, el arte tiene algo que enseñar (que mostrar) sino, incluso, que si alguna proyección heterónoma cupiera esperar de su práctica autónoma (más allá de una parva labor de ilustración o propaganda) esta se relacionaría sin duda con su capacidad para incidir en la formación de aquella conciencia capaz de determinar lo que la determina.

Cuando afirmamos que el arte contemporáneo es discursivo no nos limitamos solo a constatar que su forma ópticamente reconocible debe ser explicada o explicitada, para su mejor entendimiento, a través de un discurso, sea este verbal, visual o híbrido. Tras esta evidencia –que ordinariamente se expresa mediante el sarcasmo sobre la incapacidad del arte actual para “defenderse” por sí mismo y su dependencia de la

016 justificación argumental– se oculta el hecho de que el arte ya (en realidad, hace, al menos, dos siglos) no se produce en un marco cultural estable, orgánico, compartido y asentido, que le procure el contexto de legibilidad que requiere cualquier actividad productora de sentido. Hasta tal punto esto es así, que ya ni tan siquiera las muestras de desafección hacia ese statu quo tradicional y canónico –esa negatividad dialéctica que, a partir de mediados del XIX, se convirtió en la forma privilegiada de la expresión artística– resulta significativa: hoy no podemos seguir subvirtiendo todas las convenciones establecidas porque hace tiempo que estas no existen –o, al menos, no gozan de especial consideración ni son fuente de legitimidad–. Hoy, en consecuencia, la primera labor que debe afrontar cualquier texto que pretenda resultar significativo es la de definir –mediante algún tipo de genealogía– el contexto en el que pueda ser entendido, incluso para desmarcarse de él –mediante algún tipo de marcador–.

El arte es discursivo porque ya no valora los enunciados originales

o carismáticos, autónomos y autocontenidos, sino las formaciones textuales mediante las que un sujeto construye su discurso (y, con él, su subjetividad discursiva) a través de un trabajo relacional, una discusión discernidora, planteada desde una posición definida, a partir de las alternativas sociohistóricas disponibles. La obra de arte se apropia de elementos externos a ella y los ensambla en la estructura de su propio discurso a través de un conjunto de relaciones marcadas (con una intención dialéctica, refutadora, asertiva, matizadora... en cualquier caso, “posicional”). Pero no solo la obra de arte, también la propia subjetividad discursiva –del que la crea o recrea– se forma (y utilizamos aquí el término en su doble sentido plástico y educativo) a través de esa relación. El sujeto también se dibuja bajo este paradigma como posición enunciativa –crítica con los modelos de identidad substancialista– a partir de las relaciones que su discurso establece con los repertorios de subjetividad disponibles.

Estas relaciones no solo forman (de nuevo en un sentido muy similar







al que le damos al término en el contexto educativo) al sujeto (a partir de sus posicionamientos) sino que, simultáneamente, amplían, reducen o varían el catálogo de alternativas sociohistóricas disponibles para la acción e incluso la estructura misma de la cancha en la que pueden proponerse ulteriores jugadas discursivas y, en consecuencia, formas de subjetividad. Ahí radica su función política. Porque el arte no solo no goza hoy de un acerbo cultural consensual frente (o contra) al cual el sentido de sus actuaciones resulte inmediatamente reconocible, es que ni tan siquiera tiene asegurada su necesidad histórica: con frecuencia se considera el arte como una invariable antropológica, pero, en un mundo estetizado, la eventual desaparición del arte no solo es posible sino plausible, por lo que el arte, en consecuencia, se halla en la obligación no solo de cultivar el terreno en el que enraizar y desarrollarse sino también en la de justificar su pertinencia histórica.

Planteamos nuestro proyecto de formación y curaduría en este paisaje de precariedad, marcado por

la necesidad de definir la función del arte en la actualidad, por la necesidad de definir esa misma actualidad como contexto en el que cobre sentido (relacional) aquella función, por la necesidad de (formar y) dar forma a esas relaciones (entre texto y contexto) y, finalmente, por la conciencia (política) de que el trabajo (formativo) sobre uno mismo que implica el arte (así concebido) se proyecta sobre las posibilidades vitales de los otros –que lo interpretan, replican, actualizan o, más frecuentemente, ignoran–, al favorecer la articulación de ese contexto cultural que se parece en la actualidad a un potaje desabrido de ingredientes desligados salpimentado con retornos reaccionarios a fuentes de sentido dogmáticas. Consideramos que es a eso a lo que deberíamos llamar “curar” una exposición: no a juntar unas cosas con otras estableciendo algún tipo de analogía o recurrencia –que es la fórmula meramente acumulativa de crear subjetividades sincréticas que promueve la sociedad de consumo– sino a cuidar, regenerar, cultivar, enriquecer el suelo intelectual en el que esas contigüidades insulsas –o,

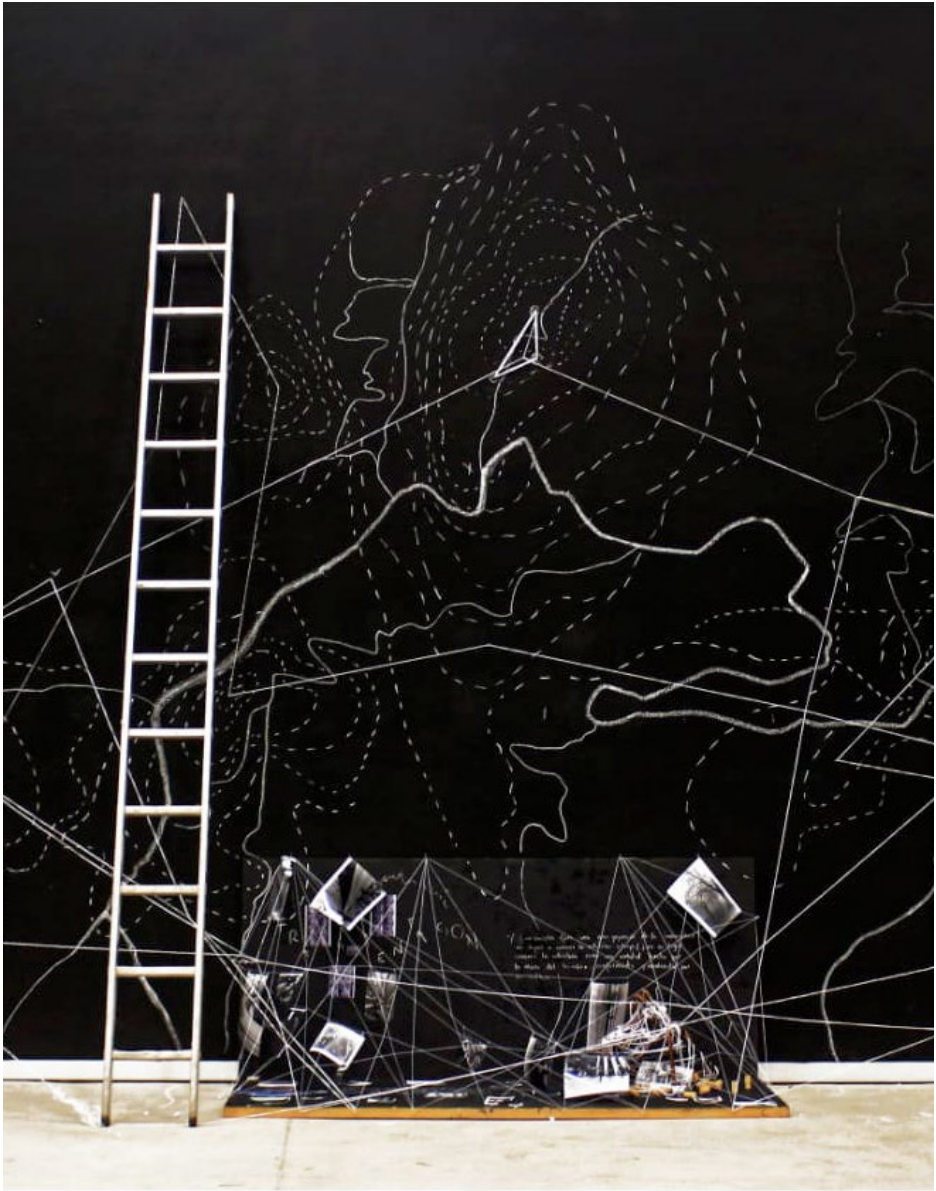
020 en el mejor de los casos “procesadas” como fast food– puedan convertirse en relaciones significativas, substanciosas y, por ende, formativas y transformadoras.

En conclusión, en el marco de este paradigma definido por el giro educativo, el arte se propone como una herramienta especialmente adecuada para la formación de los sujetos en la aldea global (en la que se retroalimentan los retornos nostálgicos a las fuentes atávicas de sentido con la simultánea extensión planetaria del nihilismo). Este potencial educativo, tradicionalmente circunscrito al espacio de las enseñanzas medias –al periodo de la adolescencia, en el que se suponía que se formaba el carácter y se toleraba aún que este fuera inestable– se ha expandido temporalmente al mismo tiempo que la propia enseñanza se prolongaba “a lo largo de toda la vida” y en correspondencia con unas subjetividades crecientemente mutables y flexibles. En el paradigma curricular posmoderno, la educación artística no solo ha desbordado el marco temporal de la enseñanza

básica y secundaria sino que ha evolucionado desde el fomento de la “creatividad” (en términos básicamente expresivistas) y el ejercicio de la psicomotricidad en ámbitos pretecnológicos, hacia el cultivo de un complejo espacio interdisciplinar donde se dan cita el arte, la filosofía, la política, la antropología, la perspectiva de género, la sociología, la teoría crítica, la cultura visual, los estudios culturales, la teoría queer o el pensamiento decolonial, en torno al problema transversal de la formación de subjetividad (entendida, recordemos, no como el desarrollo de una visión personal e idiosincrásica sino de la formación de la capacidad de agencia y agenciamiento a través la gestación y gestión de las posibilidades sociohistóricas que nos permiten sujetarnos para devenir sujeto).

Este desplazamiento radical en el plano de la educación se ha visto claramente inspirado por el acaecido, en idéntico sentido, en el del arte –a menudo definido como “giro cultural”– desde la autonomía disciplinar a las micropolíticas del sujeto y las cartografías del deseo. Al





mismo tiempo, la concepción de las prácticas artísticas avanzadas como metodologías educativas ha ampliado el campo de la investigación artística que –a diferencia de la investigación para el arte (tradicionalmente volcada hacia el desarrollo de las técnicas, materiales y procedimientos “artísticos”) o de la investigación del arte (orientada al estudio de la obra como una entidad concluida susceptible de ser analizada desde una distancia crítica con pretensiones de objetividad)– entiende la práctica artística en sí misma como un procedimiento adecuado para experimentar modos alternativos de conocimiento y subjetivación. Una práctica que, como hemos apuntado, al tiempo que rotura un espacio de autonomía (in)disciplinar (a través del establecimiento de agenciamientos sin otra virtualidad que su efectución en la propia obra y la capacidad de seducción de esta para convertir esa nueva cartografía de sentido en un mapa válido de referencias) se proyecta (heterónomamente) en un ámbito de autonomía antropológica.

Prueba evidente de ello es que, como acabamos de comentar, el estado

de cosas aquí descrito, que hoy es perceptible –en mayor o menor grado y con una mayor o menor incidencia emancipadora– tanto en el espacio educativo (y no solo en el específico de la educación artística) como en los ámbitos de la negociación política sobre las expectativas y los reconocimientos y consideraciones sociales, se prefiguró en el espacio autónomo de las artes. Esta concomitancia crea una coyuntura favorable para la roturación de ese espacio de intersección entre el arte, la educación y la investigación que define la enseñanza artística universitaria. Esta coyuntura puede, a su vez, ayudar a solventar una anomalía epistémica secular: el arte es, posiblemente, la única materia en la que la universidad no solo no se encuentra a la vanguardia de su campo disciplinar sino que su criterio apenas es tomado en consideración. Durante décadas, la influencia de la universidad –al menos de las facultades de arte– en la evolución de las artes ha sido prácticamente nula (y, recíprocamente, por sorprendente que resulte, el interés de esas facultades por el arte avanzado fue también durante años casi nulo). Hoy,

024 afortunada, aunque tímidamente, en las facultades de arte vuelve a interesarnos no solo el arte, sino qué puede enseñar el arte, cómo enseñamos arte (cómo formamos artistas) y qué tiene la enseñanza artística universitaria que decir sobre la evolución de la disciplina.

Tampoco nos engañemos, el arte es un mercado en auge que produce pingües beneficios no solo económicos (en los más variados y espurios espacios especulativos), sino, también, sociales (en el plano del reconocimiento en la cultura de la imagen) e institucionales (en la geopolítica de la cultura marcada por la industria de la experiencia). El panorama artístico actual se encuentra muy polarizado entre una vertiente “integrada”, en clara convivencia e incluso connivencia con ese mercado –de más que dudosa catadura moral– y sus industrias del espectáculo, y una vertiente “apocalíptica” que prescribe un alejamiento radical de lo institucional y un compromiso político explícito sin mediaciones simbólicas. Ambas vías antagónicas convergen sin embargo en su denuncia de la

autonomía del arte, de la posibilidad de considerarlo como un instrumento específico de conocimiento, con su propios protocolos, lógicas y resultados, vinculados no con la generación de consenso (en torno a los encantos del capitalismo o de la posibilidad de derrocarlo desde el arte) sino de disenso productivo. Esta tercera vía, en la que se encontraría la “investigación artística” (un concepto que, además de un procedimiento académico, designa ya casi una estética), parece, sin duda, la propia del arte universitario y la que podría conducirnos hacia la posibilidad de devolverle a esta institución un papel crítico ante la evolución del arte, más marcada por los determinantes históricos que por una toma de distancia crítica respecto a los mismos. Resultaría ingenuo pensar que, en este conglomerado de intereses y posturas maximalistas, las sutilezas críticas de la academia pudieran provocar no ya un giro significativo sino incluso algún apunte de mala conciencia. Pero, también, resultaría ingenuo pensar que el pensamiento artístico va a desaparecer en esta vorágine o a perder toda su







influencia en la economía de la consideración cultural (por más que no pueda plantearse al margen de los movimientos especulativos del capital, los intereses de las industrias culturales, las inercias intelectuales e incluso de la estulticia y el arribismo). El arte, hoy por hoy (aunque resulte paradójico, teniendo en cuenta que sus mecanismos de comercialización –frente a los de la literatura, la música o la moda, plenamente integrados en la lógica cuantitativa del mercado– siguen anclados en procedimientos casi del antiguo régimen), sigue siendo el espacio de conservación de la inteligencia radical mejor adaptado al régimen escópico y a los protocolos de la atención definidos por el tardocapitalismo.

...

En relación con todo lo expuesto pero descendiendo ahora al plano del contexto local de este proyecto, resulta para nosotros especialmente sintomática la inexistencia de un centro o una sala de Arte universitario no solo en la ULL sino, incluso, en La Laguna. No es infrecuente encontrar en las salas de la Universidad

(carentes por otra parte de las condiciones físicas, conceptuales, institucionales y financieras propias de los estándares mínimos del arte actual) exposiciones no ya de baja calidad sino incluso concebidas desde presupuestos estéticos claramente premodernos. Por plantear un símil ilustrativo, la programación de las salas de la universidad sería, por momentos, parangonable a la organización de eventos para la divulgación del “diseño inteligente”, la astrología o la homeopatía. Y no parece verosímil que las facultades de biología, astronomía o medicina toleraran este tipo de actividades por mucho que coincidan con las creencias de grandes capas de la población mundial. Por supuesto, seguirán existiendo formas epigonales de producción de objetos más o menos decorativos que merezcan la consideración popular de “artísticos” y encuentren su mercado e incluso cierta receptividad intelectual; pero no parece de recibo que la universidad se haga eco de ellas y las promueva. La universidad bien podría renunciar a tomar iniciativas en materia artística, pero, si decide hacerlo, debería mantener los niveles

028 de exigencia intelectual que se le supone en todos los demás órdenes del conocimiento.

La excepcionalidad del hecho de que una universidad con una amplia tradición humanística como es la de La Laguna –que cuenta además con la única facultad de arte de la región–, no disponga de un espacio expositivo a la vanguardia de su campo de conocimiento, bien podría ser aprovechada por la propia ciudad que le presta su nombre para asumir la solución de esta carencia liderando la creación de un centro de arte universitario y coadyuvando a la definición de este concepto. Eso le granjearía, sin duda, un lugar privilegiado en el mapa de la gestión cultural y aún del arte avanzado, por lo que pensamos sinceramente que la creación de un espacio laboratorio de arte universitario representa una ventana de oportunidad que el Ayto. de La Laguna tendría que aprovechar en algún momento (con o sin nuestra concreta colaboración).

Tampoco nos engañamos a la hora de pensar que nuestro proyecto vaya a conducir al desarrollo de esta

iniciativa. Pero sí creemos que podría servir como boceto para imaginar cómo podría plantearse. Incluso si la ciudad considerara inviable consagrar sus salas de arte a la promoción de un solo enfoque del mismo, resultaría perfectamente posible dar cabida a diferentes proyectos dentro de un mismo espacio, siempre que se diferenciaron por un programa coherente, una marca identificable y una voluntad de continuidad que asegure el desarrollo de una investigación de calado a medio plazo. Lo que aquí proponemos es solo un primer paso en esa dirección, que no exige consagrar una sala o todo un centro al desarrollo del concepto del arte universitario y sus protocolos, aunque sí permite sentar las bases de un programa –limitado a unos determinados meses al año– sustentado en un tema con suficiente interés y recorrido y en la colaboración entre dos instituciones prestigiosas y complementarias.

Lo que proponemos con este proyecto en concreto es la apertura de ese espacio de colaboración, la creación de esa marca (que identifique una línea coherente de trabajo prolongada





en el tiempo), la definición de ese tema (el desarrollo del concepto de la investigación artística y el arte universitario) y la concreción de unos protocolos (e incluso de un plan de viabilidad económica) desde los que abordarlo. Y lo hacemos a través de un episodio piloto que se concretó en un programa de tres exposiciones, con sus respectivas actividades paralelas, que tuvieron lugar a lo largo del primer semestre de 2019 en las dos salas del Centro de Arte Santo Domingo. Nuestro planteamiento es sencillo: el itinerario de Proyectos transdisciplinares del grado en Bellas Artes de la ULL (más conocido como arte\_C) sigue un programa curricular que trata de cartografiar todos los temas que consideramos que definen el espacio de posibilidad del arte contemporáneo (para conocer en profundidad nuestro proyecto pueden consultar este [documento](#)).

Creo, sinceramente, que los contenidos que abordamos en nuestros talleres nos sitúan a la vanguardia de la enseñanza artística, al menos en el panorama nacional; pero no es esto lo que realmente nos destaca. Son muchos los

profesores de las facultades de arte españolas que desarrollan programas perfectamente actualizados y correctamente enfocados y planteados, pero siempre en asignaturas separadas, quizá coordinadas pero segmentadas en cuanto a sus objetivos, contenidos, espacios y horarios. Nuestra facultad es posiblemente la única en España y de las pocas en Europa que cuenta con un plan de estudios que no fragmenta el proceso de estudio y creación en asignaturas autónomas: desde el cuarto semestre al octavo (dos cursos y medio) los estudiantes de Proyectos transdisciplinares trabajan, casi en exclusiva, en un espacio transversal de taller atendido por un variado y coordinado equipo docente que trata de crear las condiciones óptimas para un aprendizaje que se plantea en torno al proceso de producción del alumnado. Ello no quiere decir que su obra pueda desarrollarse de manera autónoma en función de sus propias claves.

Cada semestre, el trabajo del artista es sometido a la “presión ambiental” generada por una batería de temas –que van desde los nuevos

032 materialismos hasta los proyectos contextuales o colaborativos, pasando por el posdocumental y las historiografías alternativas, el giro cultural o antropológico, la performance, la cultura visual, la estética queer y decolonial o las nuestras prácticas curatoriales– con los que los jóvenes artistas deben entrar en interlocución. No tienen por qué asumir sus presupuestos ni sus procedimientos, pero sí deben conocerlos, tomarlos en consideración y, si fuera el caso, rebatirlos con argumentos teóricos y plásticos.

De poco sirve diseñar un programa muy avanzado si obliga al artista a realizar performances martes y jueves de 8 a 10 h., modelado 3D los lunes y los miércoles de 11 a 13 h. y arte político, dibujo del movimiento e “historias vida” entre medias. Todo ello bajo la tutela de profesores diferentes, centrados en sus propios objetivos y desconocedores de la producción que realizan sus alumnos en la clase anterior a la suya. Bajo ese esquema, los resultados no pueden ser más que ejercicios, mejor o peor resueltos pero siempre a partir de premisas y

mediante procedimientos marcados por la asignatura (lo que, en realidad, exime al artista en formación de la obligación de tomar las decisiones que realmente habrán de definir su trabajo).

Nuestro objetivo en Proyectos transdisciplinares es que el alumnado trate de desarrollar un proceso complejo, prolongado y coherente, que no tenga la obligación de adaptarse escolarmente a diferentes enfoques o procedimientos, pero que sí se vea en la tesitura de justificar sus elecciones y sus discriminaciones dentro de un repertorio de posibilidades definido por el contexto cultural. Este sistema permite que el alumnado llegue al octavo semestre con un cuerpo de obra y doctrina amplio, coherente y argumentado capaz de contrastarse y dialogar –con frecuencia polémicamente– con su entorno profesional. Y este proceso de formación y formalización culmina con el Trabajo de Fin de Grado, que se consagra a la realización de un porfolio final de obra –que se concibe no como un mero muestrario del trabajo realizado, sino como un procedimiento creativo en sí mismo y una herramienta para









la investigación artística– articulando, contextualizando y analizando todo este recorrido.

Esta estructura académica y práctica docente no solo nos permite realizar frecuentemente eventos y exposiciones a partir del trabajo generado en clase sino que nos obliga a ello, pues nuestra propia dinámica está orientada a contrastar y evaluar el trabajo fuera del entorno académico (aunque no al margen de sus presupuestos y convicciones). Nuestra amplia capacidad de producción permitiría nutrir la programación de un pequeño espacio cultural, trasladando de ese modo los debates académicos fuera de las aulas y abordando las discusiones que consideramos que caracterizan el panorama cultural a partir del análisis de producciones concretas que actualizan en el espacio local los problemas y presupuestos globales. El desarrollo de ese espacio de intersección entre la academia, la sociedad y la institución arte permitiría plantear colaboraciones en el plano de la docencia, la investigación y la producción artística y cultural con otros centros y facultades interesados

en el desarrollo de los conceptos de “investigación artística” y “arte universitario” y, a la vez, con colectivos sociales interesados en estos asuntos. Sin duda, estas actividades redundarían, también, muy positivamente en la formación de los jóvenes artistas y en la solvencia y visibilidad de sus trabajos. Y, creemos sinceramente, en la vida cultural de la ciudad de La Laguna y en el prestigio de su universidad.

Las exposiciones que aquí se documentan son, como comentábamos, un simple ejemplo, sin duda imperfecto, que demuestra que este planteamiento es viable y plausible, académica, institucional, científica y económicamente, y podría consolidarse en el tiempo –ocupando toda la temporada o en un periodo determinado al año–, generando una producción intelectual que podría colocar a nuestra universidad y nuestra ciudad en un lugar de privilegio en el campo de la a/r/tografía, la investigación educativa basada en artes, la investigación artística y el arte universitario.





038

07.03.19\_05.04.19

Karla Albuera  
Serge Arzoumanian  
**Mike Batista**  
**Lucía Dorta**  
**Héctor Martín**  
**Raul Pallarés**  
**Abraham Riverón**

# 01. Historia(s): la vida secreta de los objetos.

039

Una de las consecuencias características de la crisis del paradigma moderno es la propia crisis de la disciplinariedad del arte, que hoy se muestra interesado en emular modos de hacer propios de otras actividades diferentes a la suya. Así, bajo la fórmula de “el artista como...” el arte actual, muy especialmente en su dimensión de investigación artística, tiende a mimetizarse con otros campos profesionales como el periodismo, la antropología, la sociología, la política, o, muy especialmente, la historia o la arqueología. El “artista como historiador” no pretende, en absoluto, usurpar la competencia científica este sino, más bien al contrario, infiltrarse por las grietas de su discurso con la ayuda del creciente interés por la memoria y las “historias de vida”, por las historias no contadas, por

las historias personales, por las historias olvidadas, e incluso, por las historias no acontecidas... Y con la vocación de explorar las posibilidades plásticas del archivo, el documento, la cultura material, la historia oral, el lenguaje documental. El pasado no está detrás, en ese lugar irrecuperable donde lo situaba el imaginario del historicismo, sino debajo, en el sustrato sobre el que nos movemos y en el que nuestros pasos hacen eco. Allí yacen enterrados los afanes y los anhelos que no pudieron convertirse en patrimonio ni pasar a engrosar el relato de los vencedores. Y allí yace también la oportunidad de darle profundidad temporal a nuestras imágenes, atrapadas en la prepotencia de la actualidad e incapaces de contrastarse dialécticamente con su propia historia.

040

**KARLA ALBUERA**

*Esto no es un bodegón*

El bodegón ya no es lo que era. Durante siglos, la burguesía vio en el bodegón un modo de representarse en una sociedad basada en el “tengo luego existo”. El bodegón fue despareciendo como género pictórico conforme se expandía a la totalidad del hogar: en la sociedad de consumo vivíamos instalados en un bodegón. Pero la misma mercancía fue debilitando estos fuertes vínculos entre el objeto y su poseedor.

Hoy, el género del bodegón lo practican, fundamentalmente, las grandes superficies. ¿Quién colgaría en la pared de su casa el folleto con las ofertas de la semana? Componemos nuestros bodegones en el carrito del supermercado, con productos con fecha de caducidad. La mercancía se pudre a la velocidad de la obsolescencia programada, pero la imagen permanece. Los posburgueses ya no cifran su existencia en el tener, ni siquiera se preocupan por parecer, el prestigio es algo demasiado a largo plazo. En el mundo de la movilidad “aparezco, luego existo”. Seguimos fotografian-do el plato de comida y la bandeja de bienvenida del hotel, pero inmediata-

mente las ponemos en circulación, las colgamos para que sustituyan a nuestra anterior “historia”, que caduca a las 24 horas. Hoy nuestro dispositivo por excelencia para componer bodegones es la bandeja del aeropuerto, en la que nos obligan a depositar nuestros monumentos a la movilidad: los líquidos y productos de belleza, el ordenador, el dinero, las tarjetas –de crédito y de embarque–, el pasaporte y, por supuesto, el móvil. Y el procedimiento pictórico la máquina de rayos equis, que somete los objetos a la ley de la transparencia. Lo que define nuestros bodegones es que se desplazan por una superficie rodante. Por eso Karla Albuerca traduce el cuadro en una pantalla móvil de croma, en un photocall que convierte objetos y sujetos en figuras de un tránsito constante por el flujo del aparecer. Hasta los Oscar te conceden 20 segundos de gloria, si te demoras, te pudres.















048

**SERGE ARZOUMANIAN**

*El caballo y la "L"*

La obra de Serge Arzoumanian gira en torno a tres conceptos: desplazamiento, diseño y agenciamiento. Sus obras se sitúan en el espacio liminar entre el arte y la mercancía, la apariencia y la funcionalidad, lo ya visto y lo desconocido, moviéndose sibilinamente, por la sociedad del espectáculo. Altera la superficie de los objetos, suspende su reconocimiento y los traslada a un espacio de transición en el que las cosas mantienen lazos con la memoria, coquetean con los conceptos y seducen a la ergonomía visual invitando a respuestas somáticas disfuncionales. Nos hablan en estilo directo, nos tutean, pero no se dejan reconocer con las categorías de nuestro pensamiento: son abstractas y figurativas, estéticas e informales, simples y complejas, estrictas y lúdicas... desplazan, dislocan, fatigan amablemente nuestras categorías y sacan a la luz el sistema de dicotomías sobre el que asentamos nuestros reconocimientos.

Los sujetos ya no disponemos de categorías compartidas con las que someter a los objetos, su valor de uso se confunde con el de cambio,

se han emancipado, han heredado nuestra elocuencia y se han apoderado de nuestras prerrogativas de sentido. Sin una definición cultural de lo necesario, el diseño se convierte en mera apariencia. Y el diseño moderno, que solo pretendía dejar a la vista la función, en pura autorreferencia. En ese punto todo se parece con todo, todo nos recuerda a algo con lo que tampoco nos acaba de encajar, deja de ser lo que nunca había sido y se abre a explicaciones que no derivarán en el dominio de la cosa y a agenciamientos de sentido tan naturales como contingentes.









O51

*Serge Arzoumanian: El caballo y la "L"*





















060

**MIKE BATISTA**

*Coste de oportunidad*

Cuando tenemos que valorar y elegir una opción entre varias, llamamos "*coste de oportunidad*" a aquello a lo que renunciamos tras tomar la decisión. Hermann Göring, líder militar del partido Nazi dijo: "los cañones nos harán fuertes; la mantequilla sólo nos hará más gordos". En cualquier caso, dicha elección entre «cañones o mantequilla» se planteó como una cuestión de maximización de beneficios que le exigió a una nación definir sus gustos.

Las opciones, incluso las más atractivas, entrañan una pérdida. Detenernos a pensar en cuestiones que pueden parecer triviales nos obliga a darnos cuenta de que el relato vital no es más que una sucesión de decisiones que implican discriminaciones. ¿Emigrar en busca de un futuro mejor para la familia o permanecer en una cómoda (por habitual) incertidumbre? Mike Batista reflexiona en este trabajo sobre antiguas disyuntivas maternas, bucea en su propio pasado y reconstruye la constelación de decisiones que les guiaron, a él y a su familia, en su plan de fuga

a bordo del Iván Franko, el último crucero ruso que zarpó del puerto de La Habana, en 1991. A partir de una "anécdota personal" nos plantea que la subjetividad, como el futuro, no se anticipa, se determina, casi siempre, mediante decisiones irreversibles.







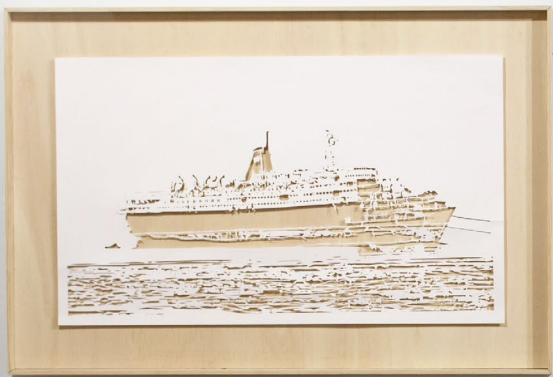


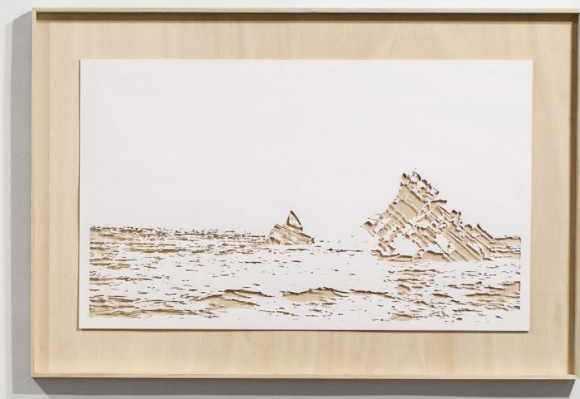












*Mike Batista: Coste de oportunidad*



070

**LUCÍA DORTA**

*¿Qué será de mí, pueblo mío?*

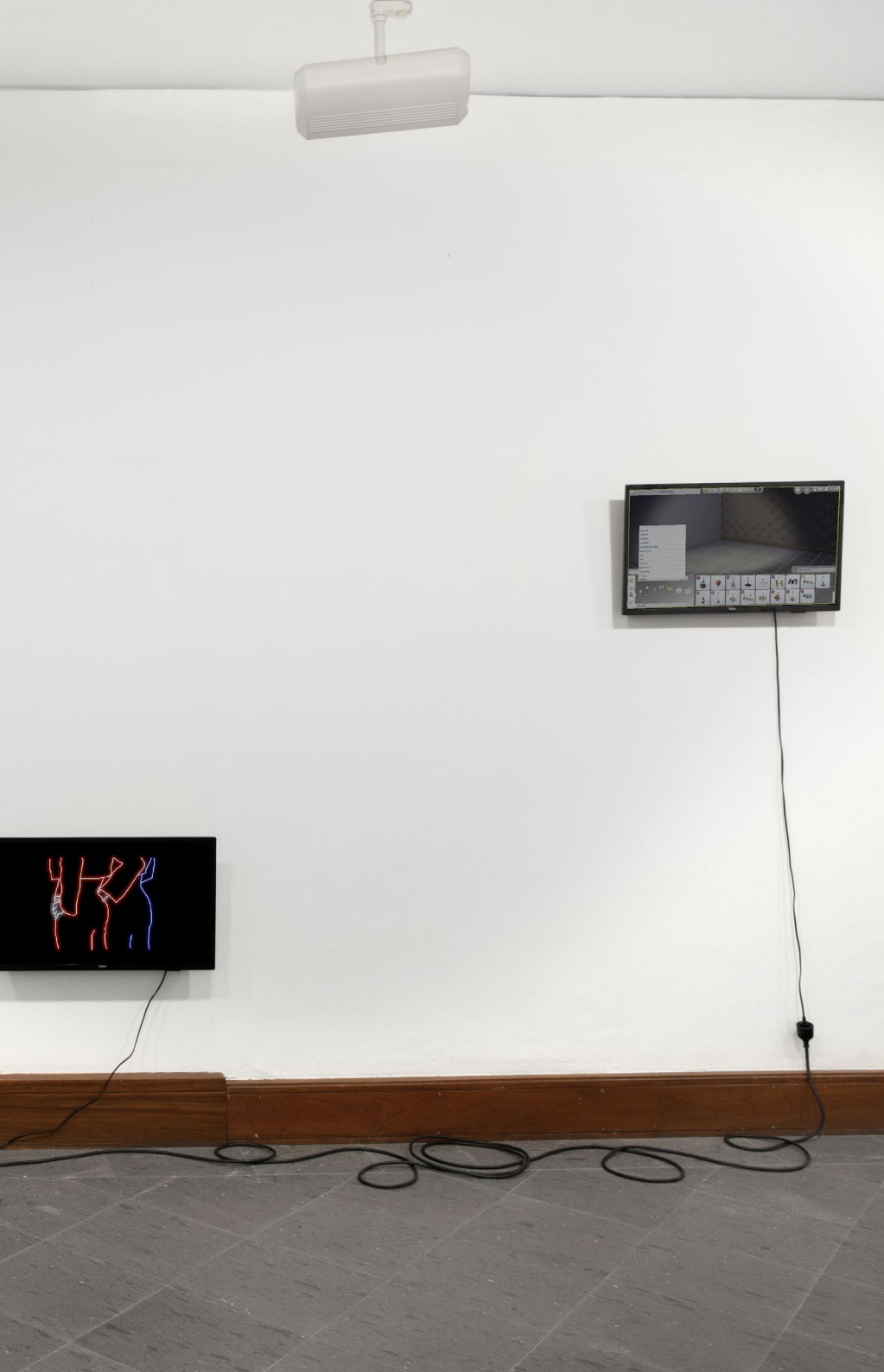
El desarrollo de las tecnologías de la comunicación ha acelerado e intensificado el proceso de globalización, facilitando y promoviendo la interacción e hiperconexión instantánea de personas e información. Bajo estas premisas, Lucía Dorta asume el entorno digital como un espacio de investigación artística. Las redes sociales, la realidad virtual, los videojuegos, el ensamblaje y el found-footage o el narcisismo digital son espacios privilegiados para el análisis artístico de las nuevas tecnologías de la identidad, pero también de la supervivencia de las inercias culturales y de las tradiciones asociadas a la historia de los vencedores.

Una mezcla disruptiva de cronotopos heterogéneos crea un lugar radicalmente anacrónico – porque no se asienta cómodamente en el presente pero tampoco se reconoce en el pasado– idóneo para contar herstories, historias aún no contadas, historias de subalternidades y de perfiles de definición y demarcación. La mezcla sincrónica entre la alta y la

baja cultura simplemente destruye las jerarquías y las referencias, pero la mezcla diacrónica entre imágenes artísticas desaturizadas e imágenes banales estetizadas problematiza, de nuevo, imaginarios que, como los del catolicismo, la tauromaquia, el nacionalismo, el machismo o la heteronormatividad, persisten en mutaciones mediadas por el prestigio del turismo, la identidad, la tradición, lo popular, la libertad sexual, la familia, la moda, el amor o la nostalgia.



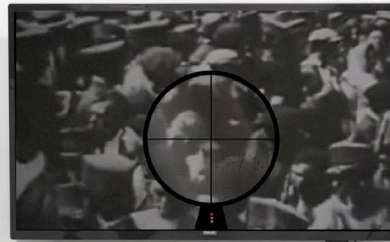






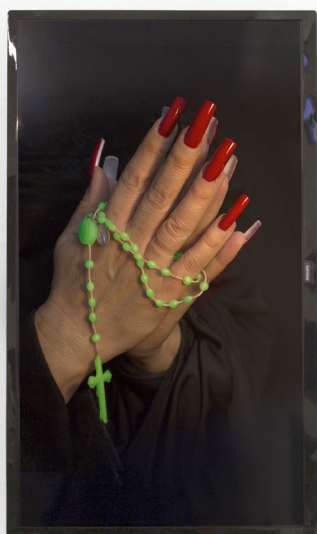


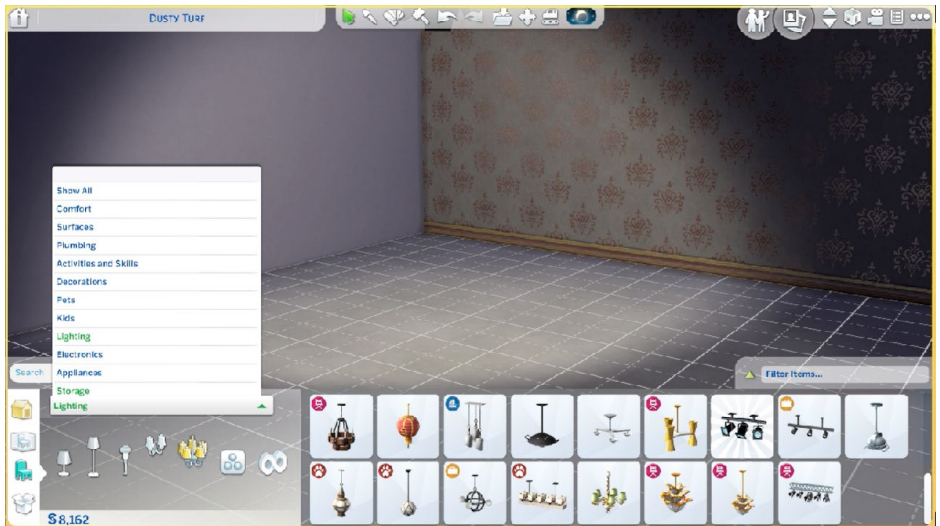














082

**HÉCTOR MAR**

*Sin título*



¿Cómo pensar el espacio urbano cuando vivimos “naturalmente” en él? Esta es la pregunta que se plantea Héctor Moreno en y con su obra, en la que la deriva y el azar se convierten en herramientas para “desnaturalizar” los objetos y elementos con los que se encuentra a lo largo de sus itinerarios por la ciudad. Una simple señal de tráfico indica una dirección obligatoria, pero también la existencia de un estado, un pacto social, un deseo de seguridad, un modelo de movilidad, un miedo a la sanción... Cada elemento del paisaje urbano cuenta una historia, que el artista registra y reescribe en cuadernos y pizarras que varían como lo hace a diario la fisonomía de la ciudad.

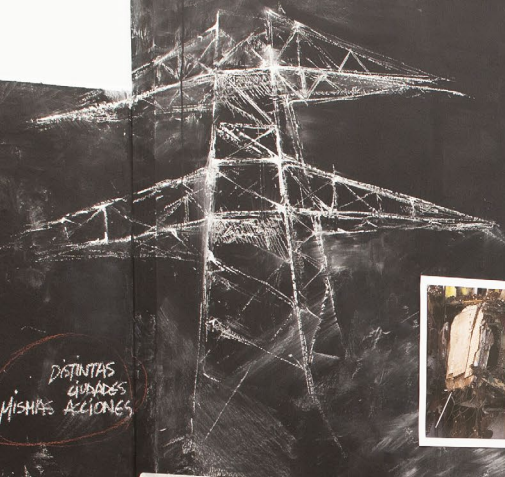
Sus paseos se detienen con frecuencia frente a los espacios urbanos indefinidos o “fuera de ordenación”. Paisajes desvinculados económica y socialmente del resto de la ciudad de la que forman parte. Grietas en un planeamiento urbano que, de nuevo repensadas, nos hablan de lugares al margen de lo establecido por el sistema. Traducidos en croquis, anotaciones, enmiendas y ta-

chaduras murales, representan una ciudad concebida como discurso –en el amplio sentido de transcurso temporal, recorrido físico, reflexión intelectual, invención o ideación y posicionamiento especulativo–.

¿CÓMO PENSAR EL  
ESPACIO URBANO CUÁNDO  
VIVIMOS EN ÉL?



DISTINTAS  
CIUDADES  
MISMAS ACCIONES



ESPACIO

RELACIONAL

— LATITUDES  
— LONGITUDES  
— PUNTOS DE VISTA  
— PUNTOS DE OBSERVACIÓN

CONSTRUCCIÓN  
DE ESPACIO  
COMO RED  
URBANA

CIUDADES

NO LUGARES — RELACIONAL  
MÁS CERCANÍA

— RELACIONAL DEL CONTINENTE



— LÍNEA DE TRANSICIÓN



085

Héctor Mar: Sin título









EN EL ESPACIO  
DONAL  
COSAS Y REAC.  
-ONES ACTUAN  
PUNTAS  
PAR EL ESPACIO  
NUNCA NATURALMENTE  
EN EC?  
PAIS  
citrio











**RAÚL PALLARÉS**

*Haima* - عاميه

*(soft biopower - close watch)*

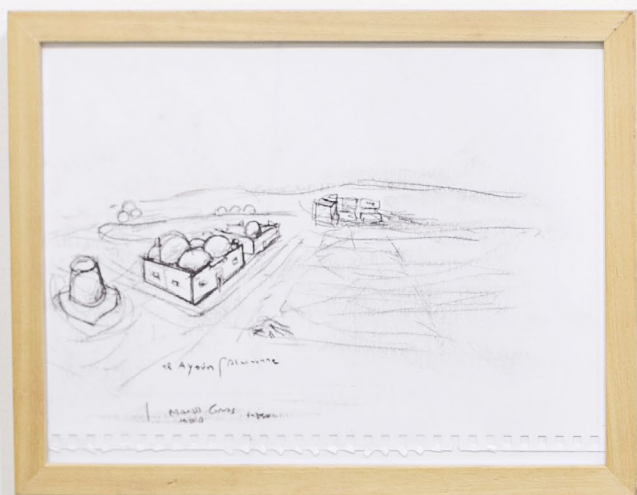
Raúl Pallarés utiliza un cronotopo concreto para desarrollar su tarea de investigación artística. Convertido en *flâneur*, real e intelectual, rastrea las huellas del ingeniero aragonés que ideó, para la construcción de El Aaiun, una evolución de la jaima que adaptaba el imaginario del nómada a su inédito sedentarismo. Clasicismo y funcionalidad bioclimática y constructiva crearon una imagen identificativa tanto de una cultura islámica concreta como de la utopía abstracta del modernismo, en la paradójica capital de un pueblo cuya patria era una ruta en el desierto.

Esa imagen pone en evidencia la complejidad de un conflicto poscolonial abierto desde 1942, en el que España perdió el último bastión de su identidad imperial. Pero también opera como metáfora de las contradicciones que conlleva tratar de habitar el nihilismo, de construir la propia subjetividad en el desierto del posfordismo, que avanza incesantemente desterritorializando. El *soft-power* ya no nos intimida desde el panóptico foucaultiano, nos seduce desde el *bio-power*, que difumina cualquier referencia estable, incluso

la del vigilante. El autor, consciente como nadie de que el sujeto es un beneficio colateral de su obra, utiliza la prótesis típica del artista posmoderno, el cuaderno de bitácora, para convertirse en historiador de los pasos perdidos. Encuentra en esa deriva el modo de orientarse en la incertidumbre, la única referencia posible para la identidad del nómada.



























**ABRAHAM RIVERÓN**

*Catastrografías*

Había una vez una mujer trabajadora, hija de albañil y mujer de policía nacional, que le quitaba a sus hijos independentistas la bandera de las siete estrellas verdes porque su tela era, con diferencia, la que mejor limpiaba los cristales. La identidad se piensa con repeticiones pero se escribe con diferencias. Bien lo sabe el hermano menor, que estudió aparejadores en el estado del bienestar, que prometía al que se formara un trabajo estable en una sociedad de progreso incesante. Y sus padres, que costearon a sus hijos los estudios que ellos no pudieron tener, tras comprar su pequeña vivienda en construcción.

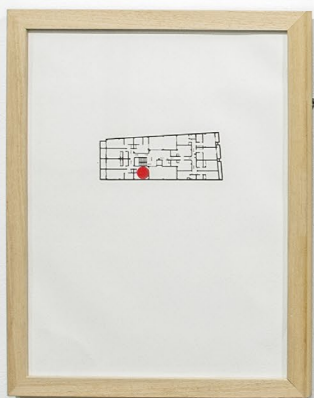
Mal podían imaginar que sus descendientes, deseosos de mayor independencia, seguirían en aquel pisito con sus treinta años cumplidos y un currículum que lo único que les asegura es el honor de ser la primera generación desde la caída del Imperio Romano que vivirá peor que la de sus padres. Catastrografía alude a la ruina, a la ansiedad, a la inestabilidad y la emergencia del tiempo en que nos ha tocado sobrevivir. Abraham

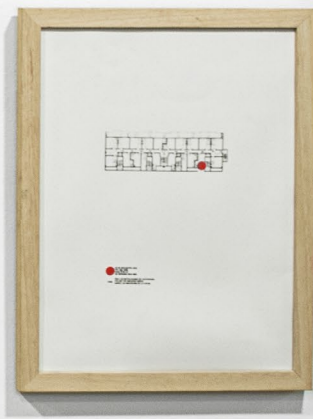
Riverón, arquitecto técnico, construye su primer edificio pero no es capaz de tenerse en pie. Nace como ruina en el paisaje vernáculo del cemento, la industria hotelera, la autoconstrucción –arquitectónica y personal– y la “corrupción del carácter”, rodeado de una sociedad de desconocidos que huyen de sus patrias para emanciparse en un parque temático donde las kellys limpian las ventanas con banderas independentistas y los planos de emergencia les recuerdan constantemente *“You are here”*.































12.04.19\_10.05.19

Sofía Alemán

Dailos Báez

Diego Cruz y Carla Marzán

**Sara Garsía**

**Víctor Reyes**

**Mónica Serna**

**Eduardo VD**

## 02. Imaginarios de síntesis: ¿de dónde son los nativos digitales?

Durante siglos los artistas se consagraron a lograr que “el verbo se hiciera carne”, a dar forma plástica a los imaginarios en los que sus comunidades se reconocían. Estos imaginarios se caracterizaban por su estabilidad (las imágenes eran estáticas no solo debido a la inmovilidad de la pintura o la escultura sino en virtud de su vocación de reflejar la eternidad e inmutabilidad de los valores que representaban), por su limitación (tanto el repertorio temático de las imágenes como su número era pequeño y controlado, igual que el de sus propios autores, que gozaban de habilidades excepcionales y de un estatuto diferenciado) y por su carácter coherente y homogéneo (las imágenes formaban un cuerpo de doctrina unificado y compartido). Sin duda, hoy siguen existiendo mecanismos para controlar las imágenes y su contenido –que tienen, si cabe, más capacidad que nunca para

modelar las subjetividades–, pero su proliferación resulta irrefrenable, hasta el punto de que el control social se basa, hoy, más en la saturación del espacio de la visualidad que en su restricción. Nuestro sistema ya no se emplea en limitar lo que nos es dado imaginar sino en desbordarlo, hasta el punto de que nos resulte imposible discriminar nuestros deseos y autodeterminar nuestra subjetividad. Quizá por eso hoy cualquiera pueda hacer y difundir imágenes, que se caracterizan por una inestabilidad, variabilidad, incorporeidad y capacidad de circulación inéditas. En esta coyuntura no parece que el problema artístico deba centrarse en realizar (más) imágenes, sino en proporcionarles y exigirles sentido, en recuperar y ejercitar la capacidad de reintegrar en un organismo perceptivo su agotadora proliferación y dispersión. Los nativos digitales, ¿tienen un cuerpo y una patria sintéticos?

# **SOFÍA ALEMÁN**

*Lo real es un repertorio*

Cuando el barón Haussmann convirtió las estrechas callejuelas peatonales de París en anchos bulevares repletos de coches de caballos que transitaban a velocidades que entonces les parecieron vertiginosas, Baudelaire vio claro que el heroísmo de la vida moderna tenía más que ver con cruzar la calle que con matar al minotauro. Los burgueses tuvieron que desarrollar un instinto específico para percibir el espacio que les daba el tiempo necesario para trazar una trayectoria que tendrían que corregir al paso del siguiente carruaje.

Desde entonces para acá, las vías de circulación rápida han cubierto y desbordado las metrópolis. Ya no son solo cuerpos sólidos, ahora miles de partículas de información fluyen a nuestro alrededor en un movimiento browniano esta vez sí vertiginoso. El heroísmo de la vida posmoderna consiste en atravesar ese flujo de intensidades trazando a través de ellas una línea de fuga, de territorialización. Pero el entendimiento no tiene tiempo para encontrar ese espacio entre las sensaciones. Sofía Alemán intuye la necesidad de recuperar un instinto

animal para sobrevivir en el bosque de lo artificial, una suerte de lógica de la sensación capaz de producir variaciones y trazar diferencias en el continuo de los estímulos, definiendo un territorio cinegético que vendría a sustituir al viejo tiempo narrativo de la subjetividad burguesa.



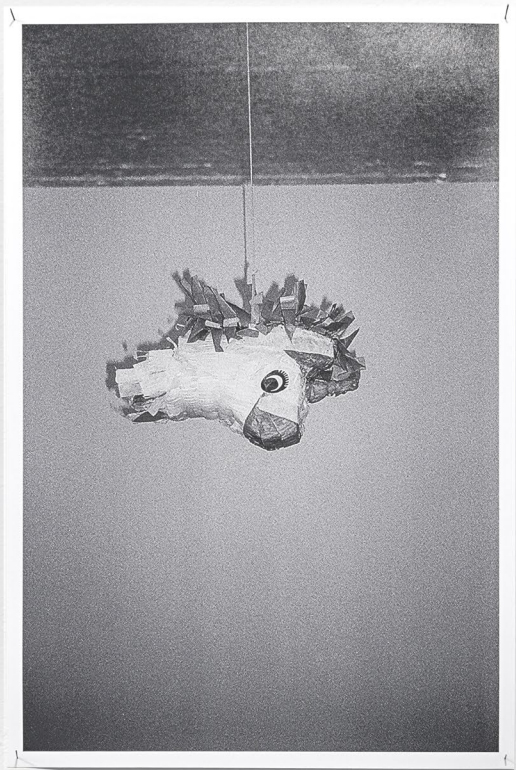




















# **DAILOS BÁEZ**

*¡OJO! Huracán*

El espacio y el tiempo son las dos condiciones a priori de la sensibilidad. Pero su modo de operar en la conciencia es muy diferente. El tiempo es más humano: establece relaciones entre sensaciones –necesariamente únicas– y permite así reducir las diferencias al orden del relato. Aquello que pasó es como esto que acaba de pasar, nos decimos. El espacio, sin embargo, es disgregador: está ahí, cada uno en su ahí, como si quisieran evitar que los excesos narrativos del tiempo nos separen del evidente nominalismo de la sensación.

¿Cómo le afecta a este argumento, planteado por Kant y refrendado por el romanticismo, un paño de croma? El croma es una suerte de espacio humanizado que permite, como el tiempo, poner en relación “ahís” diferentes, crear identidad en el orden de la diferencia. Aparentemente, supondría un nuevo paso en el orden del sentido, de la antropomorfización de lo percibido. Pero como si el tiempo quisiera compensar esta humanización del espacio, el photocall permite

que los espacios se deslocalicen y “conquisten la ubicuidad” pero reduce la temporalidad a la pura actualidad: ahora ya no es el espacio sino el tiempo el que “está ahí”. El muro virtual de las pantallas deslocaliza el espacio pero localiza el tiempo, que ya no se vive con la lógica relacional del relato sino como las paradójicas “historias” de Instagram, nacidas con la impronta del olvido. Cada tiempo sustituye a otro tiempo en un espacio de relación. Dailos Báez plantea el espacio “diédrico” –antecedente de la realidad virtual– como ecosistema de una subjetividad híbrida, incluso pelín monstruosa, que habita en una arquitectura efímera y replicante y en un tiempo único y persistente.



























# **DIEGO CRUZ Y CARLA MARZÁN**

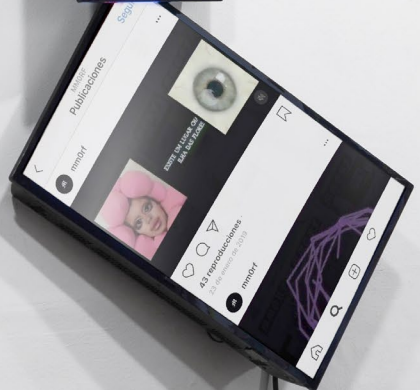
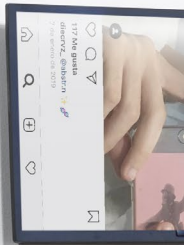
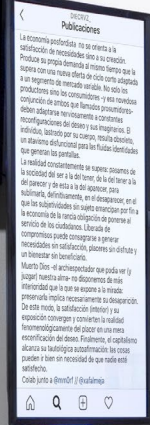
*Ahora ya es ayer*



La economía posfordista no se orienta a la satisfacción de necesidades sino a su creación. Produce su propia demanda al mismo tiempo que la supera con una nueva oferta de ciclo corto adaptada a un segmento de mercado variable. No solo los productores sino los consumidores –y esa novedosa conjunción de ambos que llamamos prosumidores– deben adaptarse nerviosamente a constantes reconfiguraciones del deseo y sus imaginarios. El individuo, lastrado por su cuerpo, resulta obsoleto, un atavismo disfuncional para las fluidas identidades que generan las pantallas.

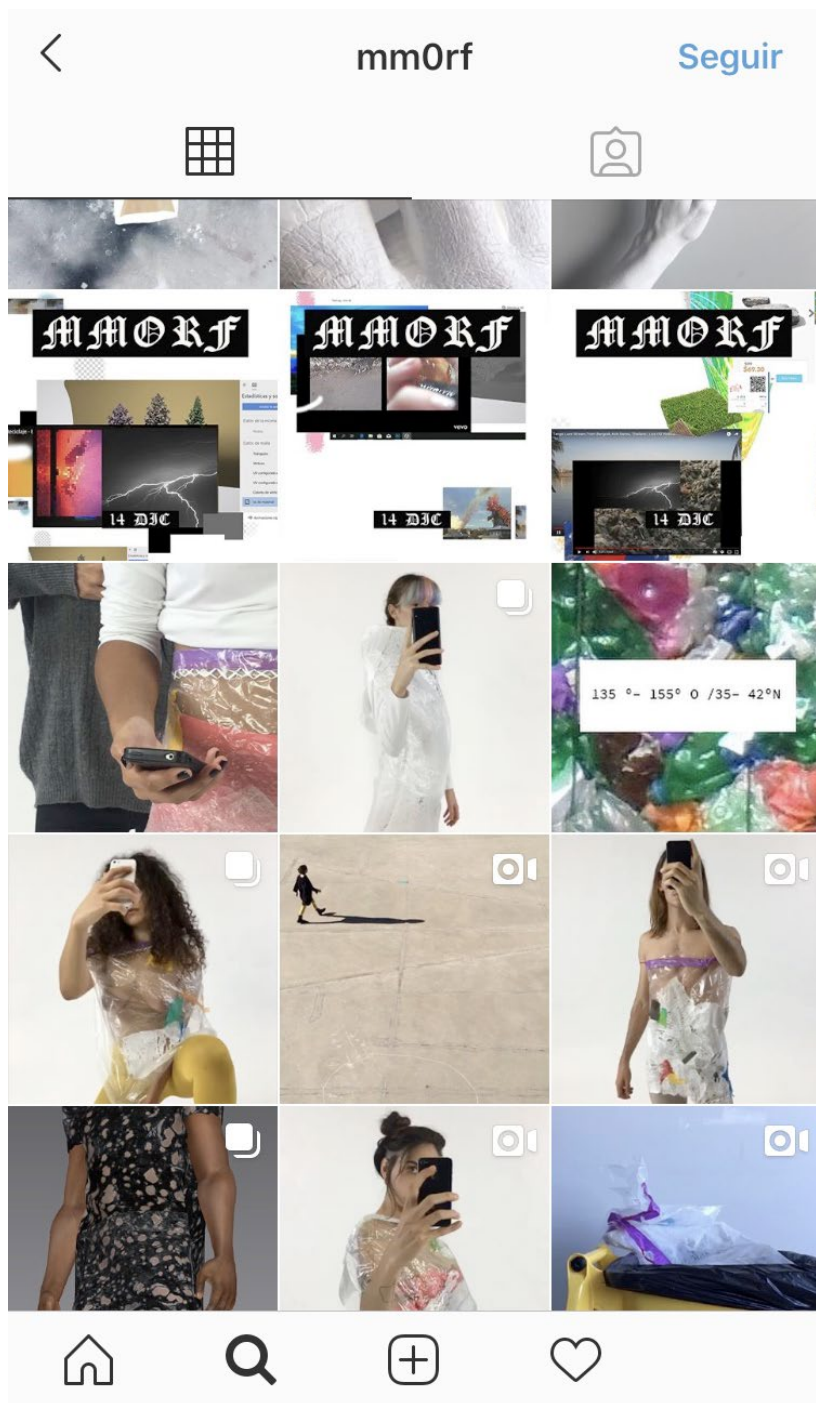
La realidad constantemente se supera: pasamos de la sociedad del ser a la del tener, de la del tener a la del parecer y de esta a la del aparecer, para sublimarla, definitivamente, en el desaparecer, en el que las subjetividades sin sujeto emancipan por fin a la economía de la rancia obligación de ponerse al servicio de los ciudadanos. Liberada de compromisos puede consagrarse

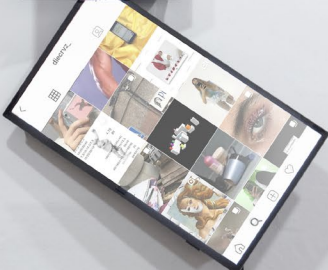
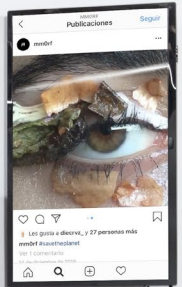
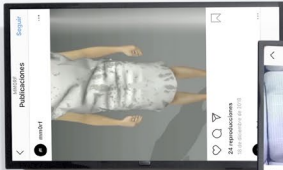
a generar necesidades sin satisfacción, placeres sin disfrute y un bienestar sin beneficiario. Muerto Dios –el archiespectador que podía ver (y juzgar) nuestro alma– no disponemos de más interioridad que la que se expone a la mirada: preservarla implica necesariamente su desaparición. De este modo, la satisfacción (interior) y su exposición convergen y convierten la realidad fenomenológica del placer en una mera escenificación del deseo. Finalmente, el capitalismo alcanza su tautológica autoafirmación: las cosas pueden ir bien sin necesidad de que nadie esté satisfecho.

















MM0RF  
Publicaciones

Seguir



mm0rf



57 reproducciones · Le gusta a diecrvz\_

30 de noviembre de 2018



mm0rf





## DIECRVZ\_ Publicaciones



diecrvz\_



127 Me gusta

diecrvz\_ "Ahora ya es ayer"

La economía posfordista no se orienta a la satisfacción de necesidades sino a su creación. Produce su propia demanda al mismo tiempo que la



**SARA GARSÍA**

*Fig.21: seré Espada*

Como señaló Paul Valéry, el fragmento alberga en sí una carencia paradójica que incluye el anhelo obsesivo de verse completado. Tras ese melancólico deseo de totalidad resulta inevitable percibir la forma por antonomasia de la arquitectura del vestigio: la ruina. Estetizadas por la pérdida de su carácter funcional pero interiorizadas como una negación de la compleción de la forma artística clásica, las ruinas han operado como metáfora de la grandeza y la decadencia, de la ambivalente convivencia de la esperanza y el pesimismo, de la vida y la muerte.

En el Romanticismo más luminoso, el paisaje de las ruinas exalta y ennoblece esta ambigüedad hasta hacernos sentir el placer sublime de la atracción por el abismo. Tras él, vencida la soberbia de la conciencia humana, se nos abriría la posibilidad de la reconciliación con la Naturaleza.

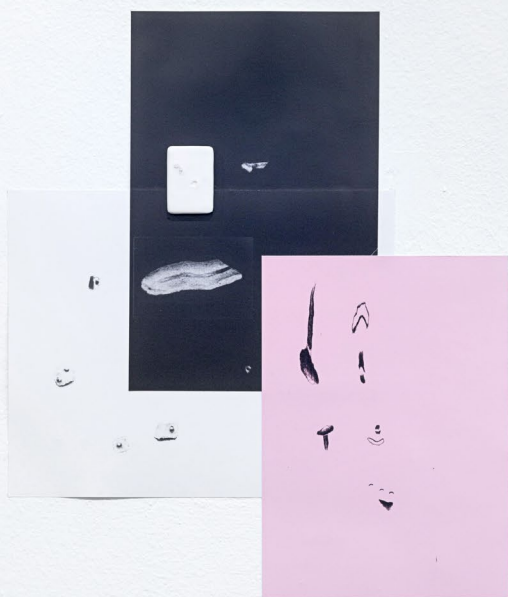
Sara Garsía juega con la ruina de ese paisaje de ruinas, lo espeja para poner en evidencia el

carácter lingüístico, abiertamente antrópico, de la naturaleza desantropomorfizada. No para mayor gloria de la conciencia, la representación o el sentido, sino para explotar las posibilidades constructivas que abre la estética del fragmento a la suspensión de la representación. Al problematizar las estabildades formales del imaginario arquitectónico y de la arquitectura del imaginario con la lógica de las resistencias débiles, la imaginación se abre a la demanda de sentido que se esconde detrás de su imposibilidad.





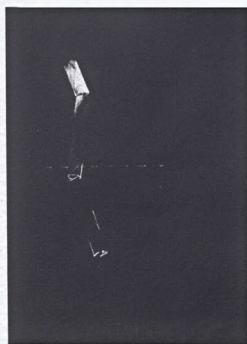






















# **VÍCTOR REYES**

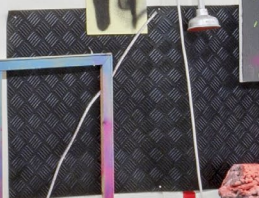
*Punching Bag*

Tradicionalmente, hemos entendido la imagen como un elemento de mediación entre una realidad excesiva y el sujeto que pretendía comprenderla en la forma de un mundo. Lógicamente, estos filtros –como los conceptos o las categorías del pensamiento o cualquier otro elemento de mediación del entendimiento– debían ser mucho más reducidos que la propia substancia que trataban de contener. Hoy el mapa no solo ha alcanzado el tamaño del territorio, lo ha superado con creces. No es solo que el tiempo de grabación supere de largo el tiempo vivido, es que hasta los cuerpos y sus gestos, las decisiones y los impulsos, se han convertido en imagen.

El mundo ya no puede contener las cosas y se vuelve obsoleto e impotente. Ante esta imagen del desbordamiento apelamos tímidamente a la realidad con la esperanza de que nos ayude a contenerla. Decía Baudrillard que, ante la apoteosis del simulacro, la cosa, que antaño nos aterraba por su opacidad, se convierte en nuestra

tabla de salvación porque, al menos, nos ofrece la certeza de que está ahí.

Víctor trabaja a partir de esa paradoja: samplea la cascada de imágenes del mundo digital y les da una densidad pastosa. Compacta los flujos y coagula los ceros y los unos como si quisiera que nos tropezáramos con los bits. Desarrolla así una paradójica contracultura de la salvación: igual no podemos darle espesor (temporal) a la imagen, pero siempre podremos darle viscosidad (espacial) para tener la certeza de que, por lo menos, el caos está ahí.













**NO ONE  
LOVES**

**NO ONE**









# **MÓNICA SERNA**

*La entidad del signo*

¿Qué ha sido de la palabra después de la muerte de los relatos?

El triunfo de la imagen, que habría venido a heredar el poder de lo lingüístico, suele certificarse con la constatación de que “nosotros leíamos libros y nuestros hijos miran pantallas”. Pero esta intuición encubre la verdadera transdisciplinariedad de esta crisis: las imágenes han heredado, no sustituido, el poder del texto y su contenido semiótico. El fin de la historia no ha certificado la desaparición de la palabra, aunque sí su conversión a la instantaneidad. No solo *twitter*, ninguna tertulia nos admitirá hoy el desarrollo de prolongados razonamientos. Esta implosión del lenguaje es paralela –en el horizonte de la posverdad– al éxito del titular de trazo grueso: el blanco o negro ha eclipsado la gama de grises. Mónica Serna traslada esta reflexión a la pantalla, la sede social de la sociedad del espectáculo, mediante unos vídeos realizados con editores de textos que, sin embargo, movilizan la capacidad connotativa de la imagen, liberada del corsé de la narración.

La poesía visual extrañaba la palabra, la emancipaba del relato y le eximía de la obligación de comunicar para poner en evidencia su convencionalidad.

Mónica Serna aplica esas estrategias constructivistas a las píldoras de sentido con las que los medios nos obsequian. Los eufemismos que a diario generan verdades por reiteración se subvierten aquí, alterando sus órdenes de relación para poner en evidencia la siniestra familiaridad del eslogan. Estas parodias de la jerga de los saberes expertos vuelven contra ellos su “realismo” provocando relaciones “no autorizadas”. Ponen así “negro sobre blanco” el poder del lugar común. Mónica Serna traslada luego ese hallazgo a la retórica de la sobreexposición en las industrias de la subjetividad para terminar ironizando sobre el propio carácter autoreferente –en un retorno al modernismo desde la posmodernidad– del negro sobre blanco.











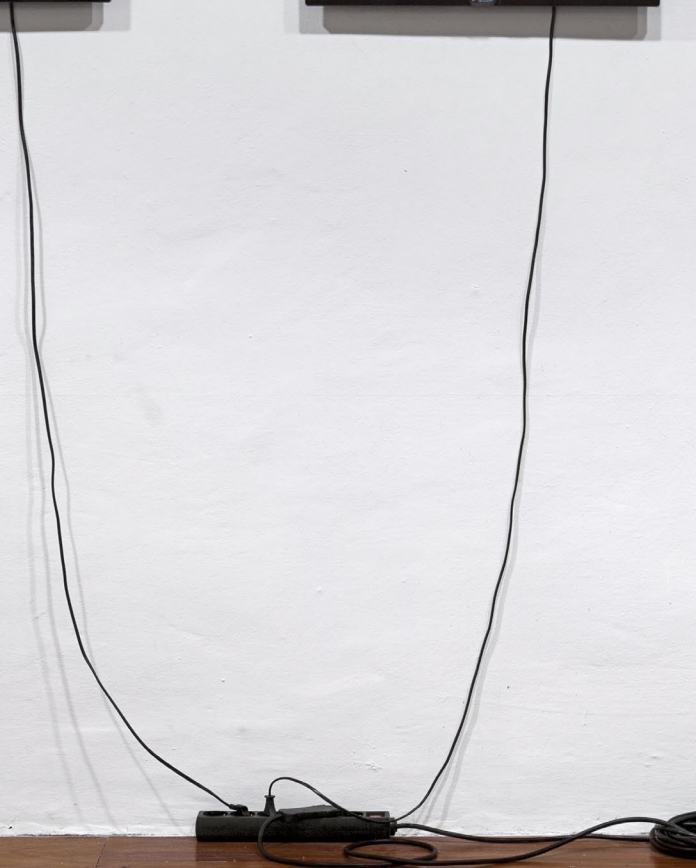
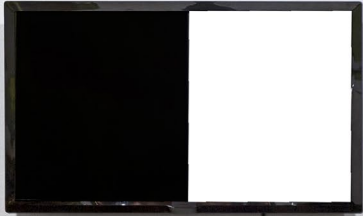
Esta frase es lapidaria  
This phrase is lapidary



He banalizado mi rigor  
I have banalized my rigor



VERDAD CONSTR|







Peaje moral

Retórica de lo sencillo

Moralidad selectiva

Valores  
biodegradables

Autoconfesión  
absolutoria

Erotismo intelectual

Zapping emocional

Absurdo de masas



**EDUARDO VD**

*De.paso2: a mist is a collection of points\**

¿Cómo mantenerte en “tu lugar”  
cuando hasta los puntos de  
referencia están en movimiento?

¿Cómo llevar la inconsistencia  
(la falta de mundo) a cuestras?

Las soberbias construcciones  
monumentales también acaban  
derrumbándose. Pero producen  
ruinas que conservan su tono  
heroico, amplificado por la apelación  
melancólica a la compleción inscrita  
en el fragmento. Pero la arquitectura  
efímera de los decorados, carente  
de peso, no se arruina ni derrumba,  
solo se deteriora y, si acaso, se  
desmonta y arrumba. Los productos  
reciclables nacen ya como basura,  
aunque alientan un síndrome  
de Diógenes que no invita a la  
conservación sino al archivo, al  
almacenamiento.

Nos gusta pensar románticamente  
que caminamos entre ruinas,  
pero Eduardo Vega intuye que,  
en realidad, nos movemos por  
almacenes que acumulan el atrezzo  
de viejas escenografías con la  
misma rutinaria incredulidad con la  
que guardamos abrigos viejos por si  
vuelven a ponerse de moda. Cuando  
todo está arrumbado contra las

paredes, pasear por el centro implica  
salirse por la tangente. La linealidad  
del discurso se convierte en un  
paseo por los márgenes tratando de  
imaginar para qué podría servirnos  
todo lo que hemos desmontado, qué  
podríamos todavía representarnos  
con sus restos.

El artista no se convierte entonces  
en el arqueólogo obstinado con  
poner cada vestigio en su lugar  
original para poder reconstruir  
mentalmente el conjunto, ni  
tampoco en el heroico viajero que  
pasea su conciencia entre las ruinas,  
sino en un bricoleur atrincherado  
un domingo en su garaje tratando  
de hacer un pan con unas hostias,  
resignificando imaginarios para  
construir escenarios (o parapetos)  
en los que le resulte verosímil  
representar su propio papel.

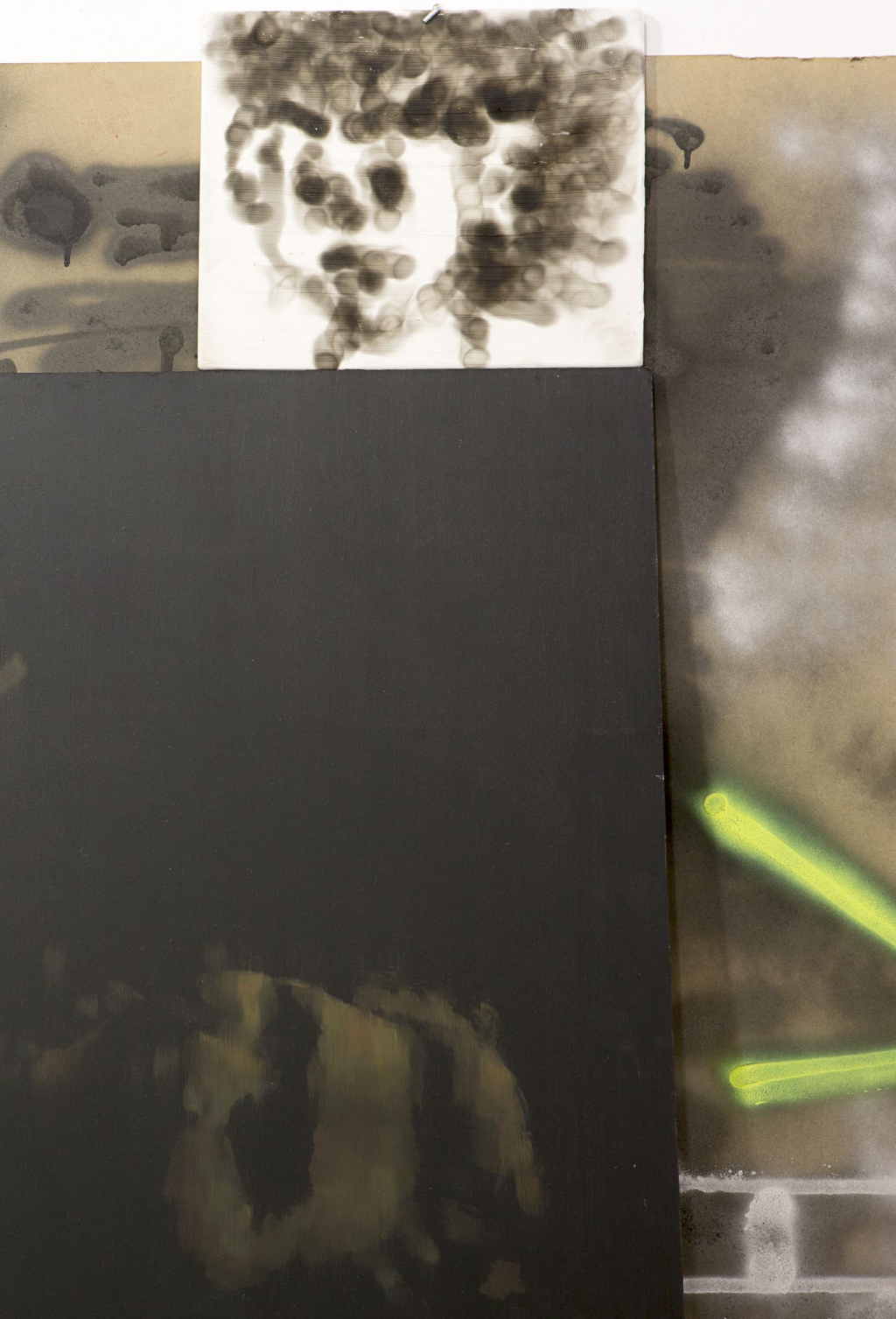


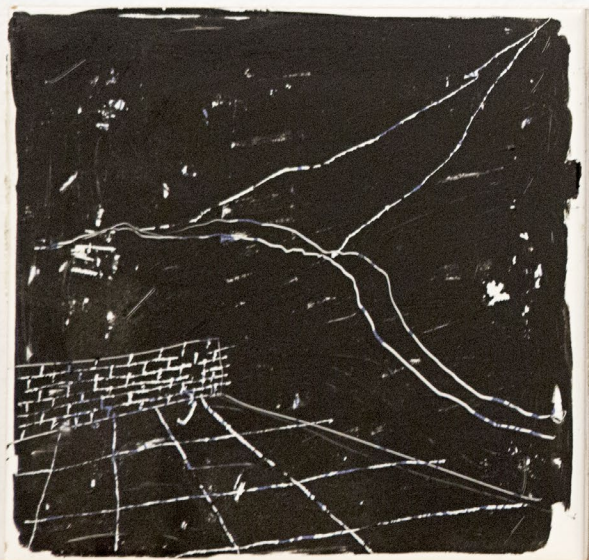






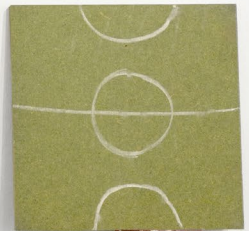




















17.05.19\_14.06.19

Víctor Alemán

Stephanie Blas

Vivi Déniz

Jorge Gallardo

**Inés García**

**Mabel Martín**

**Rocío Nosella**

**Lorenzo Silvestrini**

# 03. Intimidad(es): escenografías de la subjetividad.

Como comentamos en las anteriores exposiciones, durante siglos el artista se limitó a representar el imaginario de las liturgias de los ritos comunitarios. La modernidad le eximió de este papel de “poner en obra la verdad cultural de un pueblo” y le convirtió en un genio, sin más obligación que la de expresarse. Esta actitud supuestamente alienada, no hacía sin embargo más que alimentar el imaginario burgués del “hombre hecho a sí mismo”, propietario de una voluntad y capacidad de autodominio desde la que se expresaba con autoridad en primera persona. Hoy este paradigma ha periclitado: ya no nos imaginamos dueñas de nuestros pensamientos y nuestras acciones, sino actrices de reparto de una lucha agónica contra aquello que nos determina con el fin de conseguir incidir, mínima y colectivamente, en los repertorios de la subjetividad que la historia y la sociedad nos brindan para reconocernos y hacernos

reconocer. En consecuencia, el artista se reconoce menos en el papel del bardo, el vocero o el visionario que tiene algo que decir –y que el resto debemos escuchar e interpretar– y más en el papel del detective que hace arqueología de su propio presente y busca en las huellas de sus propios actos las pistas que le conduzcan a su sentido. Para sobrevivir a la muerte de la cultura, a la pérdida de la “Patria trascendental”, solo tenemos dos caminos: uno abiertamente regresivo, que plantea la recuperación de las identidades pretendidamente esenciales y originarias y sus certezas tutelares –nacionales, religiosas o culturales–; y otro, solo relativamente progresivo, que plantea la necesidad de aprender a habitar las ruinas del propio proyecto de la modernidad, de aprender a intimar con un conjunto de “afinidades electivas”, caracterizadas por su contingencia pero capaces de generar diferencias discriminando las continuidades.

200

**VÍCTOR ALEMÁN**

*Rdo. de Tamaraceite*

En mi barrio no reconocía grandes relatos, como los de los libros de historia. Para mí, esa historia la escribían –no con la linealidad de la narración sino con la simultaneidad de la constelación– las grietas del techo, las capas de las puertas mil veces repintadas...y un expositor de cristal encontrado en la basura que acabó en una esquina del salón de casa de mi abuela, con muñecas de porcelana, machanguitos del huevo kinder, botellas de vino blanco malvasía, fotos de bautizos e invitaciones a comuniones.

Aquella vitrina funcionaba como un macerador: a través de su puertilla de cristal, siempre mal cerrada, impregnaba de sentido la casa, de un olor a relato que se podía percibir hasta en la calle, y en las casas de las más de 150 familias de los bloques de Tamaraceite, como si el barrio atendiera a una física que no seguía las normas convencionales del tiempo y el espacio. Estos cronotopos, que han constelado el relato de mi vida, conforman el imaginario que utilizo para “hacer obra”, que se desborda por las genealogías

de sus elementos y las historias de vida que llevan inscritos y que encuentra en estas conexiones puntos de fuga que permiten pensar en lo común de la vida privada, que es política por ser re(quete) pública (res –del– populus). Objetos, recuerdos, obra y método (de meta –más allá– y hodos –camino–) se re-crean mutuamente. Y en ese entendimiento a medio camino se actúa de memoria: reconoces en lo que haces cosas que no sabías que sabías y hasta recuerdas cosas que no sabías que hacías.



























# **STEPHANIE BLAS**

*Cam Trip*

En la modernidad, Baudelaire, Benjamin, los dadaístas, surrealistas, situacionistas, landartistas... convirtieron la flâneurie en una estrategia para convertir el vagar desnortado en una forma de conciencia alternativa del espacio administrado de la ciudad. En la posmodernidad, el capitalismo ha convertido, ésta como tantas otras prácticas pretendidamente contrahegemónicas, en un recurso para sostener su crecimiento insostenible, manteniendo hordas de turistas emancipados deambulando por otras ciudades con el plano (mental) de la suya y por la suya con el plano (mental) de la otras. Turistas en su propia ciudad, que aspiran a vivir como espectáculo, buscan cumplir en las ajenas las expectativas con las que partieron. Decimos emancipados porque las viejas agencias de viajes, encargadas de organizarlos, han desaparecido en favor de unos viajeros "románticos" que gestionan sus propios desplazamientos a golpe de app. Stephanie Blas entiende que estas "agencias" se encuentran, como tantas otras novedades apresuradamente

pasadas de moda, en condiciones de convertirse en material artístico desde el que plantear la posibilidad de revertir la propia dinámica del capitalismo contra sí misma. Porque, si nos desplazamos compulsivamente solo para cumplir con los ritos virtuales que alimentan las subjetividades capitalistas, la inteligencia artificial es capaz de predecir con exactitud nuestros movimientos geo·socio·localizados y nuestros comentarios de usuario clasificado, y los repositorios de imágenes tienen levantada la fotogrametría de nuestras percepciones. ¿Qué nos impediría ahorrarnos la huella ecológica del desplazamiento y delegar en una agencia material de viajes virtuales el envío a domicilio de nuestras experiencias y sus souvenirs?

Una red creada para ser recorrida











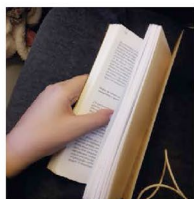




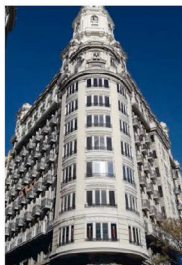
## New York - Valencia

Primer día

Eluve había el último momento en saber si iba a poder meterse en el avión. Pero después de un tiempo se puso en el avión. Cuando llegaron a Madrid, él y el asistente que pagó una chispa muy antipática, no dijo que tenían que pagar cuarenta euros porque no tenían ni el boleto en el móvil y que no habían comprado la entrada. El asistente desconfió en él y le mostró a la mujer que él había comprado la entrada en el móvil. Cuando estaban hablando, él se puso a entrar a una tienda, nunca con los labios más pintados, que es parte de una asociación llamada San Juan de Dios. Él me contó que iba a ver a su hijo, que había tenido un bebé, que se llamaba a su ciudad y su sobrina había quedado a tener un hijo. Cuando estaban hablando, él se puso a entrar a una tienda de los vendedores, y ahí siempre la ponía en los primeros asientos del avión y ella quería a hacer otro. Él fue en el avión, me dio un cuadro de pintura y me dio un poco de dinero, luego la gente le mandó los sellos como premios al avión. Él fue en el avión y me dio un cuadro de pintura y me dio un poco de dinero, luego la gente le mandó los sellos como premios al avión. Él fue en el avión y me dio un cuadro de pintura y me dio un poco de dinero, luego la gente le mandó los sellos como premios al avión.



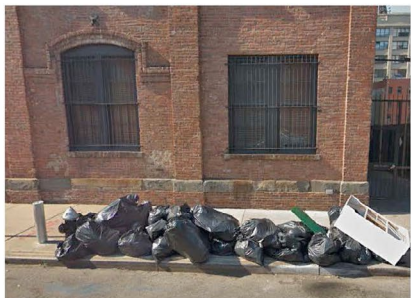
pensados por elusión. Hay dos asientos libres porque estaban dos niños (pertenecientes a un equipo de baloncesto que va a competir en Valencia), se cambiaron por jugar a las cartas. Allí admiro uno de los asientos, el más lejano, fue ocupado por un hombre que se sentaba en los asientos de detrás de donde me encontraba yo. En el asiento de al lado puse mi chaqueta y una agenda verde donde apuntó todo.

[illegible]

muchos entre los porcos habitacionais. Alimenta tanto nosotros  
aprovechamos para educar la conciencia de que es una de sus  
características de los que se alimentan. Registra el comportamiento  
la misma dirección durante mucho tiempo hasta llegar al portal de  
la casa olinda hacia nuestra oruga. En el pasado nos relató que  
nos pedía algo al portal de su casa y que estaba hambriento. De  
los otros habitos de los que se alimentan. Registra el comportamiento  
tubo ante nosotros el edificio. Los que se alimentan hacia fuera  
habitacionais y los otros, comporta tipo con sus hermanos. En  
Danielle y Carlos. Carlos se tiene estado bello Arari y Danielle  
estudio un Master de Ingenieria Aeroespacial. Esto es de un  
aerospacial. Danielle es una de las que se alimentan hacia fuera  
a gran medida. Alimnta a si y solo que puede poner cinco ocos  
en otras maneras que es en un grupo de seis personas.

[illegible]

nombre que cominos demostro y estuimos quedándonos todo el día. Estaba tan cansada que mientras ellos hablaban yo me estaba dejando dormir en el césped. Nos sentamos sobre unas botas para no machucarnos la ropa. Yo puse la botita por la mitad y conseguí recostarme cómodamente. Se me cercaron los ojos, por lo pronto. Comencé a tener náuseas en la boca.



Una RED creada

Para ser recorrida

Queremos que nuestros viajeros puedan seguir disfrutando del planeta durante muchos años, por eso apostamos por un turismo sostenible. Este compromiso con el medio ambiente se extiende a nuestras oficinas, dónde el reciclaje y el aprovechamiento energético son una prioridad.



**VIVI DÉNIZ**

*Aborto social - Los P0dris*

Como siempre, paradójicamente, la alienación ha convertido la búsqueda (imposible) de la identidad en el combustible de la dinámica de consumo, del anhelo de diferencia y del terror a la exclusión. Y todo ello en materia de investigación artística, toda vez que la imagen parece haber asumido el carácter integrador y, al mismo tiempo, excluyente que antes tenía la cultura.

No solo la distinción o la disidencia, incluso el frikismo, buscan confirmarse colectivamente y agenciarse así la capacidad de hacer lobby en la que parece traducirse la ciudadanía política. Esta representatividad bipolar que divide a los individuos en "in" y "out" genera una creciente cantidad de residuos humanos que, curiosamente, se ven privados de la posibilidad de computar ese estado de excepción como diferencia y, en consecuencia, como fuente de reconocimiento ya que no de justicia social. Vivi Déniz plantea el trabajo antropológico de dar forma (contra)cultural a un colectivo subalterno, es decir, im(re)presentable, la tribu urbana del lumpen, los que recolectan y

reutilizan los excedentes (incluso humanos) de la sociedad de consumo y, de ese modo, devuelven la economía a la circularidad que perdió con la Modernidad.

En la sociedad de la imagen, utiliza el arte para estetizar, para dar cabida en el espacio de la representación, a aquellos que, como el plástico o los cascotes, conforman el reverso oscuro de la sociedad del excedente, síntomas de la dimensión morbosa del glamour, del lado cortante del papel couché, del interior deforme de los patrones del deseo y del componente adictivo de sus drogas. Y son, por ello mismo, absolutamente necesarios para hacernos ver lo que realmente somos.

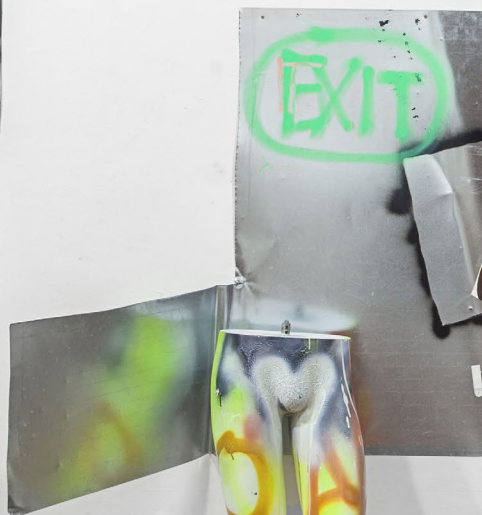


























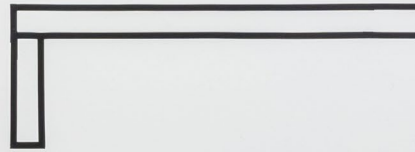
# **JORGE GALLARDO**

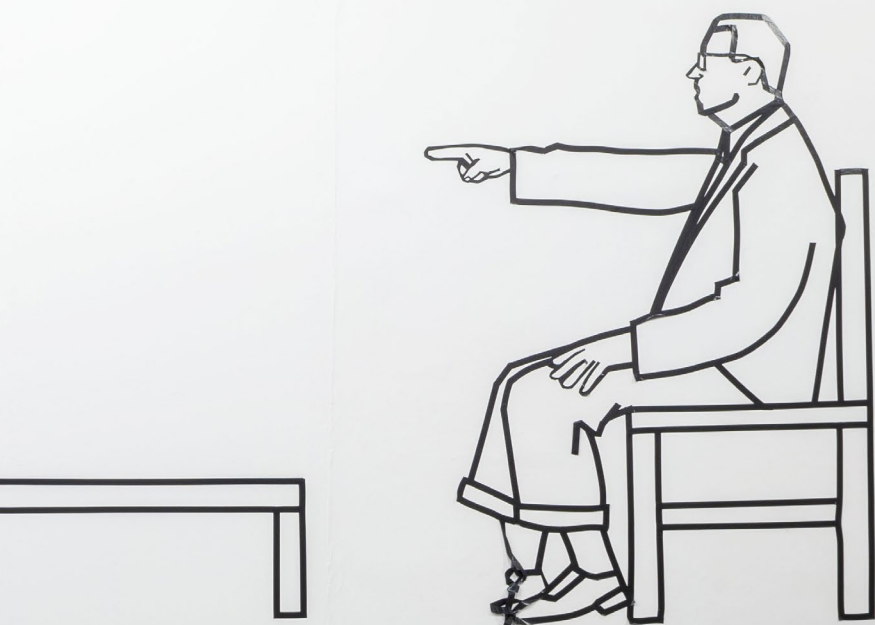
*What is a Chair?*

La relación que mantiene el ser humano con los objetos ha cambiado considerablemente con el paso del tiempo. Este paradigma supone una resignificación de la experiencia con la realidad, marcando así el ritmo vital de la sociedad contemporánea. El principal problema va en relación con la vacuidad y liquidez del tiempo. Todo fluye de manera tal que el devenir arrasa con todos los pretextos de la realidad, incluyendo a los propios objetos. La relación de éstos con la sociedad posmoderna era estática, determinante y se cobijaba bajo el paraguas de la inmanencia. Los objetos poseían un alma. Hoy en día no hay algo tan impermanente como el objeto contemporáneo. Esta visión permite a Jorge Gallardo experimentar la realidad mediante el juego con objetos vacuos e impersonales. En concreto, la silla, con la intención de darle la vuelta e integrarla de lleno en nuevas subjetividades contemporáneas, donde el sujeto se reafirma mediante la creación de imágenes y de entornos virtuales. Las nuevas identidades son cada vez más líquidas y, por ello, es

necesario crear un diálogo en el que el espectador pueda descubrir nuevas sensaciones en objetos ya desprovistos de alma.

















240

**INÉS GARCÍA**

*P4LIMPS3S70*

El territorio, entendido como un mapa con múltiples capas de información, es un inusual campo de estudio y experimentación en constante cambio. Un palimpsesto. La fuga permanente solo nos permite captar algunos instantes. Nos movemos a una velocidad tal que ni siquiera somos capaces de percibir el espacio, fragmentándose así la realidad, destruyéndose la memoria y rompiendo la estabilidad personal que nos permite sobrevivir en la red infinita de mercancías entendida como ciudad.

La propia velocidad de fuerzas incontroladas, reduce el paisaje urbano a líneas de tránsito, flujo y conexiones que se contraponen a la topografía del paisaje natural. Inés se niega a permanecer abstraída del entorno que nos rodea, y por ello, reclama un espacio en el que habitar que permanezca inalterado. Como dijo Walter Benjamin "nada tendría de extraño que las prácticas que hoy empiezan a volver la mirada hacia aquellos dorados tiempos preindustriales tuvieran que ver con las conmociones de la industria capitalista". La instalación que

presenta la autora no es más que una construcción de no lugares. Tránsitos y flujos reflejados en una cartografía por la que cruzan direcciones en forma de hilos. Un mapa reproducido del espacio delimitado en donde Inés vuelve, reiteradas veces, convirtiéndolo así en su espacio de estudio, trabajo, campo de investigación y reflexión.

















## **MABEL MARTÍN**

*Genealogías de la  
atención cuidadosa*

En su proceso creativo, discursivo y también vital, Mabel Martín dedica especial atención a uno de los conceptos/prácticas que el feminismo ha convertido –como la dimensión política de lo personal o la dimensión performativa de la subjetividad– en categoría central del pensamiento contemporáneo: el cuidado. Reflexiona (y actúa) en torno a la práctica de la atención cuidadosa como línea estratégica y política, y analiza (y moviliza) las posibilidades de que la explotación capitalista de la obsesión por identidad personal nos conduzca a hacernos cargo de la propia vida. Con su obra, la autora presta atención a cómo los saberes subalternos traspasan la esfera de lo privado, y a cómo y cuánto han contribuido a la configuración de la subjetividad, en concreto de la femenina. A través del escrutinio de la vida cotidiana, de las pequeñas historias, trata de crear imágenes reconocibles, fluidas pero consteladas, a partir de la recolección y recreación de elementos rescatados y hábitos olvidados, para conformar un espacio de acción y reflexión

sobre domesticidad, cronotopos, intimidad, experiencias, lenguajes, aprendizajes, memoria/s. Trazas de sentido a través de la relectura de la subjetividad como modo de hacerse cargo del propio mundo, de analizar los patrones que construyen nuestras genealogías y descubrir atisbos de racionalidades otras en viejas latas donde ya no quedan hilos y botones, pero que aún proyectan los reflejos siniestros de las formas disciplinarias de la performance de la normalidad.













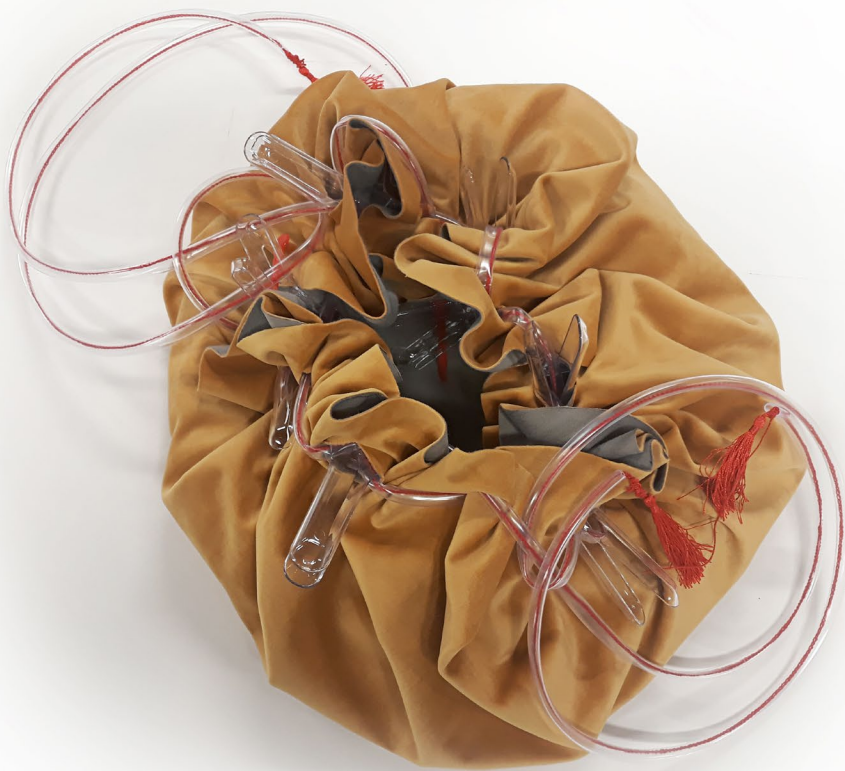














**ROCÍO NOSELLA**

*Esto de aquí aquí*

Adorno escribe en “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” que el exceso de codificación característico de la lengua poética impide que quede subsumida en los procesos de reificación de la industria cultural al precio de parecer anacrónica, un síntoma de nostalgia de lo que ya no es, o de lo que solo podría ser en otro caso. Ese “otro caso” es precisamente el vacío que Rocío Nosella hace explícito subrayando la posibilidad como matriz de una revuelta venidera. Esteban Pujals nos advierte que no hablamos para que nos entiendan, sino porque nos entienden. Lo que decimos está sobredeterminado por una comunicación ya establecida, por un consenso previo sobre el significado y el uso de las palabras. Esta es una característica del lenguaje resulta si cabe más evidente en el contexto de la conversión de los conceptos en imágenes que se suceden a toda velocidad favoreciendo un flujo interrumpido de significados sociales. Querer decir implica entonces disponerse a no ser entendida, citar las palabras para volver a hacer explícitos

los significados que fluyen en los sobrentendidos, pero con un modo de hablar que desafíe las condiciones de producción técnica de las formas. Al desterritorializar la palabra se genera lo que Esther Ferrer llamaba “un espacio de libertad pequeño” que la autora comparte con el lector al bloquear la posibilidad del consumo pasivo y lineal del texto y obligarle a intervenir en la producción del sentido interpretando los espacios de indefinición que generan sus estrategias, encaminadas a entorpecer, interrumpir o reorientar la circulación del sentido unívoco y unidireccional de las palabras. La actividad de leer se equipara entonces a la de escribir: la decodificación del significado no se separa nunca de la conciencia de la naturaleza del lenguaje mismo.















A L E T E S 47

RE SU L

9  
P - VEL DE CRIMINAL NO  
LO DUBA  
ESUCH BR  
ON  
D  
ETC  
A CT O P E F E W I Z G R A G L B L A N

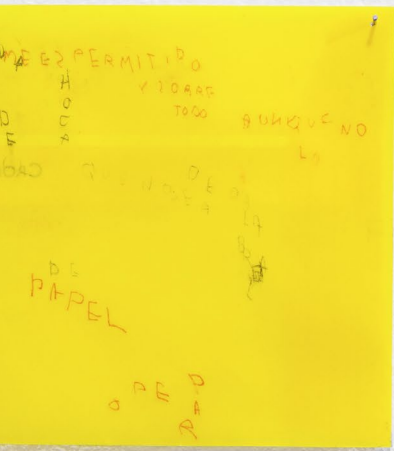


TAN



269

Rocío Nosella: Esto de aquí aquí



M







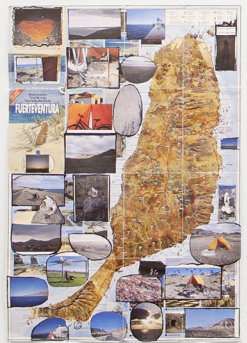
272

**LORENZO SILVESTRINI**

*Thru the Landscape*

Lorenzo Silvestrini actúa como un nómada, que define su espacio de confort en el territorio por el que viaja, en los contextos y situaciones que experimenta y mediante los elementos que encuentra en sus itinerarios. Concibe su vehículo ligero como su habitación y abre su ventana móvil al paisaje que habita en cada momento. De esta forma, el horizonte pasa de ser un elemento estático e inalcanzable a convertirse en la línea de escritura del relato biográfico: “somos tendencia hacia algo. Somos nuestras direcciones, presencia, transformación.” Plasma sus derivas en dibujos –realizados in situ, sobre la tierra que transita– que recoge en sus numerosos cuadernos, donde también anota sus consideraciones y experiencias. Registra los signos del territorio en el papel y, a la inversa, marca sus recorridos sobre ese mismo paisaje –que concibe como página– a través de altares o tótems que crea a partir de elementos que encuentra en la misma tierra, escrutando sentidos y descubriendo resonancias entre su memoria personal y la de los lugares que transita. Emulando al viajero

romántico, no se conforma solo con contemplar el espacio, encuadrarlo mentalmente y observarlo fuera de sí, como el objeto de atención de un sujeto; al contrario, a través de su acción artística se introduce y reconoce como parte integral de la naturaleza, de la que no se siente ajeno.











LIBRE CONSULTA







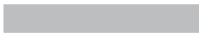








otro producto



pensamiento y prospectiva









Un proyecto de Adrián Alemán y Ramón Salas

Sofía Alemán · Víctor Alemán · Karla Albuera · Serge Arzoumanian · Dailos Báez  
Mike Batista · Stephanie Blas · Diego Cruz · Vivi Déniz · Lucía Dorta  
Inés García · Sara Garsía · Jorge Gallardo · Héctor Martín · Mabel Martín  
**Carla Marzán · Rocío Nosella · Raúl Pallarés · Víctor Reyes**  
**Abraham Riverón · Mónica Serna · Lorenzo Silvestrini · Eduardo VD**