



Arte emergente: creación en Barcelona

Emerging Art: creation in Barcelona

Daniel Gasol Señorón

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ARTE EMERGENTE: CREACIÓN EN BARCELONA

Emerging Art: creation in Barcelona

Programa de doctorado en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Tutora: Antonia Vilà

Directora: Lúdia Gorriz

Co-director: Octavi Comerón (in memoriam)

Facultat de Belles Arts

Univesitat de Barcelona

2014

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que han estado en este proceso investigativo, gracias a amigos a conversaciones, a reflexiones y a horas de debate. A mi familia por hacerme creer que la dedicación te engrandece. Quiero dar una mención especial a mi directora y codirector L. Górriz y O. Comerón, que nos abandonaste hace poco, pero siempre has estado cerca de todo este proceso. Y sobretodo gracias a ti A.M.S. por estar siempre



La tesis "Arte emergente: creación desde Barcelona", busca indagar acerca de las dinámicas de visibilidad y legitimación del Arte emergente poniendo desde el contexto Barcelona, las maneras de intervenir sobre las formas de subjetividad de los creadores.

Se lleva a cabo una reflexión que a nivel teórico, se mueve entre la "crítica Institucional" y el planteamiento generacional de los jóvenes creadores acerca de la Institucionalización que legitima su trabajo, concediendo a la obra una aprobación personal sobre su producción. La idea de producción cultural o creación de obra, se basa en una lista de ítems que lo definen y lo contextualizan para poder convertirse en Arte. Éstos ítems de los que hablamos se encuentran en varios elementos que parten desde el contexto donde se realiza dicha producción, hasta la técnica de formalización. No obstante, con ésta tesis pretendemos también, instalarnos en la reflexión de ¿por qué es Arte aquello a lo que denominamos Arte?.

Es importante saber y estudiar, de qué manera los sistemas de comunicación, y por tanto la mediatización, han configurado formas de ver y entender la realidad, han influenciado al Arte contemporáneo, y más concretamente, al Arte emergente como un fenómeno de efervescencia que se compone de sujetos que ya han crecido con los medios de comunicación, y han asimilado hechos comunicativos basados en la visibilidad y el poder.

Keywords: Mediatización, Institucionalización, Arte emergente, visibilidad, jurado, contexto, legitimación



The thesis “Emerging art: creation from Barcelona” seeks to inquire into the dynamics of visibility and legitimacy of the emerging art making from the context Barcelona, ways to intervene in the forms of subjectivity of the creators.

It performs a reflection theoretically, moves between the “Institutional critique” and generational approach to young artists about the Institutionalization legitimizing their work, giving the work a personal approval on its production. The idea of cultural production or creation of work is based on a list of items that define and contextualize to become Art. These items of which we speak are several elements that depart from the context in which this production is carried out, to the art of formalization. However, in this thesis we intend to also settle on reflection why is Art that what we call Art ?.

It is important to know and study how communication systems, and therefore the media coverage, have set ways of seeing and understanding reality have influenced the contemporary Art, and more specifically, the emerging art as a phenomenon of effervescence consisting of individuals who have grown up with the media, and have assimilated communicative facts based on the visibility and power.

Keywords: Media coverage, Institutionalization, pop art, visibility, jury context, legitimation

INTRODUCCIÓN		ARTE: CONFIGURACIÓN DEL ARTE DESDE BARCELONA		INSTITUCIÓN: EL CENTRO CÍVICO COMO GENERADOR DE COMPORTAMIENTOS CULTURALES	
OBJETIVOS	16	<u>1. LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE Y SU POPULARIZACIÓN</u>	22	<u>1. CAN FELIPA</u>	137
METODOLOGÍA	17	-Asumir la obra desde el <i>White cube</i> : democratizar la sociedad	22	<u>2. SALA D'ART JOVE</u>	156
		-<<Arte contemporáneo>>, <<Creación contemporánea>> y Arte emergente	41	<u>3. SANT ANDREU CONTEMPORANI</u>	188
		-La existencia del artista y de su obra mediante la exhibición: el estado de <i>neorealidad</i> como contra a la posmodernidad	84	<u>4.RESULTADOS</u>	206
		<u>2. LA CONFIGURACIÓN DEL ESTADO DEL ARTE</u>	96		
		-El contexto, la construcción del sujeto de <i>neorealidad</i> , el fenómeno de lo global	96		
		-Lo social: herencias de la publicidad y el fenómeno del comisario	105		
		-La teorización de las obras: el dossier, el <i>statement</i> y la autopresentación	111		
		<u>3. LA EXPOSICIÓN COMO FORMA DE VISIBILIDAD Y EXISTENCIA</u>	120		
		-La idea de la existencia artística mediante la exposición: el marco de la Institucional de la visibilidad	120		
		-La Convocatoria: la organización del saber	125		



<u>1 .HIJOS DE LA ESTÉTICA RELACIONAL</u>	<u>258</u>	<u>CONCLUSIONES</u>	<u>308</u>
-Que debe tener una obra para ser obra	258		
-¿Existir como artista, y si la obra no es expuesta?	270	<u>NOTAS</u>	<u>324</u>
-La mutación de la crítica	277	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>332</u>
<u>2 .EL PÚBLICO COMO USUARIO DE LA CULTURA</u>	<u>285</u>	<u>ÍNDICE DE IMÁGENES</u>	<u>338</u>
-Lo que vemos como Arte, es lo que es Arte en realidad	285	<u>ANEXO</u>	
-La popularización del artista	291	<u>-DVD1</u>	
		<u>-DVD2</u>	
<u>3. GENERACIONES, ARTE ANTERIOR Y FORMULAS PARA ENCONTRAR UN ARTE EXPOSITIVO</u>	<u>301</u>		
-El jurado y los artistas emergentes: generaciones opuestas	301		



#1

Introducción



La tesis Arte emergente: Creación en Barcelona, intenta indagar sobre la noción de Arte emergente contextualizado en Barcelona, desde el prisma del fenómeno de la mediatización como “productor” y configurador de realidades, y por tanto, de líneas formales y discursivas de artistas.

Han existido varias motivaciones que han hecho que esta tesis se convierta en una investigación entorno a las cuestiones del porque consideramos Arte como Arte, desde la perspectiva de la audiencia y desde la perspectiva de los profesionales del campo. No obstante, la estimulación principal por la que nace tal cuestión, surge del cambio de paradigma que hay entorno a la idea de exponer para dar visibilidad a la obra. Una visibilidad necesaria para que la obra llegue a serlo.

El Centro Cívico, en Barcelona, parece ser que se ha implantado como un centro productor de trabajo, que impulsa a artistas emergentes a generar una obra que goza de una visibilidad importante en el contexto local. Por una mezcla de factores socio-culturales y económicos, el artista emergente siente la necesidad de exhibir para existir, con la finalidad de llegar a una meta profesional, y la forma mas sencilla de profesionalizar una trabajo es mediante una convocatoria pública donde todo el mundo tiene la oportunidad de participar democráticamente.

Esto significaría que el Centro, o Institución es un dispositivo que estructura una línea de trabajo, de producción, y por tanto, la idea de Arte, ¿es el artista que se adapta a las obras aceptadas por el Centro para ser exhibidas, o por el contrario es la exposición en el Centro la que dota a la obra de una hipotética importancia, y de la que surgen obras colindantes con un parecido formal y conceptual?. O la misma pregunta formulada desde otra perspectiva: ¿los artistas generan obra con una línea argumental y estética que se adapta a lo que dichas Instituciones entienden por Arte, por el hecho de poder exponer su trabajo ya que si no este no tiene visibilidad, no obtiene un valor artístico?,

¿es esta forma de relaciones una manera de Institucionalizar el trabajo y producto artístico?.

La voluntad de investigar entorno a la idea del artista emergente y la Institución como ente legitimador, surge de una pregunta que me formulo al observar la línea de producción en las convocatorias que participan los artistas emergentes. Instituciones que exponen obras de jóvenes artistas mediante convocatorias, que tienen un parecido formal y conceptual. ¿Se adaptan los nuevos creadores a las Instituciones para poder exhibir su obra o es la obra un fenómeno expositivo que es legitimado, y por tanto comprendido como obra? ¿Se ha insertado en el sector artístico la idea de que una obra si no es exhibida no existe, generando así una adaptación del artista, o por el contrario es un efecto secundario de la admiración por una hipotética fama que nos convierte en verdaderos artistas? ¿somos la generación de la fama como sinónimo de triunfo desarrollada desde los medios?.

La noción de emergente se genera, también, en el entorno local que puede ser llevado a cabo como ejemplo hacia otros terrenos. El propio análisis de éste, permite, mediante el estudio de la noción de Arte de los creadores y de su obra, cartografiar el sistema actual del Arte desde Barcelona, y como éste se estructura como una parte mas del fenómeno de la mediatización, por tanto, puede ser ejemplificado a otros contextos, ya que el fenómeno de la mediatización es global.

Ésta investigación también me ha llevado a establecer tipologías de creación y de creadores: “Arte contemporáneo”, que hace referencia a ese tipo de Arte enmarcado en un circuito Institucional y dirigido a la visibilidad y el mercado (como por ejemplo una obra en una galería de arte contemporáneo), “Creación contemporánea”: un tipo de creación que se establece entre la idea estética de “*lo cool*” o “la moda”, con imágenes determinadas y estereotipos ornamentales propios del contexto y del momento (objetos o imágenes que se estable-

cen como “estéticas” o “agradables visualmente”, por ejemplo, hablando desde el contexto actual, la estética “*american bakery*”, en éste caso, una imaginaria ambientada en la estética de los años 50’), y el “Arte emergente”: el Arte surgido a partir de la generación mediatizada que requiere visibilidad e Institucionalización para poder complementar el propio trabajo del artista. Llamamos “Arte emergente” a aquel tipo de creación previo a convertirse, o intento de convertirse en, “Arte contemporáneo”. Cabe mencionar el tipo de “Arte” al que hago referencia. Propongo tratar el Arte plástico que surge desde una línea que entendemos como Arte “profesionalizable” o <<Arte contemporáneo>>, y que considerándolo emergente, llega al sector profesionalizador de las galerías u otros espacios Institucionales. Por esa razón, dentro de la tesis, se ha realizado un pequeño análisis de los tipos de Arte que convergen y conviven en Barcelona, pero que desde una perspectiva Institucional, se convierten talmente en <<Arte contemporáneo>> o <<Creación contemporánea>>.

Por otra parte, tratar este tema es un tanto complejo, por su ubicación en el presente. La formulación en la que el Arte se vincula a un sector de la existencia del artista, dependiendo de su visibilidad, la economía que define los parámetros de obras que tomamos como referentes, y una cuestión generacional donde se asimilan nociones de publicidad entre los artistas noveles para poder ser un profesional en el campo del Arte, ha sido una tarea próxima a la de una investigación mediante la observación y el análisis de opiniones de agentes del campo del Arte de Barcelona como ejemplo de asimilación de un contexto global mediatizado. Realizar una historiografía sobre las creaciones para trazar unos mapas que expliquen el cambio de las nociones sobre creación desde la perspectiva de la mediatización que se están gestando y derivarán a un “futuro del Arte”, permite a esta investigación, ver que las cuestiones de Arte contemporáneo, se mezclan factores de otros campos que no se han retratado en el Arte, como por ejemplo, la venta, el

marketing o las relaciones sociales entre los agentes del campo de la creatividad.

Aunque volviendo al tema, cabe preguntarse si es una cuestión propiamente local de cómo se entiende la creación entre los jóvenes artistas emergentes de Barcelona, o es una cuestión que afecta a todo el sector joven del Arte internacional, y ahí desembarcamos a varias preguntas que tiene que ver con el contexto donde se exhibe la obra: ¿hay varios tipos de creación o existen contextos determinados que nos dan una idea de qué es lo que se entiende por Arte? ¿que consideramos Arte emergente? ¿que obra es expositiva? ¿qué consideramos una buena Institución para exhibir una producción artística?. Obviamente depende de la mirada, y esta, conlleva un poder concreto, unas formas de señalar y decidir en forma de jurado, que pertenecen en muchas ocasiones a otra generación y que han transformado la noción de crítica en un acto de aceptación y aprobación de proyectos para ser expuestos. De aquí surge el punto en donde la crítica se ha metamorfoseado en jurado, donde mediante una opinión, ofrecen a la obra una permisividad de aceptación socio-cultural.

También cabe hablar de la tradición expositiva de los Centros Cívicos, que tiene como génesis la convocatoria para poder mostrar el trabajo de artistas jóvenes, ahora llamados emergentes, que están empezando. La joven tradición del Centro Cívico va más allá de un espacio donde alguien tiene “libertad” para mostrar un trabajo. Desde más o menos el 2006, el fenómeno de la fiesta en forma de convocatoria a lo entrega de los “Óscar”, ha hecho popular a artistas jóvenes en Barcelona, convirtiéndolos en una especie de héroes locales. Parece ser que se ha interiorizado una idea que va ligada a nuestra generación: ser popular, aunque solo sea en un sector, te hace ser visible y por tanto, dota a tu obra de un alto nivel de calidad.

No solo la idea de que ha de exponerse un trabajo para ser trabajo artístico, es la que moldea la

creación y el camino creativo del Arte plástico en Barcelona, también lo es el cambio sobre la propia concepción creativa en Arte modelada por agentes propios de una era comunicativa, ya que son los medios los responsables de las transformaciones y de los fenómenos que afectan a la cultura. Podemos ejemplificarlo mediante cuestiones que afectan a la obra, que no consigue las suficientes cotas de visibilidad, o que en Barcelona existe un trabajo mercantilista arropado mediante centros de un cierto interés cultural y social, que proponen exposiciones que venden ideas catalogadas, o actividades culturales que dirigen la idea del participante a una línea de pensamiento muy definida.

Este conjunto de ideas expuestas, solo suponen la punta del iceberg del campo artístico investigado desde Barcelona, y aplicable a otros contextos de ámbito internacional. La idea de mediatización cultural como mediadora entre el Arte, el artista y la Institución, siempre está vigente en el campo artístico como un fenómeno de obligatoriedad en las relaciones sociales, que se alejan a la idea de Arte o producción artística, no obstante lo definen y hace que los comportamientos de los agentes también se definan y se re-definan constantemente convirtiendo la producción artística en lo que conocemos como Arte contemporáneo.

OBJETIVOS

-Estudio del comportamiento de los productores culturales en su contexto:

Realizar un estudio analítico basado en la directriz académica tradicional, apoyada por teorías de varios autores, y por otra parte, el método de la observación y análisis posterior, de los comportamientos de los artistas, los críticos y varios agentes culturales del sector del Arte contemporáneo de Barcelona como ejemplo al fenómeno global de la mediatización. Ambas formas de análisis conviven con la finalidad de estudiar el fenómeno que sucede en el Arte emergente (el que esta aconteciendo en Instituciones públicas y privadas, e otras iniciativas fuera del marco Institucional), visto desde el prisma del comportamiento de los productores culturales hacia las Instituciones culturales.

-Investigación de los aspectos fundamentales del Arte emergente y sus vertientes Institucionales:

Analizar porque nace el Arte emergente, de que forma se define, y porque los artistas emergentes dependen de una legitimación Institucional. Formalizar en Ideas, varios patrones de comportamiento adscritos a los ámbitos Institucionales para ser confirmados por los productores culturales. Investigar sobre la idea de Arte emergente, así como su necesidad burocrática y como forma de profesionalización del artista contemporáneo.

-Análisis de la mediatización cultural como un fenómeno de referencia en las producciones culturales:

Observación y clasificación de los tipos de producciones culturales adscritas en la categoría de Arte emergente mostradas por las Instituciones culturales de Barcelona que las avala, con la finalidad de observar qué se entiende por Arte desde el prisma Institucional, y como el fenómeno de la mediatización ha intervenido en formar dichas producciones. Estudiar el tipo de obras de artistas emer-

gentes desde el fenómeno de la mediatización, me ha llevado a repensar la idea de mediatización cultural como un hecho mas cercano a la identidad profesional de artista que a la producción de obra.

-Observación de la configuración de la realidad, y la relación con la misma, a partir de el entramado mediático democratizado en el contexto social:

Análisis del comportamiento de las relaciones entre artistas emergentes, Institución cultural y realidad, con la finalidad de aportar varias ideas a la comprensión del Arte emergente y el Arte contemporáneo, especificándose y conjugándose para definirse como tal. Durante el análisis la perspectiva de los espectadores y los artistas desde prisma Institucional, ha definido tales relaciones, y han ayudado a definir qué comprendemos por Arte contemporáneo y Arte emergente.

-La Institucionalización en el campo del Arte como ejemplificador de las esferas de poder:

Estudio de la relación entre Arte e Institución, y de que forma se definen mutuamente, mediante la dilucidación y muestra del mismo al público espectador. La relación entre ambos conceptos se ha desarrollado desde el prisma de la visibilidad que se ejecuta desde la Institución, con la finalidad de estudiar como la idea de poder se configura desde ambos conceptos y se retroalimentan.

-La legitimación de Arte desde la institución como forma de entender que consideramos Arte:

Reflexión entorno a la dependencia Institucional de los artistas para legitimar su trabajo. Investigación de las relaciones sociales entre Institución-artista-obra, y de cómo la Institución legitima las mismas, por tanto al artista, y como resultado, de que manera la Institución define la idea de Arte contemporáneo, y como resultado, Arte emergente.

METODOLOGÍA:

1. Observación y estudio del panorama cultural de Barcelona, así como los comportamientos que ha generado el fenómeno de la mediatización. Debido a que éste fenómeno se desarrolla (y se continua desarrollando) en presente, la observación y el análisis del mismo es básico en la metodología usada para esta tesis. Visita de exposiciones, lectura de catálogos y observación de la programación de los museos, los centros culturales y galerías con la finalidad de trazar las formas de comprensión sobre el Arte en el contexto socio cultural.

2. Trabajo de campo

Estudio, análisis e investigación de tres de los centros cívicos mas influyentes en el panorama emergente de Barcelona. Se investigan tales centros por el índice de participación en sus convocatorias públicas respecto a otros equipamientos similares de la ciudad. El estudio de caso de los tres centros ha sido decisivo para poder indagar sobre los sistemas de legitimación y la línea de producción de los artistas emergentes de la ciudad

3. Entrevistas a agentes del mundo del Arte (comisarios, críticos, artistas...) del Arte emergente del contexto Barcelona. Mucha de la información recopilada se ha de configurar mediante el formato de la entrevista, ya que la información que permite realizar un estudio sobre el fenómeno de la mediatización, se desarrolla en presente, y la forma adecuada de retratarla, desglosarla y analizarla, es a partir de agentes culturales que de primera mano, retraten situaciones y vivencias de contexto cultural

4. Análisis de las primeras informaciones para trazar mapas conceptuales, que explican de una forma sintética, en que consiste cada una de las informaciones que se desarrollan para llegar a las conclusiones finales . Los mapas retratan la hipótesis de la cual surge esta tesis: el trabajo expuesto y los artistas (ya sean los participantes o los visitantes), repiten el esquema de la producción cultural

presentada entendiéndola como Arte. El concepto deriva en el comportamiento social, basado en la idea de que la exposición avala un buen trabajo creativo y por tanto, un concepto “correcto” sobre lo que se ha de decir o hacer artísticamente.

5. Recopilación, desglose y análisis de los datos compilados (entrevistas, artículos, textos, libros, conversaciones, observaciones y notas), con la finalidad de componer un esquema que configure un orden en la tesis. Éste orden narra de qué manera, el fenómeno de la mediatización cultural ha sido asimilado por los artistas emergentes, y por tanto, su comportamiento con la realidad y su contexto, en base a diferentes ítems de poder, como puede ser la legitimación de la obra a partir de las Instituciones culturales, o la configuración de la idea de Arte mediante la Institucionalización del propio trabajo.

FORMALIZACIÓN DE LA TESIS

La tesis se compone de tres partes: “Arte: configuración del Arte desde Barcelona”, “Institución: el centro Cívico como generador de comportamientos culturales” y “Artistas: narrativas contemporáneas, ideas sobre la creación”. La primera parte investiga la configuración del Arte en Barcelona desde el punto de vista de la mediatización de los artistas respecto a las Instituciones culturales, y como éstas configuran la forma de comprender el Arte del contexto en el que se articula.

La segunda parte se ha articulado como una investigación con datos y resultados de la investigación de los tres casos de estudio.

La tercera parte, se configura desde la perspectiva de los creadores y de qué forma éstos componen la producción artística, cómo se relacionan con las propias Instituciones y de qué manera la mediatización configura sus formatos y comportamientos culturales.

Puntos de la tesis:

ARTE: CONFIGURACIÓN DEL ARTE DESDE BARCELONA:

1. La democratización del Arte y su popularización:

Teoría del White cube y como ésta a conformado la mirada del Arte y lo que entendemos por creación artística. Clasificación y definición entre <<Arte contemporáneo>>, <<Creación contemporánea>> y Arte emergente.

2. La configuración del estado del Arte:

Configuración de la teoría del sujeto en el estado de neorealidad en el fenómeno de lo global relacionando conceptos contemporáneos como publicidad y el fenómeno del comisario.

3. La exposición como forma de visibilidad y existencia:

La idea de la existencia artística mediante la exposición: el marco de la Institucional de la visibilidad y el concepto de la convocatoria artística como fenómeno “democrático” par organizar la idea de saber.

INSTITUCIÓN: EL CENTRO CÍVICO COMO GENERADOR DE COMPORTAMIENTOS CULTURALES

1. Can Felipa

2. Sala d’art Jove

3. Sant Andreu contemporani

4.Resultados

ARTISTAS: NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS, IDEAS SOBRE LA CREACIÓN:

1 .Hijos de la estética relacional:

Conformación de la idea de obra de Arte así como el concepto de visibilidad de la obra para que la misma exista. Concepción de la idea de crítica de Arte y de qué manera ésta ha mutado a la idea de jurado.

2 .El público como usuario de la cultura:

La idea de la popularización del artista como fenómeno mediático y de qué manera el Arte es entendido como tal desde un contexto Institucionalizado.

3. Generaciones, arte anterior y formulas para encontrar un arte expositivo:

Definición y organización de la idea de Arte desde le punto de vista del artista, y de cómo éste comprende de qué forma el Arte se convierte en Arte, validándose como tal.

4. El centro cívico como generador de comportamientos culturales

Análisis de tres Centros Cívicos (los mas destacables entre el panorama emergente de Barcelona) con la finalidad de establecer gráficos y conclusiones determinantes a partir de datos reales desde el 2006 al 2010.

Tras la organización del material recopilado durante cuatro años, el análisis de los datos y la organización de todo el material, la tesis se ha articulado mediante una serie de conceptos e ideas que llevan a articular una investigación que configura de forma fragmentaria el estado del Arte y el comportamiento de los productores culturales, todo dirigido hacia unas conclusiones que se perciben durante los capítulos de la primera y la tercera parte.

La tesis se va sucediendo mediante el texto casi ensayístico de situaciones, análisis, conceptos e ideas que conforman teorías que proporcionan visiones y observaciones de autores contemporáneos retratados en las numerosas entrevistas que se han realizado.

Para establecer esta tesis y profundizar en los tres campos tratados, y relacionados entre sí (el Arte y los artistas), la búsqueda ha concluido con un conjunto de reflexiones relacionadas entre sí, que configuran un gran ensayo que relaciona diversos análisis y estudios basados en el la contemporaneidad de la situación actual del Arte contemporáneo y los artistas.

A large yellow square is positioned in the upper right quadrant of the page. In its bottom right corner, the text "#2" is written in a bold, black, sans-serif font.

#2

Arte:
configuración del
arte desde
Barcelona



1. LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE Y SU POPULARIZACIÓN

-ASUMIR LA OBRA DESDE EL WHITE CUBE: DEMOCRATIZAR LA SOCIEDAD

Las definiciones y clasificaciones que se realizan sobre la idea de cultura desde diferentes medios de comunicación, como puede ser la televisión, o medios de índole social, como una inauguración en una galería de arte, configuran una de tantas ideas que tenemos sobre la palabra <<Arte>>, obviamente, dependiendo del contexto y del grupo “cultural” que lo define y retrata.

Debemos tener en cuenta, que <<Arte>>, como queremos comprenderlo en esta tesis, tiene un enfoque basado en la propia creación artística, y su “producto” final, legitimado desde lo que entendemos como Institución artística. Podemos considerar Arte a todo lo que llamamos Arte, podemos ver que Arte, por ejemplo, esta en un gesto, en un objeto olvidado, en algo que ha de hacernos plantear cosas, realizar preguntas, proponer interrogantes o simplemente en algo que consideramos estético.

Cuando hablamos de <<Arte>> entre comillado, nos referimos a aquel tipo de creación que se expone en Instituciones o que éstas lo validan como tal, un <<Arte>> que se considera Arte desde el primer momento que pisa una Institución cultural, y que está ahí, porque desde la institución es considerado Arte. Este tipo de producción es la que vamos a estudiar dentro de esta tesis, no obstante intentaremos tratar otras menciones de <<Arte>> que entrecruzan directrices y conceptos hacia el mismo camino Institucional como una forma de convertir la creación en Arte, convirtiéndolo en <<Arte>>.

Cuando pensamos en Arte desde la Institución, relacionamos este concepto con una idea de espacio en blanco que contiene Arte. Como comenta Carles Guerra en el libro “Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea” (1), el Cubo Blanco ha representado el lugar por excelencia de la modernidad crítica de forma internacional. El MOMA es blanco, el MACBA tam-

bién, la Whitechapel gallery de Londres es blanca y la Nogueras Blanchard en Barcelona también. Ese espacio en blanco, relacionado con una tela en blanco donde poder realizar toda una serie de acciones “libres”, se ha convertido en el escaparate perfecto para que se desarrollen exposiciones, workshops, conferencias, seminarios y actividades, relacionadas con lo que se muestra en ese momento (o sus conceptos relacionados), dentro del espacio. He de decir, antes de continuar, que cuando hablo de Cubo Blanco, también relacionamos esta idea, de forma directa, con un espacio arquitectónico en forma de Museo, en definitiva todo lo que contenga <<Arte>> con la finalidad de acogerlo en el espacio y exhibirlo de una forma u otra.

No obstante, con la idea del Cubo Blanco, o espacio en blanco, pretendo hacer referencia a todos aquellos espacios (blancos o no) que desarrollan una labor cultural con la finalidad (o no), de exhibir un trabajo en varios formatos, o solo en uno, y que su premisa básica, y a veces único objetivo, es que el público o la audiencia sea de gran volumen, para que la idea que se muestra (la información), llegue a la mayor cantidad de gente posible, y por tanto, la información exhibida también. La relación interpersonal (económica, de negocios, de amistad, mediante el gusto...) que cada espectador tenga con la Institución cultural o Cubo Blanco es decidida entre la propuesta de la Institución y el espectador-usuario.

En definitiva, un espacio creado y desarrollado con la finalidad de exhibir <<Arte>>.

Crear y confiar en el espacio en blanco es muy fácil, como espectador, o como usuario (el que hace uso) del espacio. Hay una sensación de hipotética libertad donde poder trazar toda clase de ideas, conceptos, poder desarrollar una muestra sobre un trabajo que pueda parecernos interesante y que nada nos dificulte ante la pieza o piezas, una facilidad ante una experiencia artística delante del <<Arte>>.

Un espacio en blanco, no distrae de estímulos decorativos, el espacio y el diseño arquitectónico, y el propio color blanco, tiene la finalidad y el objetivo de no distraer al espectador, de que todos los sentidos se centren en algo que nos propone un espacio. Es una forma de dirigir al público hacia la obra, a algo que consideramos importante y que él, como espectador, también debe o debería considerar. Podemos entrever una actitud casi “perversa” por parte del Cubo Blanco, que nos dirige la mirada y nos obliga a observar, desarrollando el ejercicio de la reflexión hacia algo que intenta hablarnos y que debe considerarse importante, casi como un mecanismo propagandístico, influyendo en la actitud del visitante, o en la forma de ver algunas cosas que probablemente de otra manera, pasarían desapercibidas. Algo que debe centrar nuestra atención en un espacio preparado para una experiencia debe ser importante.

Brian O’Doherty en el recopilatorio de sus textos publicados entre 1976 y 1981 en la revista *Artforum*, “*Inside the White cube. The ideology of the Gallery space*” (2), argumenta de que forma, la modernidad ha desarrollado un espacio neutro para aislar la propia obra exhibida de su mismo contexto, centrando la experiencia del espectador en el propio objeto exhibido. Por tanto, la lógica de la obra, se dirige hacia la objetualidad descontextualizada del objeto, y su relación con el propio contexto donde se exhibe. O’Doherty narra los mecanismos institucionales derivados a relaciones económicas y sociales, hacia la experiencia artística del espectador, para llevar a éste mismo, a un estado central, dirigiendo la mirada y su pensamiento, hacia un objeto descontextualizado, o mejor dicho, (re)contextualizado.

Es a partir de la definición de (re)contextualización, donde el objeto-«Arte» cobra otro significado, un significado que se recontextualiza, y posteriormente, se (re)contextualiza. Esta idea, aunque pueda parecer repetitiva, tiene una razón de ser dentro de un círculo y un engranaje que convierte a la obra no sólo en una creación artísti-

ca, sino en una experiencia que se ofrece al usuario como «Arte». Re, en paréntesis, porque el objeto, al Institucionalizarse, y posteriormente politizarse convirtiéndose en una creación importante desde la Institución cultural, nunca volverá a recontextualizarse nuevamente, su contextualización Institucional es definitiva en forma y significado simbólico, no obstante, variable en la importancia de su nuevo contexto del que no podrá desprenderse simbólicamente. Por esa razón se (re) (porque se ha vuelto a contextualizar) *contextualiza* (porque su contextualización es definitiva en significado). El objeto, desde el primer momento que se clasifica como «Arte», nunca más volverá a poder no ser «Arte», por eso su simbología es permanente en significado, pero variable en forma e importancia dentro de su nuevo contexto.

La importancia de la (re)dirección de la mirada hacia un elemento institucionalizado, se basa en la politización del propio objeto en ser adscrito a una Institución, y por tanto a una forma de percibirlo concreta. Esta centralidad hacia el objeto como símbolo de la importancia de la Institución (y de lo que nos narra), forma parte de una estructura de poder, un prestigio, como Weber nos indica (3) ...”del poder que se realiza como tal en el ejercicio de poder de otras comunidades; se realiza en la expansión del poder, aunque no siempre mediante anexión o sumisión o conquista ya que se puede acceder a él por la vía democrática (elección popular)”.

La Institución cultural, de forma, hipotéticamente democrática y popular (ya que la institución simbólicamente, es la representación del pueblo), desarrolla una estructura de poder en tanto a la forma de contener «Arte», y por tanto ese «Arte», deviene poder simbólico, una importancia ante una selección “popular”.

Sin embargo, hay instituciones o Cubos Blancos, que exhiben sus obras en un Cubo Blanco sin ser estrictamente blanco. Estas instituciones, conservan la idea de que su edificio, por norma general

histórico, debe conservar ciertos detalles que hacen de él un lugar paradigmático e histórico. En el caso del Museo del Prado de Madrid, muchos de los interiores que exhiben obras de artistas españoles, están forrados con papeles pintados o telas, haciendo alusión a la época donde se desarrolló la obra expuesta, y al propio edificio. Por parte de las Instituciones que no usan el recurso del blanco puro e inmaculado, existe una voluntad para recrear o trasladar al espectador a otra época o contexto. Una especie de alusión al marco contextual de la obra y a su tiempo histórico. Un ejercicio historicista para el espectador, que considera la realidad actual como un devenir histórico, desarrollado por ritmos y patrones mediatizados, resumidos en una imagen de la misma:

-El historicismo carece de la índole relativista propia del historicismo y exhibe una propensión hacia el dogmatismo en la comprensión de los hechos sociales (4).



*Sala de las Meninas en el Museo del Prado de Madrid
Fuente: Presonal*

Como observamos en la imagen, la sala XV del Museo del Prado de Madrid, "Las Meninas" (Diego Velázquez Da Silva, 1656), reposan sobre un papel pintado que evoca la época del pintor y su contexto histórico. Pero ¿cómo relacionamos que este tipo de papel o tela, su dibujo, su textura, con la época del pintor? ¿cuáles son las imágenes que relacionamos con una época concreta?.

Las relación que establecemos con una idea o concepto concreto, tiene que ver con las propias ideas adquiridas sobre el concepto que se nos presenta. Mediáticamente, el resumen de las imágenes para simbolizar otra idea, han adquirido una importancia inmediata en nuestra idea sobre el propio concepto pasado. Dênis de Moraes, en el texto "*La tiranía de lo fugaz: mercantilización cultural y saturación mediática*", dentro del libro "*La sociedad Mediatizada*" (5) nos describe las relaciones de los conceptos como:

-En la frenética actualidad, las relaciones humanas tienden a virtualizarse o telerrealizarse en el escenario de la mediatización, caracterizado por mediaciones e interacciones basadas en dispositivos teleinformativos (Sodré, 2002:21-15). Las tecnointeracciones ejercen una acusada en los patrones de sociabilidad y en las percepciones de los individuos. La zafras mediáticas generalizan textos e imágenes que estructuran simbólicamente la vida y la producción..."

El autor, usando el concepto "relaciones telerrealizadas en escenarios de mediatización", hace alusión a la forma de conectar con una realidad virtualizada, y por tanto, la forma de entender esa realidad, y como debemos tratarla. Hablamos de "*relaciones telerrealizadas*" porque nos evocan una experiencia que nunca hemos vivido desde primera línea. De la misma forma, y volviendo al fenómeno anterior sobre el Cubo blanco que no es estrictamente blanco, evocar históricamente un escenario, convirtiendo el fenómeno exhibido en historicista, deviene 2 temas:

1. La forma que tenemos de saber que ese escenario hace alusión a una información (si un espectador desconoce el escenario, no podrá llegar a la información posterior de ese escenario).

Ej.: Un espectador de un museo histórico entra en una sala que recrea la batalla histórica de los catalanes en 1714. El sentimiento que conlleva esa batalla (la pérdida del independentismo frente a

España), no es la misma que la de un espectador que la conozca, y que solo perciba la imagen de una batalla. Si otro espectador entra y solo ve la imagen de una batalla no obtendrá una información posterior de la misma, ya que la información que percibe solo hace referencia a una escena general, no a una escenificación concreta. Por tanto la (re) contextualización deviene simbólica.

2. La forma en que sabemos que un escenario conlleva una información concreta y detallada de una época, situación o detalle resumiéndose en una imagen.

Ej.: Un espectador ve una escultura de madera en forma de Indio a la entrada de una tienda de USA. El espectador entiende que es una tienda de tabaco, y que el indio, durante la época del XVIII y XIX deviene un símbolo, como homenaje por haber introducido el tabaco en Europa. Otro espectador, en cambio, no relaciona el símbolo del Indio de madera en la entrada de una tienda con el tabaco, pero relaciona la imagen de la entrada de una tienda con un indio de madera, con el concepto “Oeste de los Estados Unidos”. (Imagen 2) (Imagen 3 y 4 del indio)

La relación existente entre las tres imágenes es:

- 2: El origen de la primera imagen (imagen original de una tienda de tabaco del antiguo Oeste del s. XIX)
- 3: El retrato informativo que tenemos de la imagen que se nos presenta en la imagen 3 (imagen de Universal Studios Port Aventura de la zona temática Far West que recrea el antiguo Oeste. En la general Store de esta zona del parque hay un Indio de madera haciendo alusión a la información de la imagen 2. No venden tabaco dentro del parque por política de empresa, pero si recrean la escultura del indio en la entrada de una tienda como símbolo de un escenario).
- 4: Imagen actual de la escultura en la entrada de la tienda de los Estados Unidos.

La relación de conceptos que desarrollamos en ver una imagen, que nos da una información que previamente conocemos porque se ha (re)

construido, pero que no hemos vivido, y por tanto que no hemos sufrido una experiencia directa, es el primer paso para la mediatización de los sujetos en el contexto actual: reconocer una imagen relacionándola con otra imagen informativa. Sociológicamente hablando (comprendiendo la sociología como el funcionamiento y desarrollo de la sociedad, acerca de las relaciones sociales. (6) La actividad virtual como telerrealidad, (re)crea nuestras relaciones con la “realidad”, y escenifica imágenes informativas sobre la misma, simplificando la información, en una imagen concreta que deviene la realidad principal que intenta escenificar, y es con la que el sujeto-espectador construye la imagen y la información posterior de un dato.

(Ej.: veo la imagen de la escultura del Indio, comprendo que hace alusión a una tienda del Oeste de los Estados Unidos, sin ni siquiera haber visitado nunca los Estados Unidos o haber escuchado esa historia).



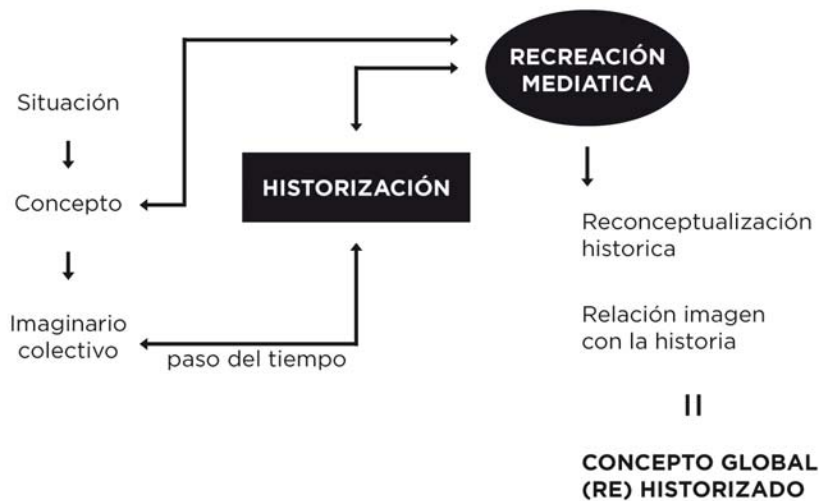


Fuente: Presonal

El dato de la escultura del Indio, es tan solo un ejemplo para comprender el mecanismo mediador que tenemos en percibir una información, y como ésta, resulta ser un poder simbólico repleto de datos que hacen alusión a, según Cereceda, la desaparición de la cultura filosófica, se debe a la aparición de una cultura eminentemente visual e icónica (7). Esas ideas que narrábamos en forma de ejemplo (la escultura del Indio), se han convertido en iconos informativos de aspectos que no hemos vivido,

pero que han sido (re)vividos porque han sido (re) creados. De esta misma forma, entrar en el Museo del Prado y ver “las Meninas” reposando sobre una tela de filigranas recargadas, nos aporta varia información (saber que un Museo de Arte normalmente es blanco y este no lo es, que es una obra antigua, que las mujeres que aparecen debían ser de clase alta, que Velázquez lo pintó hace siglos cuando llevaban gorgueras...), que nos (re)crea una época que completamos y conocemos desde unas imágenes icónicas y simbólicas del contexto, que han devenido el resultado de una simplificación informativa sobre una información previa.

°De la misma forma que se (re)crea una época histórica que significa y simboliza una escena cercana a la “real”, mediante la escenificación del contexto que acaece historicista, la idea sobre el Cubo Blanco, y sobre que la Institución cultural contenga <<Arte>>, hace que relacionemos, y por tanto comprendamos, que dentro de una Institución cultural hay Arte, ya que es el escenario donde encontramos <<Arte>>, y por tanto el que lo contiene.



Sin embargo, y no hay que pasar por alto, el conocimiento cultural sobre lo que acontece dentro de una Institución artística por una gran parte de la población. Con la relación que se establece entre el público y la Institución, no podemos obviar que el público comprenda los mecanismos para descifrar el <<Arte>> que contiene el Cubo Blanco. Tan solo, en este punto, estamos comprendiendo que el público o el espectador-usuario, sabe y conoce que dentro de la Institución cultural hay Arte, pero no que significa ese <<Arte>>, o que pueda descifrarlo mediante los mecanismos Institucionales que este ofrece, como por ejemplo, un *statement* del artista o de un curador.

Según cifras del Templo de la sagrada Familia, los visitantes durante el año 2012 fue de unos 3 millones de visitantes, y la media de visitantes diaria es de 10.000 personas (*datos extraídos del templo de la Sagrada Familia de Barcelona. Septiembre del 2013*).

El volumen de visitantes del templo de la Sagrada Familia de Barcelona, obra de Antoni Gaudí, respecto a los visitantes del MACBA es considerablemente superior. La comprensión cultural entre ambos centros es clara. La Sagrada Familia es comprensible a primera vista para los visitantes (visitarlo es un ejercicio básicamente estético), y el contenido del MACBA no. De todas formas, dilucidar esta diferencia entre visitantes por la comprensión solo es una manera de percibir el hecho, ya que, por ejemplo, la iconización de Barcelona mediante el Modernismo catalán, con, por ejemplo, películas como *“Viki, Cristina, Barcelona”* de Woody Allen, *“Todo sobre mi madre”* de Pedro Almodóvar, pasando por *“Una casa de locos”* de Cédric Klipsh, o *“Biutiful”* de Alejandro González Iñárritu, ha ayudado en gran medida a iconizar el templo y el concepto de Modernismo, como una arquitectura obligada a visitar en la ciudad.





Imágenes de “Viky, Cristina, Barcelona”, “Todo sobre mi madre”, “Buitiful” y “Una casa de locos” Fuente: Personal

No obstante, y regresando al tema del historicismo, no vamos a centrar este capítulo en analizar como un tipo de museo, dialoga con el pasado y con la experiencia del espectador mediante una recreación decorativa que deviene simbólica. Sin embargo, resulta interesante, la actitud del museo por hacer que el espectador del mismo, se sienta cercano a la experiencia artística del contexto histórico donde se ubica la obra, ya que el público debe comprender la obra de una forma concreta y contextualmente cercana a la época, convirtiendo la misma, en una obra con una mirada historicista, una parte básica e importante para comprender la Historia del Arte y el arte posterior, una forma de estigmatizar la historia y de linealizarla (historicismo según la tendencia filosófica de Benedetto Croce y Leopold von Ranke. (8)).

Volviendo a la noción de Cubo Blanco, el ejercicio, hipotéticamente subjetivo, del espectador, hacia el Cubo Blanco, da una “ilusión máxima de libertad” (9), cuando en realidad se trata de una subjetividad dirigida o “monitorizada” por parte de la Institución, mediante recorridos, cronogramas y formas de comprender: mecanismos institucionales. El Cubo Blanco, por tanto, se convierte, en un dispositivo interactivo, un mecanismo entre el público y la obra, un dispositivo que (re)dirige la

forma de percibir el Arte como un concepto y una actitud de carácter fenomenológico: tener una experiencia sobre los objetos que se manifiestan en nuestra conciencia. Para ir un paso más allá, esta actitud fenomenológica hacia el Cubo Blanco, puede considerarse una vivencia intencional, premeditada. Edmund Husserl presenta mediante la “fenomenología trascendental” (10), una idea cercana al empirismo (la experiencia o vivencia puede quedar demostrada científicamente), concepto que trasciende la idea de las cuestiones fenomenológicas como verdad, en tanto a la experiencia que tenemos de la misma. Esa verdad es a la que hacemos referencia postulando que el espectador-usuario conoce y es consciente de que la Institución <<Arte>> contiene Arte.

La idea, a primera instancia, puede parecer confusa. De forma práctica, es muy sencilla: nuestra experiencia viene limitada y delimitada por lo que vamos a comprender y ver, sabiendo que vamos a percibirlo. De esta manera, podemos comprender que si vamos a un Cubo Blanco que tiene, por ejemplo, el nombre que lo define como “galería”, vamos a ser conscientes de que lo que vamos a ver allí, en ese espacio blanco, va a ser Arte, porque el nombre que define se convierte en un adjetivo de ese espacio, nos da una información sobre la propia experiencia que vamos a tener al entrar. Como David Hume dice en su “*Tratado para la naturaleza humana*”, de 1739, describe que las circunstancias del sujeto ha producido una idea individual sobre lo que razonamos y que el término abstracto que lo define sugiere una idea individual que concuerda con la idea principal (11). De esa forma el espectador-usuario, comprende que Arte esta en las Instituciones culturales, como una galería, un museo o una sala de exposiciones, todo mediante una experiencia formada mediante un nombre convertido en adjetivo simbólico.

Principalmente, este concepto o idea tan sencilla, resulta tan, o incluso, más interesante, para comprender el <<Arte>> que se esta exhi-

biendo, realizando y difundiendo desde nuestro tiempo. Ese Cubo Blanco define nuestra propia visión del arte, nuestra experiencia sobre que es <<Arte>>, y sobretodo, nos aleja de poder decidir que consideramos <<Arte>> y que no, porque el Cubo Blanco que contiene Arte, decide por nosotros en nombre de lo “popular”.

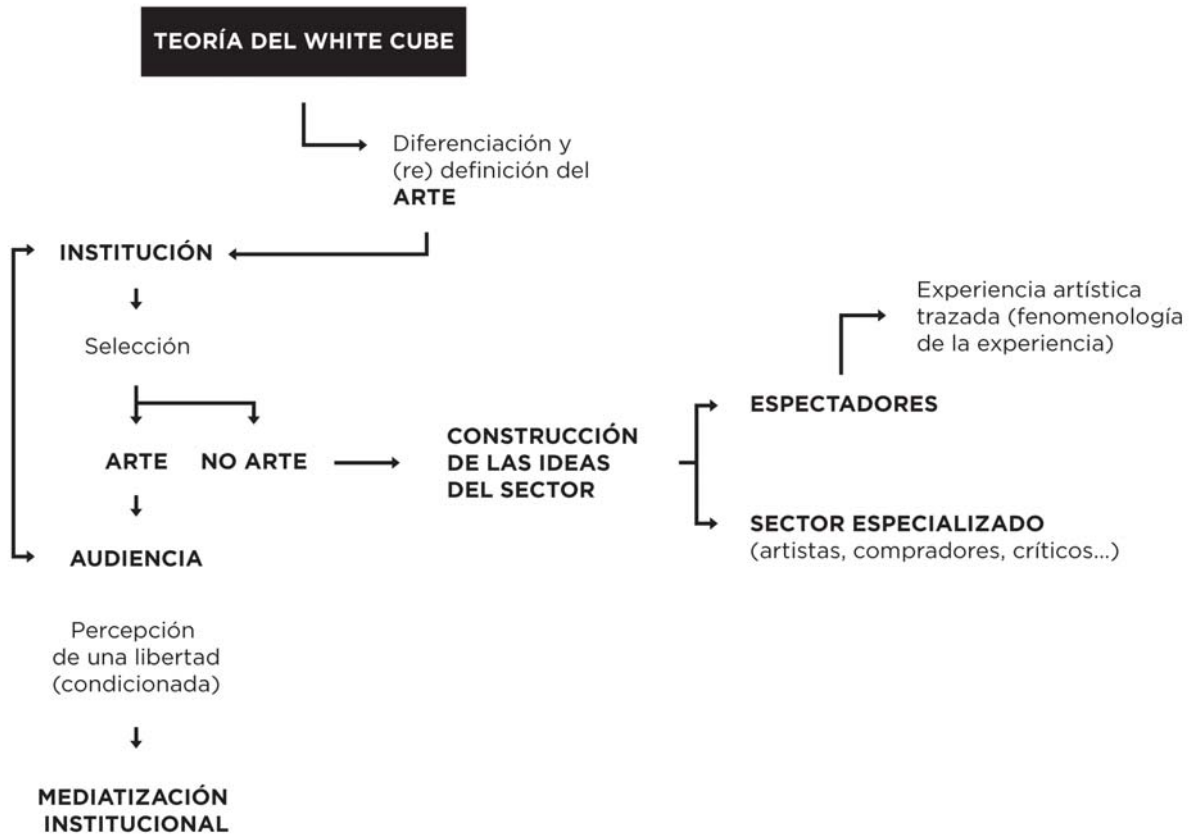
Dentro del campo de la museografía, la noción de <<experiencia>> del espectador, ha resultado básica para trazar los límites que definen el Cubo Blanco. <<Experiencia>> desde este ámbito, significa acercarse o pretender lograr, que la Institución disponga al espectador una forma de percibir y de comprender sensorialmente lo que se tiene delante. El concepto de <<experiencia>> supone guiar hacia una forma de vivir algo en un tiempo y un contexto. A diferencia de la experiencia que podemos tener si vamos al cine, a ver una película de acción, y sabemos que vamos a tener una cierta experiencia conjugada en una película de una duración determinada, nuestra postura como espectadores es dejarnos entregar a esa “experiencia voluntaria”. A diferencia, la <<experiencia>> ante el Cubo Blanco, es un ejercicio casi involuntario de comprender una información determinada con una pautas reguladas por la Institución que la presenta. Tan solo somos conscientes de que dentro de ese contexto hay algo que debemos considerar <<Arte>>.

Desde una perspectiva kantiana (12) (o un intento de), los valores del espectador o la audiencia, que pretenden ser subjetivos, han sucumbido al valor del Cubo Blanco que representa significados como contenedor de Arte, jugando un papel legitimador y “decididor”, generando información que debemos seguir para comprender bien un concepto artístico que es “importante”.

Esta <<experiencia>> del espectador, se ha convertido en una forma limitada de la comprensión del Arte.

Actualmente, según Lev Manovich, los dispositivos tecnológicos que se utilizan en el Cubo Blanco, amplían el espacio del Cubo de una forma virtual, y por tanto, la forma que tiene el espectador en relacionarse a través de su libre <<experiencia>> también. Manovich, de forma muy acertada, propone un cambio de nombre del espectador del Cubo Blanco. Manovich propone la noción de usuarios (13), sujetos que hacen uso dirigido de un dispositivo concreto que a su vez los dirige. Esta comunicación unidireccional en formato de, por ejemplo audio-guías o material en la página web de un espacio Cubo Blanco, hace que la información que debe llegar al <<espectador-usuario>>, aun sea mas lineal de lo que consideramos que debería ser una experiencia artística. Los displays usados desde el Cubo Blanco dan una información concreta sobre lo que hemos de ver y sentir dentro de su territorio. Hemos de entender, por tanto, que según Manovich, la dirección que estos displays toman a nivel de usuario del Cubo Blanco, son una experiencia mediatizada y controlada. No obstante, estos aparatos tecnológicos, empiezan a desarrollar ejercicios de “libertad” sobre los usuarios, ya que el paradigma de aumentar el espacio físico hacia el virtual, hace que éste, tenga una “libertad” sobre el desarrollo lineal que puede tener, por ejemplo, una audio-guía.

Aunque en esta última noción de Manovich, descuida la principal idea de la cual parte en este capítulo: la aceptación del Cubo Blanco contenedor de <<Arte>> con un valor hegemónico, citando a Marcelo Expósito, como dominador neoliberal (14).



Volviendo a O’Doherty, éste ha tenido una gran influencia en teorías sobre la Institución artística, ya que fue el primero en examinar la galería comercial o el museo moderno, desde la relación existente entre economía, estética y contexto, con el artista como un sujeto que debe interpretar su trabajo mediante el espacio expositivo del *White Cube*. O’Doherty pretende enfrentar la idea de cómo el *White Cube* modula y define el trabajo exhibido y la relación del artista con la obra, y ésta, con el espectador. El *White Cube* se convierte en parte de la propia obra exhibida dentro de una “muro” blanca, donde desaparecen las ventanas, el foco principal de luz pasa a ser el techo, y la obra “pasa a liberarse de su contexto” (la (re)contextualización de la que hablamos mas arriba) para inmutarse en el tiempo.

to producen una idea individual sobre lo que razonamos (vemos lo que estamos viendo), éste *White Cube* del que O’Doherty nos habla, nos posiciona como espectadores preparados para una información concreta, estructurada y seleccionada. El *White Cube* predetermina nuestra experiencia en una arquitectura que entendemos y asumimos que contiene Arte. Entre esta última idea (tener conciencia de que en un espacio arquitectónico y denominado con un nombre convertido en adjetivo que remite a Arte), y la de O’Doherty (el *White Cube* que se convierte en parte de la obra y de la experiencia del espectador para hacer hegemónica la obra, convirtiéndose éste en un contenedor en forma de muro), existe una relación estructural de discurso y contenido: el segundo concepto precede al primero como resultado de una institucionalización del *White Cube* que legitima, delimitando que comprendemos por Arte y que no debe serlo.

Sin olvidar a David Hume, en algo tan básico y cercano como que las circunstancias del suje-

Esta fórmula mediatizada, trasciende al orden de “libertad” del espectador-usuario, para relacionarse desde su experiencia artística, que pasa a ser fenomenológica partiendo de una información ya trazada.

La idea de la institucionalización del *White Cube*, lleva a preguntarnos: ¿Cuáles son los mecanismos de poder simbólico que la Institución usa para transgredir la “libertad” del espectador-usuario haciéndole comprender que la Institución alberga <<Arte>>?

Para poder responder a esta cuestión, debemos comprender de qué forma actúa la Institución artística, y por tanto, como la percibimos y entendemos. En esta tesis, desde el prisma que el *White Cube* legitima la obra que contiene, queremos responder a la cuestión con estos temas:

1. Sociabilidad del público-espectador

2. El poder institucional

1. Sociabilidad del público-espectador: una estructura social que relaciona individuos y conceptos mediante una actividad o actividades que se realizan o pueden realizarse en una institución cultural

La estructura social determina las posiciones sociales que los individuos o grupos sociales ocupan en un contexto.

En este punto, cuando hablamos de espectador-usuario, nos referimos a aquel tipo de público que hace uso de las instalaciones de la Institución, como por ejemplo un artista exhibiendo su obra, o un comisario montando una exposición.

Los tipos de interacción que la institución artística desarrolla desde las estructuras sociales o los sujetos (como pueden los artistas), determina las posiciones que ocupan cada uno de los sujetos que se relacionan con la misma. Cuando hablamos

de interacciones, comprendemos en como la actividad del público se relaciona y se comprende a si misma con la Institución del Arte, mediante, por ejemplo, las convocatorias, premios o actividades de los museos. Estas actividades, que pueden desarrollarse en espacios de índole público o privado, configuran el intento de la Institución por acercarse al público, se trata de una necesidad bilateral entre ambas esferas: uno necesita al otro. Las competencias o estrategias que se utilizan desde la Institución, configuran el imaginario social de la institución arte, y depende de cada tipo de Institución. Una galería de arte, por ejemplo, no desarrolla los mismos mecanismos ante el espectador-usuario que un Centro Cívico. En el primer caso, la galería deberá dar una sensación de confianza ante sus compradores, y dependiendo de la línea de artistas que exhiba, tendrá un tipo de público comprador u otro. En el caso de Centro Cívico, dentro del mecanismo de la convocatoria pública, la exhibición tiene como finalidad, la visibilidad del artista o comisario, trabajando de forma “profesional” montando una exposición para que el artista comprenda los mecanismos que se desarrollan en organizar una muestra.

Desde la perspectiva de la Museografía (conjunto de prácticas relativas al funcionamiento del museo) en el contexto de la Institución cultural, el centro debe ofrecer una serie de actividades culturales que se configuren en relación a los mecanismos que el centro o Institución quiere desarrollar. Mediante las actividades ofrecidas, la Institución cultural, desarrolla una necesidad pública bilateral (el público necesita la Institución para ver <<Arte>> o mostrar el que realiza, y la Institución necesita de los individuos para mostrar contenido en el interior). Esta necesidad deviene jerárquica respecto a la relación entre Institución y espectador-usuario, ya que los individuos que requieren de la Institución cultural para mostrar o ver <<Arte>>, son mayores en cantidad respecto a Instituciones que pueden albergarlos (sin entrar en el tema de jerarquías entre Instituciones, el cual trataremos mas adelante). La Institución se convierte para el espectador-usuario en el

escenario perfecto, y en el contexto adecuado para relacionarse con individuos de su mismo grupo. La finalidad de ambas situaciones, es la popularidad del individuo dentro del contexto Institucional, y forjarse ante el grupo, como un individuo perteneciente al grupo social que entiende las reglas del grupo. El individuo debe estar en el grupo poder validarse como individuo. Evidentemente este enfoque sociológico sobre las relaciones existentes entre los individuos que configuran el sistema social del Arte, es tan solo un mero acercamiento a lo que queremos anunciar en este apartado: las relaciones existentes entre los individuos del mismo grupo social, configuran la Institución <<Arte>>. No podríamos comprender, por ejemplo, que un artista realizara una serie de piezas que después de acabarlas, las guardara en una caja sin hablar de ello. La figura que actualmente existe del artista contemporáneo, es la de un creador que debe exhibir su trabajo, y el escenario donde ste lo haga, ha de ser el adecuado. ¿Qué ha cambiado en la idea del artista para que esa necesidad de exhibir o mostrar, devenga una necesidad casi obligatoria para cerrar el círculo de crear la obra?.

En Barcelona, existen centros cívicos en cada uno de los barrios de la ciudad, orientados y dirigidos a las necesidades de los habitantes del barrio y distrito. Muchos de estos centros desarrollan un trabajo enfocado en el barrio como talleres o cursos. No obstante, en Barcelona, dos Centros y un equipamiento paralelo al mecanismo del Centre Cívic, tienen una oferta particular para la exhibición, promoción o difusión de artes visuales, y es aquí donde la participación es mucho mayor en estos equipamientos que en otros: el Centre Cívic Can Felipa, el Centre Cívic San Andreu y Sala d'art Jove, que no pertenece estrictamente a la categoría de Centre Cívic, ya que es un equipamiento particular que pertenece a la Generalitat de Catalunya desde la Direcció General de Joventut para la producción y difusión de prácticas emergentes (posteriormente estudiaremos la noción de estas convocatorias, los tipos y otras variaciones relacionadas).

Así, se construye un vínculo común unilateral y dependiente, que convierte la Institución en una esfera de poder, y los usuarios, en una tipología de espectadores que resultan una “clase” de público. Volviendo a Weber, esta “clase” de público se constituye inequívocamente, a partir de intereses económicos implicados en la existencia del “mercado” (15). Weber indica que desde el primer momento que existe un mercado de interés económico generado por una “clase” de individuos, este mismo, existe como tal. Éstos individuos acaban desarrollando un status debido a una acción común que los legitima como tal, (no sólo en) las convenciones y leyes, sino también los rituales garantizan las diferenciaciones de *status* (16).

Existen dos ámbitos sobre los cuales éste status de espectador-usuario de las Instituciones culturales se mueve: el público y el privado. Cuando hablamos de mercado, no tratamos meramente la negociación o beneficio económico sobre un sector, hablamos de la posibilidad existente en un público que requiere del mismo. En el caso del mercado privado, la economía de mercado, deviene la principal apuesta por cada Institución, una galería de Arte debe vender para poder ser un verdadero negocio. En el caso del mercado público, la importancia económica no significa tanto, hay unas adaptaciones presupuestarias por parte de los departamentos, pero el capital invertido se enfoca directamente en gasto, y su beneficio es social.

Desde esta tesis, vamos a centralizar el fenómeno de Institución pública o privada en el contexto de Barcelona, como un ejemplo de otros mecanismos institucionales que pueden desarrollarse dentro el ámbito catalán.

Por una parte, la estructura social establece los *status* que los espectadores-usuarios ocupan. Éstos status, tienen asociadas pautas de comportamiento (Instituciones) que orientan las relaciones (quienes se relacionan y de qué manera) entre los miembros de la estructura social. Como menciona

Henri Mendras “Un conjunto de normas que se aplican en un sistema social, y que definen lo que es legítimo y lo que no lo es” (17).

Las pautas de comportamiento vienen asociadas por la cultura desarrollada dentro del contexto Institucional, y, recordemos, por la necesidad del espectador-usuario de usar la Institución. Esa cultura desarrollada dentro del contexto Institucional, otorga a los espectadores-usuarios una forma compartida de ver la realidad, a partir de la cual ellos actúan y se relacionan. Éste sentido compartido de la realidad se adquiere de manera principal mediante la socialización a través de la cual los individuos internalizan la estructura social. Las propias posiciones o *status* que ocupan los individuos tienen una definición cultural, y ellos se relacionan entre sí por estas definiciones (18).

Lo interesante de éste entramado de acontecimientos, es la validación del contenido interior de la Institución por parte del espectador-usuario, y por parte de esa jerarquía bilateral que se ha convertido en una necesidad unilateral. El escenario (la Institución) es requerido por los espectadores-usuarios para poder relacionarse con los individuos del grupo *status*. Ya que ésta idea puede parecer extremadamente positivista, quiero hacer hincapié en que la configuración de la creación artística, o el Arte de nuestro tiempo, tiene una estrecha relación con los factores que lo generan, como más adelante veremos en algunos casos de estudio.

Si partimos de la necesidad real que el espectador-usuario requiere de la Institución para poder hacer uso de la misma, desde el fenómeno de la socialización en el grupo hasta el escenario para exhibir su trabajo, los individuos del mismo grupo interpretan la Institución como una necesidad dentro del propio grupo. Dentro del propio conjunto, como en todos los grupos sociales, se desarrollan unas pautas y normas que hacen que éste propio se reconfigure a menudo. Hay unos elementos favoritos que hacen que los individuos del grupo ten-

gan una interacción social en los contextos que se determinan. En el caso de los individuos pertenecientes al *status* de espectador-usuario, éstos determinan sus interacciones en los contextos Institucionales, normalmente en la inauguración de un evento, exposición etc. La base interactiva llamada inauguración, establece un ritual de índole social. David G Torres (19):

Varias preguntas:

¿Una fiesta es una exposición? si lo es ¿es posible ver algo en una fiesta? si no lo es ¿las obras sirven de decoración a la fiesta?. ¿Cuáles son las razones de fondo para exponer un vídeo un mes o unas horas?

G. Torres, de forma muy elocuente, hace referencia al fenómeno de las inauguraciones para dejar entrever la finalidad de socialización hacia los asistentes y la necesidad de la que estos requieren dentro de la idea de *status*.

El conjunto e ideas que determinan la jerarquía entre las inauguraciones es impredecible, pero se desarrollan de una forma cercana a la democratización social y a un consenso general. Para ejemplificar la situación en la ciudad de Barcelona, el premio Miquel Casablanca desarrollado por el Centre Cívic San Andreu, ha supuesto un claro ejemplo sobre la socialización de los individuos en un evento en formato de inauguración. El día de la inauguración de dicho premio, la asistencia al evento es más que masiva, en cambio, después del día de la misma, la asistencia a las exposiciones es muy inferior al día inaugural de la muestra. Los Centres Cívics, en Catalunya, juegan un papel fundamental en la difusión cultural tal y como indica el Informe anual sobre el estado de la Cultura y de las Artes en Catalunya 2010:

“Es necesario también valorar muy positivamente, en este sentido, una cantidad más que notable de iniciativas locales destinadas a vehicular la cultura

como forma de cohesión. Porque es cierto que solo es posible la puesta en marcha de iniciativas no retóricas con la posibilidad de incidir realmente en sus comunidades si éstas surgen del conocimiento de la propia colectividad, de sus intereses y de una esmerada diagnosis de su situación actual. En Catalunya, esto tiene lugar especialmente desde los centros culturales de proximidad, de los cuales los centros cívicos son el máximo exponente.”(20).



Inauguración en Sala d'Art Jove. Barcelona 2007

Fuente: Personal

La Institución, en este caso, utiliza el mecanismo de la necesidad unilateral para la socialización de los individuos del mismo status, y la necesidad de escenario para que ésta, la Institución, acoja su trabajo como individuo creador, siendo validado por el resto de individuos pertenecientes al grupo.

Para los individuos que usan el recurso de la Institución como emplazamiento sociabilizador, debemos plantear, no solo de que forma se percibe la Institución como elemento de necesidad unilateral, sino como se percibe lo que la Institución hace por los espectadores-usuarios.

Ante la cuestión, cabe destacar, la fenomenología actual en la forma de comprender la Institución desde los espectadores-usuarios. La necesidad ha llevado a percibir la Institución como un elemento que legitima y valida el propio trabajo de

los espectadores-usuarios ante el grupo, que percibe al centro como un filtro democrático seleccionador de los trabajos que deben ser mostrados y los que no. La Institución actúa con un mecanismo de poder que decide que hemos de considerar legítimo para exhibir y ver, utilizando la idea de necesidad unilateral: el espectador-usuario necesita la Institución para sociabilizarse y validarse como individuo, y ésta, necesita realizar una selección o filtrar a los espectadores-usuarios debido al volumen de usuarios, para que ésta, finalmente, realice una selección adecuada basada la línea Institucional del centro.

En este punto, vamos a recordar por su relación directa, el mecanismo del Cubo blanco mencionado anteriormente: la forma de “obligar” desde la institución a mirar algo que debemos considerar importante.

Para poder continuar al siguiente apartado, debemos antes pararnos ante la idea “línea institucional del centro”. Como hemos comentado ya anteriormente, la división entre público y privado, permite a cada centro o Institución, realizar o establecer una línea conceptual u otra. En el caso del mecanismo sociabilizador explicado en este apartado, éste funciona en las esferas privadas y públicas. La Institución como escenario sociabilizador de los individuos, es unilateral en ambos casos (privada y pública), no obstante, las líneas de las esferas públicas (Centres Cívics, muestras en Ayuntamientos, en festivales o ferias de índole público, en convocatorias y concursos), difieren un poco de las de ámbito privado, ya que su finalidad principal no es la misma, las líneas o mecanismos usados no deben ser los mismos.

En el caso de las esferas privadas, es el creador de la propia Institución, el que decide a que tipología de Institución privada configurarse o desarrollar una nueva. Podemos observar Instituciones que exhiben trabajos del gusto personal del creador Institucional, realizando una muestra de dicho gusto en forma de piezas, o bien podemos encontrar otro sujeto que realiza un estudio de campo

sobre el Arte contemporáneo y decide montar una cartera de comparadores que inviertan o compren en las piezas que están adquiriendo. Este tipo de Instituciones pueden funcionar de una forma mejor o peor (obteniendo ganancias económicas o no), pero siempre trazarán su línea mediante el gusto “subjetivo” de cada creador de la misma.

En el caso de las esferas públicas, las líneas se desarrollan mediante un mecanismo bastante peculiar. Ante la necesidad unilateral del espectador-usuario hacia la Institución, y la validación Institucional posterior, el espectador-usuario comprende y entiende que lo que la Institución contiene es <<Arte>>. El espectador-usuario, en comprender que la Institución contiene <<Arte>>, comprende <<Arte>> como tal. Ver <<Arte>> dentro de la Institución, tiene su propio mecanismo sociabilizador de escenificación, la Institución como escenario de validación. El espectador-usuario comprende no solo que lo que hay dentro de la Institución es <<Arte>>, sino que el mecanismo de escenificación del mismo es necesario para convertir el contenido en <<Arte>>. De ésta manera, el espectador-usuario depende unilateralmente de la Institución, y (re)crea un trabajo con voluntad de que éste sea <<Arte>>. De esta manera, el espectador-usuario se ha convertido en un (re)creador de <<Arte>>, ya que ha comprendido que lo que la Institución muestra es <<Arte>>, y su trabajo también lo es. Posteriormente, la necesidad de validarse en la Institución, hace que las (re)creaciones sean algo invariable en las elecciones “democráticas” Institucionales, pensando que la elección Institucional es cercana a algo popular, democrático y representativo de lo que hoy y ahora se esta creando desde el espectador-usuario.

El mecanismo de comprensión por parte de la Institución y del espectador usuario, parece mas que complejo dentro de este ámbito (incluso diría que ridículo). No obstante, el mecanismo mediador que ha vinculado a los sujetos con la comprensión de la “realidad”, va mas allá de percibir los

medios que (re)tratan la realidad como una actividad de visionado rutinaria. Éstos, se han convertido en una forma de comunicación y una manera de percibir y ver el mundo: en una manera de relatar y linealizar una experiencia que debe ser vivida. Observar el mass media madre como es la Televisión, como un generador informativo de valores, es comprender a éste como un símbolo de poder que transmite conocimiento, y por tanto como un ente Institucional de saber. Yolanda Montero, en “Televisión, valores y adolescencia” dice:

“La televisión realiza una función socializadora fundamentalmente mediante el entretenimiento y la ficción resulta a menudo mucho más eficaz que la información a la hora de influir en las opiniones y actitudes de la gente. Joan Ferrés ha estudiado casos en los que un tema tratado en un serial de televisión ha conseguido mayores niveles de concienciación social que las informaciones reales o las meditadas campañas de publicidad programadas al efecto. Como ejemplo, un capítulo de la popular telenovela venezolana Cristal, que en España contribuyó a que las mujeres acudieran al médico para prevenir el cáncer de mama, en mayor medida que cualquier noticia o cualquier campaña del Ministerio de Sanidad y de la Organización Mundial de la Salud. En Cataluña, una pareja de personajes homosexuales –muy humanos y entrañables– de Poble Nou, un serial de gran resonancia social, hizo más por la aceptación social de la homosexualidad que un espacio de debate emitido en la misma cadena por las mismas fechas. En Estados Unidos, se ha comprobado que las profesiones de los protagonistas de las series de éxito –como Ironside, Doctor Ganon, Turno de Oficio o Lucas Tanner – se convirtieron en las más demandadas en muchas universidades que vieron incrementar el número de matriculados, coincidiendo con la popularidad de sus personajes. Se constata así que la empatía con el telespectador se consigue recurriendo a los mecanismos psicológicos de implicación emotiva: la identificación con unos personajes y la proyección de sentimientos hacia otros.” (21).

Este texto se relaciona con la audiencia como forma socializadora y como forma de establecer patrones de comportamiento mediante una ejemplificación de valores en personajes que nos (auto)representan. El formato Institucional del mass media encuentra un paralelismo con el poder Institucional que recrea formatos de personajes (artistas, gestores, comisarios...) con unos valores que deben ser mostrados como ejemplo de “buen Arte”, repitiendo así, cánones de comportamiento éticos.

Este tipo de enfoque, funciona, en cierto sentido, como un producto de marketing:

Producto: forma de vender el producto: socialización con el producto: admiración por el producto: compra: venta

La forma de actuar que tienen las Instituciones son llevadas a cabo (y comprendidas por los espectadores-usuarios), como un “producto”, no solo en el “producto” en sí que puede ofrecer una Institución, sino la manera de relacionarse con el “producto” que se ofrece, como un bien consumible y efímero en el tiempo.

2. Legitimación de la cultura como forma de poder que define que es Arte y que no lo es

La relación que se establece, a parte de ser una necesidad de dependencia como habíamos comentado, mediante una serie de hitos basados en el comportamiento como relación de individuos desarrollando una escala jerárquica, en la que se sostiene el poder Institucional. ¿Es posible que las formas de relación de los individuos hayan sido configuradas a partir de una relación con los mass media? De la misma forma que De Moraes nos hace indicio en los patrones de sociabilidad y en la percepción de los individuos que configuran un imaginario, las formas de relación de estos individuos hacia varias estructuras institucionales, pueden haber variado. Éstas relaciones podrían basarse en como estos individuos perciben el mun-

do y como ellos se ubican en el mismo. Sería la “sobremodernidad” que Marc Augé nos narra en su texto *“Sobremodernidad, el mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana”* (22).

De la misma manera que Weber, para explicar la modernidad, nos habla del desencanto del mundo y de la desaparición de los mitos de origen, ahora, con la sobremodernidad, se recupera la idea casi mitómana de generar creencias y referentes que como tal, ya que son poder, hacen frente al fracaso y al miedo a caer que conlleva la modernidad. Sin discutir ni entrar en la filosofía que contiene esta idea, la idea de la uniformación de formas de comprender y relacionarse con el poder, ha llevado a que el mecanismo mediatizado en los individuos (producto: forma de vender el producto: socialización con el producto: admiración por el producto: compra: venta), ha hecho que, estando dentro del mundo de la creación, se deban cumplir unas pautas comunicativas para poder validar como tal el individuo creador.

¿De qué manera un producto puede venderse mas? Mediante la necesidad del mismo, ¿y de que forma lo damos a conocer? Mediante el medio o canal que mas gente perciba.

Estas cuestiones, a parte de poder parecer un tanto pretensiosas para justificar la idea de la relación de comportamiento mediático entorno al Institucional, pueden parecer un buen ejemplo para la siguiente tabla, que ayuda a configurarnos una idea mejor sobre el punto siguiente del texto:

FORMAS DE RELACIÓN ENTRE LOS MASS MEDIA Y LOS COMPORTAMIENTOS SOCIABLIZADORES:

Análisis de la situación	Análisis de la situación del contexto
Desarrollo de necesidades	Desarrollo de necesidades hacia la creación emergente
Creación de producto	Elección del producto mediante jurado
Formas de publicidad	Inauguración para dar visibilidad y sociabilidad
Venta de producto	Continuidad del producto

(Fuente: personal)

En la tabla, la llamada “industria cultural” a la derecha, respecto a una estrategia común de marketing desarrollada por los mass media, podemos percibir una serie de mecanismos que llevan a los espectadores-usuarios, a comprender su relación con el medio Institucional de una forma concreta y definida.

Vamos a imaginar que necesitamos montar un premio de Arte para un centro. Este premio debe configurarse para poder llegar a un público que nos interese, en este caso es el de grupo de artistas de la ciudad de Barcelona. Queremos que los artistas participen en nuestro concurso para darles la oportunidad de exhibir en el centro. Cuando estamos montando el premio, debemos tener presente que vamos a intentar seleccionar al mejor artista, y para eso necesitamos de un jurado para que seleccione a los concursantes. Éste jurado debe compartir la misma línea “artística” que el centro, no podemos llamar a un conocido que se dedica a pintar en sus ratos libres, necesitamos de figuras “profesionales” que compartan la forma que tenemos de percibir el Arte.

En “Análisis de la situación”, la Institución tiene una idea de lo que la propia Institución requiere. Si se organiza un premio de artes visuales con un jurado determinado, podemos intuir de qué manera o hacia que estado se dirigirá el premio. No es lo mismo participar

en un el concurso, de por ejemplo “Miquel Casablan- cas” (el premio del centre Cívic San Andreu menciona- do más arriba), que el concurso de pintura del Casal de Dones de Molins de Rei. Participar en un premio u otro tiene unas líneas de actuación diferentes.

Respecto al “Desarrollo de necesidades”, el centro dispone de unas necesidades (normalmente subjetivas) respecto al premio que queremos dar. Las necesidades se configuran mediante el gusto del ju- rado, que les interesa, que les atrae. Las necesidades que configura el propio centro (realizar una exposi- ción de uno o unos artistas, hacer una selección de comisarios, formatos de las obras...). De ahí pasa- mos a la “Elección del producto mediante jurado”. En este punto, el “gusto” del jurado del cual hablábamos antes, hace decantar la elección del premio hacia las necesidades del centro y el propio gusto del mismo. Vamos a imaginarnos que el centro requiere de una sala sin ninguna tecnología como proyectores o or- denadores que el artista requiera usar en sus nece- sidades. La necesidades del centro es que el artista seleccionado no requiera de esas necesidades, y el 50%-50% entre las necesidades del centro y la elec- ción del jurado van a configurar al seleccionado.

Ahora que ya tenemos un artista seleccio- nado debemos organizar la muestra (aquí, no es muy importante que tipo de muestra sea, para éste

ejemplo intentamos saber el mecanismo que hay detrás del poder Institucional). Para poder dar una buena visibilidad a la muestra necesitamos un público espectador que vea la muestra, por esa razón necesitamos montar una inauguración con algo que ofrecer, por ejemplo bebida.

En las inauguraciones, como ya hemos comentado arriba, la necesidad sociabilizadora de los asistentes, es básica para que este comportamiento convierta la obra expuesta, y por tanto, la institución también, en un símbolo de poder, en un fenómeno que admirar. Por esa razón, para el día de la inauguración, previamente habiendo difundido el evento en redes sociales y demás, debemos dar una continuidad a la obra, al artista, para que la elección del jurado no quede anecdóticamente poco relevante dentro del contexto artístico, de ahí la “Continuidad del producto”.

No obstante, ¿de qué manera, desde la Institución, deciden las elecciones? ¿qué les ha hecho en una Institución apostar por una vía creativa u otra? ¿por qué debemos darle tanta importancia a la cultura?

La estructura social de la que hablábamos anteriormente, tiene un papel importante. Los sujetos, dependiendo de la forma que se relacionen con la Institución artística, adquirirán un valor o estatus más cercano a lo que la Institución entiende como legítimo. Desde ser un espectador común, al artista anfitrión de la muestra, pasando por el comisario seleccionador de la obra que nos rodea. Como ya hemos señalado, el proceso de interacción está orientado por las definiciones de los status y las Instituciones (normas de relación y comportamiento) que tienen asociadas.

No obstante, desde la (re)invención del Arte (entendemos el Arte contemporáneo como el <<Arte>> que hemos definido arriba, ese que se muestra desde una Institución Cubo Blanco), debemos tener en cuenta las relaciones sociabilizadoras de los sujetos (punto anterior), y los mecanismos

usados desde esas formas para que se configuran el <<Arte>> actual.

La Interacción de los individuos respecto a la Institución conlleva generar una estructura jerárquica de poder entre el espectador-usuario y en la misma Institución. Mediante la necesidad del espectador-usuario hacia la Institución, se desencadena una relación de dependencia. No obstante, debemos comprender el significado de “Institución” desde el prisma de los espectadores-usuarios.

He aquí una serie de definiciones que definen el término y configuran nuestra idea (23):

El concepto de Institución “implica un acuerdo sobre una serie de valores tradicionales alrededor de los que se congregan los seres humanos. Esto significa también que esos seres mantienen una definida relación, ya entre sí, ya con una parte específica de su ambiente natural o artificial. De acuerdo con lo estatuido por su tradicional propósito o mandato, obedeciendo las normas específicas de su asociación, trabajando con el equipo material que manipulan, los hombres actúan juntos y así satisfacen algunos de sus deseos, marcando al mismo tiempo su impronta en el medio circundante”. (Malinowski, 1993: 44)

“La institución es el equivalente en el campo social de lo que es el inconsciente en el campo psíquico. Lo cual se expresa en otros términos por medio de la fórmula: la institución es el inconsciente político de la sociedad. (1/4) La institución censura la palabra social, la expresión de la alienación, la voluntad de cambio”. (LAPASSADE, G. , 1972: 77 p.)

“Un sistema establecido o reconocido socialmente de normas o pautas de conducta referentes a determinado aspecto de la vida social”. (Radcliffe-Brown, El método de la antropología social, 189) “un agregado duradero de conductas humanas, organizado en torno a un propósito o intención o fin central” (Valdés, 1989:106).

La Institución según Brown, es un sistema reconocido socialmente de normas o conductas referentes a un determinado aspecto de la vida social. Estas conductas son las que configuran los mecanismos de interacción entre los individuos y la propia Institución. El status del espectador-usuario, es configurado por la propia Institución respecto a la relación del individuo con la misma, y la misma es configurada por la cercanía de interacciones ante la forma de ver <<Arte>>, por esa razón el espectador-usuario se acerca a la Institución, por compartir sus valores.

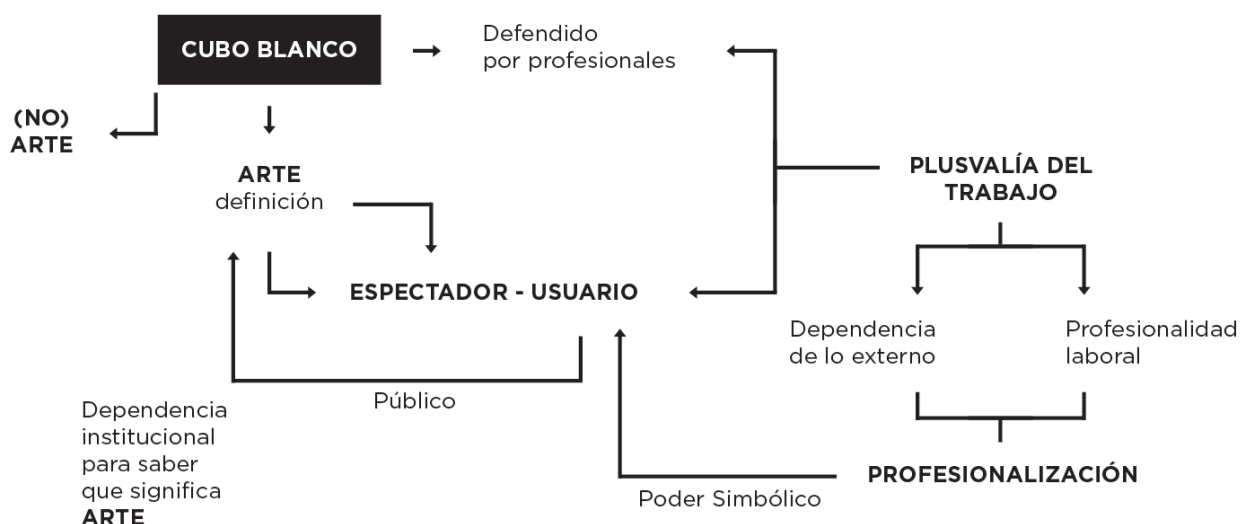
Así, la jerarquía entrono al espectador-usuario y a la Institución ya es visible en este punto de dependencia y necesidad de que la Institución aglutine a individuos con la necesidad de sociabilizarse en un contexto que genere, comparta y desarrolle los mismos valores. Así, esa jerarquía Institucional va a desarrollarse como contenedora y generadora de valores que un grupo comparte y desarrolla.

Las decisiones o decisión, supone la forma de poder del que la Institución hace uso. El mecanismo de la decisión y la elección (y por tanto de filtración), enmascaran un poder legitimador por parte del centro hacia los espectadores-usuarios

que dependen de la misma para sociabilizarse, legitimar su trabajo y comprobar que trabajo deben ser legítimos.

Este mecanismo de dependencia, se desarrolla como un ente con el que el artista debe moverse para poder ser visible y configurar su carrera profesional como tal. No obstante, llegados a este punto, hemos de poner sobre la mesa, de qué forma entendemos que debería ser cultura y porque la Institución está en poder de seleccionar a dichos sujetos. Cultura y Arte o <<Arte>>, pueden suponer una variabilidad constante, una forma de relación y no relación, una manera de confundir y relacionar ambos términos.

Desde la Institución Cubo Blanco, que alberga cultura, dotada y configurada por profesionales, juntamente con la necesidad de dependencia del espectador-usuario en tanto a la sociabilidad con individuos que comparten y configuran valores similares al propio, el poder de decisión, y por tanto de actuación, de la Institución, hacen de la misma, una plusvalía significativa del trabajo no remunerado a un trabajador que desarrolla un producto bajo un modelo Institucional de necesidad y admiración, bajo un prisma de aceptación del propio trabajo del espectador-usuario.



Mediante estos dos puntos, hemos definido el poder simbólico de la Institución <<Arte>>, que transgrede la “libertad” del espectador-usuario en tanto a su forma de percibir arte. La socialización de los individuos, la necesidad-dependencia Institucional y los mecanismos de relación entre la Institución y el sujeto, hacen que el poder decisivo de la Institución sea legítimo para los espectadores-usuarios que requieren de la misma.

<<ARTE CONTEMPORÁNEO>>, <<CREACIÓN CONTEMPORÁNEA>> Y ARTE EMERGENTE

Una historia del Arte que remita a la etapa del Arte contemporáneo, es complicado, tanto por su definición variable y amplia, como por la mezcla de entresijos socio culturales que albergan esta etapa creativa que se está definiendo y que está cambiando constantemente.

Hablar de <<Arte>>, Arte y Cultura, desde la Institución visibilizadora de <<Arte>> y Cultura artística, supone analizar el comportamiento social y mediático, y por tanto Institucional (o Institucionalizado), como presagio de la propia producción cultural. El comportamiento viene limitado, definido y formado por varios entes estructurales de comportamiento que parten desde los medios, como hemos visto en puntos anteriores, hasta la herencia histórica de un contexto como lo es el catalán. Para poder comprender las relaciones entre <<Arte>> y Cultura, debemos tener en cuenta la herencia histórica de nuestro contexto, partiendo desde un estado primigenio de herencia cultural, hasta la actualidad de un contexto global (24).

Catalunya ha sido una parte del Mediterráneo donde han confluído varios pensamientos que han dado pie a una fuerte identificación llevada a cabo a través de lo que conocemos como identidad nacional. Esta identidad, ha pretendido descentralizarse cultural y socialmente de su país o de sus antecesores, y sigue mostrándose en proyectos culturales como los que se dan a cabo en este espacio geográfico.

No obstante, las heterogeneidades socioculturales han variado desde el fenómeno “globalización” del que tanto oímos hablar. Según Dênis de Moraes, haciendo referencia a Appaduray (25) :”... el capitalismo disciplina y controla a los ciudadanos contemporáneos, sobretudo a través de los medios de comunicación, la imaginación también es la facultad a través de la cual emergen nuevos patrones colectivos de diseño, de desafección y de cuestio-

namiento de los patrones impuestos a la vida cotidiana a través de la cual vemos emerger formas sociales nuevas, no predatorias como las del capital, formas constructoras de nuevas convivencias humanas (Appaduray, 2001)”.

De Moraes, nos indica como la forma política del capitalismo, desarrolla una gentrificación contextual, que se hace palpable por ítems culturales, las formas con las cuales nos relacionamos con el poder. De ésta manera podemos entrever que <<Arte>>, tal y como lo comprendemos, procede de una estructura institucionalizada desarrollada por una dependencia del capital en poder convertir el Arte en <<Arte>>.

Los Centros Cívicos se comprenden y han llegado a ser en el contexto artístico catalán, un paradigma sobre el Arte que empieza o “emerge”, un eje público institucional (público como sinónimo de igualdad de oportunidades ciudadanas), que alberga proyectos que intentan dar sentido a una comunidad, con unas herramientas de uso con las que la propia comunidad se relaciona socialmente y culturalmente: lengua, cultura y tradición, o fenómenos de “Neonacionalidad”, término que John MacINNES define en su texto *“Neonacionalisme i identitat nacional a Escòcia i a Catalunya”* (26), como *“una conciencia, a nivel individual...ante otros miembros de una sociedad, a su entorno, territorio determinante, estableciendo una sociedad civil reconocible”.*

Podemos ver un claro ejemplo en el proyecto de la artista Lola Lasurt en *L’Aparador*, organizado por el Museu Avelló de Mollet del Vallés dentro del ciclo *“De com convertir un museu en arena”*. *L’aparador* es una fachada transparente de cristal del Museo que da cabida a un ciclo de exposiciones para proyectos artísticos. En este caso, el comisario Oriol Fontdevila, premio Ciutat de Barcelona 2012, organizó el ciclo *“De com convertir un museu en arena”*, que trató de indagar la dimensión del museo desde su implicación con la colectividad como institución pública (27).

L'aparador significa un ente en la difusión de las Artes visuales, un punto de apertura hacia la interdisciplinariedad de los lenguajes de los artistas emergentes hacia un contexto determinado. Situado en el lateral del Museo que da a la calle de Ángel Guimerà de Mollet del Vallès, *L'aparador* es un espacio alargado, con una gran vitrina de vidrio diáfana, como el escaparate de una tienda. Pretende provocar una nueva relación entre el artista, su obra y el espectador, partiendo de propuestas que se presentan desde el Museo hacia el exterior, y viceversa. Con la finalidad de infiltrarse en el camino de los viandantes, los artistas utilizan todos los recursos imaginables (publicitarios, mediáticos,...) para dar a conocer sus propuestas e integrarlas en la vida cotidiana de la gente que pasa por la calle.

Dentro de este ciclo, la artista Lola Lasurt, realizó el proyecto "*El gegant del Menhir*". Entorno a la idea contraria por parte de los ciudadanos, en que el Ayuntamiento de la localidad, construyera un parking en la zona del *Parc de les Pruneres* de Mollet, con la sorpresa, por parte de la Institución, de encontrar un Menhir datado entre el 3300 y el 2500 AC. Lola Lasurt decidió adquirir esta idea para convertir el suceso en una revisión sobre el control político, e hizo del suceso, un hecho popular como metáfora del triunfo causal, donde los ciudadanos adquirieron un plus de identidad a la cultura de su municipio, realizando una "*cercavila*", exhibiendo el Menhir convertido en *gegant*, con el cual, los ciudadanos mostraban la figura del Menhir como símbolo colectivo para otorgar un nuevo significado al contexto.



Fuente: Lola Lasurt



CC. "*El gegant del Menhir*". Lola Lasurt. Mollet del Vallès. 2011.



lógico del proyecto de Lola Lasurt, deviene un paradigma entre la narratividad y la idea de identidad construida desde una Institución.

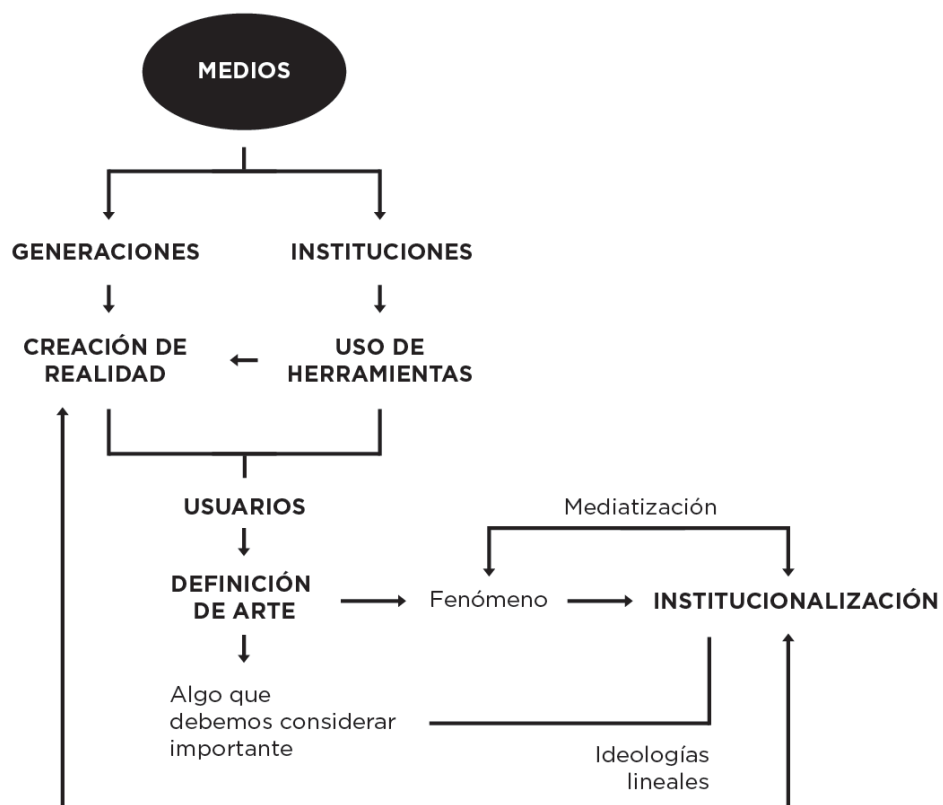
El carácter constitutivo de las narrativas identitarias es entendido como "...una sociedad de códigos y relatos muy diversos, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de la identidad. Lo que la globalización pone en juego no es sólo una mayor circulación de los productos, sino una rearticulación profunda de las relaciones entre culturas y entre países, mediante una descentralización que concentra el poder económico y una desterritorialización que hibrida las culturas." (28).

La hibridación de proyectos de carácter popular desde esferas de poder legitimadas para desarrollar <<Arte>>, se dirigen hacia un consenso popular y des-jerarquizador, casi de apropiacionismo o motín por parte de la cultura popular, a una esfera aburguesada que pretende ser dominada. Nicholas Mirzoeff, pero, desalenta de esa falsa apropiación, ya que de la misma forma, la Institución, al legitimar la propia obra en forma "popular", ésta se convierte en un poder en sí misma, una forma de comprender

la Institución como un canal comunicador, un orden ideológico-simbólico en un formato visual y de experiencia, que convierte el poder Institucional en un medio de validación:

"Las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual. Cuando entramos en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología, experimentamos un acontecimiento visual." (29).

La experiencia visual de la que Mirzoeff nos habla supone una forma de mirar, y es con éste ejercicio, el de mirar u observar, que convertimos lo mirado u observado en algo que debemos mirar u observar, convirtiendo lo mirado en algo merecedor de ser visto. El orden de comportamiento, aparatos visuales-observar-experiencia visual-datos, sobre que ha de ser mirado es igual a información importante, que supone una manera de entender la Institución como un ente central de ideas a que se convierten en signos de ideologías lineales.



Existe otro tipo de ejemplos desarrollados por artistas que entran dentro de la categoría de emergentes, y que requieren de un apoyo de los engranajes procedentes del poder Institucional, para desarrollar dichos proyectos en <<Arte>>. Un ejemplo, en el que el proyecto artístico se convierte en una plataforma casi sociológica de investigación por parte del poder articulada y argumentada por el artista, es el proyecto de la artista Ana García-Pineda “El mes guay de Valls”. El proyecto, localizado en la ciudad de Valls y desarrollado en el ciclo de exposiciones de *La Capella de San Roc* comisionado por Cèlia del Diego durante el 2006. Éste, se basó en desarrollar los mecanismos mediáticos para organizar un concurso, que tenía como finalidad seleccionar el mas “guay” de Valls. Ana García-Pineda, desarrolló mecanismos propios de la televisión, una furgoneta usada como plató, que contenía una cámara y una silla, eran las herramientas usadas para que el público-usuario explicara ante ésta, porque había de ganar el certamen de “El mes guay de Valls”, dotado con la cantidad de 250 euros. El proyecto representa una forma de sociabilización de los espectadores con los medios de comunicación, convirtiendo los sujetos pasivos que observan, en usuarios que estructuran desde la institución-poder, símbolos de producción y formas de entender la producción cultural desde un territorio que ejemplifica la producción artística “merecedora” de ser exhibida desde un canal Institucional.



Fuente: Ana García Pineda.

Que los artistas o productores culturales realicen proyectos donde hipotéticamente, existe un desarraigo Institucional que es canalizado por esferas de poder, no supone más que una ilusión óptica ante este tipo de producciones, ya que el Arte pasa a convertirse en <<Arte>> y su función principal, queda diseminada por la validación institucional, dotándola así de otra simbología distante de su realidad original. Guy Debord, en “La sociedad del espectáculo”, dice:

“Cuando la ideología, convertida en absoluta por la posesión del poder absoluto, se ha transformado de conocimiento parcial en mentira totalitaria, el pensamiento histórico es aniquilado, de modo tan total que la propia historia deja de existir en el novel mas empírico de la conciencia. La sociedad burocrática totalitaria vive un presente perpetuo en el cual todo lo que ocurre existe

únicamente gracias a ella, como espacio accesible a su policía.”. (30).

Debord, mediante una alusión a la posesión del poder absoluto como metáfora del control, narra el conocimiento parcial en la mentira totalitaria: la diseminación cultural del Arte para desarrollar una estructura institucional de la cual los artistas requieren su existencia para desarrollar sus metas de producción. Los dos ejemplos mencionados anteriormente (“*El gegant del Menhir*” de Lola Lasurt (2011), y “*El mes guay de Valls*” de Ana García-Pineda (2006)), devienen una fórmula sintética de intentar acercarse a un contexto popular y social (desde una perspectiva antropológica e investigativa sobre comportamientos humanos), el <<Arte>> desde un estado de poder que lo legitima, lo valida, lo apoya y lo genera.

La dependencia que se genera entre el artista “emergente” (aquí vamos a comprenderlo como el artista que está empezando su carrera profesional), hacia las esferas Institucionales basados en la legitimación de la producción, no solo se basan en plataformas de exhibición, sino en convertir la producción en <<Arte>>, en eso se basa la reafirmación del artista y su obra, en dotarla de importancia para ser atribuida con un adjetivo de “producción artística”.

¿Cómo dotamos a una obra de importancia para ser exhibida?

¿Cómo convertimos el Arte en <<Arte>>?

¿Qué herramientas usamos para considerar una obra o una producción en algo “digno” de ser visto?

Para poder ahondar en estas cuestiones, antes hemos de definir brevemente el arquetipo de producciones ejemplificadas un poco más arriba.

Según Nicolas Borriaud en su libro “Estética relacional”:

“Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son “vivas directamente” sino que se distancian en su relación “espectacular”. Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del Arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del Arte- tradicionalmente abocada a su “representación?” (31).

Ante todo, debemos tener en cuenta que la reestructuración de los modelos de producción en el ámbito artístico contemporáneo, según Borriaud, se deben “...al inventario de las preocupaciones de ayer para lamentarse de no haber podido encontrar ninguna solución” (32).

La “revisión” histórica de los parámetros de producción anteriores, no solo se deben a la reformulación de los modelos actuales, sino a los cambios de relación entre el propio sujeto y la forma de conocer el mundo y su contexto. Janet Wolff en “La producción social del arte” (33), nos indica que Anthony Giddens introdujo el concepto de <<la dualidad de estructura>> para indicar que las estructuras son a la vez producto de la acción humana, y de las condiciones de esa acción humana. Las formas de producción actual, suponen una interacción social entre el público convertido en usuario, como una forma de poder ideológico. En el sentido ambivalente del término “dependencia Institucional”, por parte de los artistas “emergentes” (esos que están iniciando su carrera en el presente), existe la revisión histórica sobre las producciones pasadas, modificando las presentes o contemporáneas en hitos validados desde el poder (Institucional), y narrados desde el mismo. Esta esfera de poder legitimado que convierte el Arte en <<Arte>>, disgrega la visión de subjetividad del espectador usuario.

Borriaud dice:

“La noción de subjetividad constituye verdaderamente el principal hilo conductor de las investigaciones de Guattari... . La posición central

que asigna Guattari a la subjetividad determina su concepción y su valoración del arte. La subjetividad como producción tiene el papel de eje alrededor del cual los modos de conocimiento y acción pueden engancharse libremente lanzarse detrás de las leyes del socuis. Lo que, por otra parte, determina el campo del léxico empleado para definir la actividad artística: nada subsiste de lo habitualmente fetichista de este registro del discurso. El arte está definido como un proceso de semiotización no verbal, y no como una categoría separada de la producción global. Se trata de desarraigar el fetichismo para afirmar el arte como modo de pensamiento e “invención de posibilidades de vida” (Nietzsche): la finalidad última de la subjetividad no es más que una individuación a conquistar” (34).

La hipotética subjetividad que Borriaud menciona haciendo alusión a Guattari y Nietzsche, no es más que una forma de comprensión del artista como sujeto contenedor de ideas, ya que ... “los individuos siempre son sujetos, y como tales están <<constituidos>> por una ideología. No hay una <<esencia subjetiva>> que escape a esta constitución aunque, por supuesto, todos los sujetos son únicos. Deberíamos añadir que los sujetos están constituidos, además, por prácticas materiales, dado que la formulación <<constituidos en ideología>> podría dar lugar a una lectura idealista” (35).

La idea de subjetividad queda diseminada en cuanto la producción adquiere dependencia Institucional para convertirse en <<Arte>>, ya sea desde un formato expositivo u otra tipología de exhibición, tanto que desde la esfera legitimadora donde la producción del sujeto creador deviene <<Arte>>, la propia idea Institucionalizada que se expone, pasa a ser un símbolo de poder cultural hacia la ciudadanía con intereses culturales (o no), y el productor y su producción, en el paradigma de ese poder que merece ser escuchado, visto y reflexionado.

Bajo la premisa, podemos pensar que el productor o creador cultural que usa las herramien-

tas Institucionales (de orden público o privado), requiere de una validación profesional para adscribir su trabajo en un concepto “elevado” que lo dignifique. La politización de la producción cuando el Arte se convierte en <<Arte>>, queda justificada en tanto a la necesidad del creador por el uso de la misma, como por el filtro político de selección que acaba de dar el sentido requerido de la producción en convertirla en <<Arte>>.

De la misma forma que el sujeto creador deviene paradigma de símbolo cultural que merece ser escuchado, visto y reflexionado por los espectadores, el ejercicio de subjetividad cultural queda diseminada en cierto sentido. La Institución como filtro de necesidad y corroboración hacia el artista y la obra respectivamente, desarrolla un orden de construcción de la idea de cultura y la necesidad de que hemos de ver como cultural.

La subjetividad, comprendida como elemento básico en la experiencia artística desde el prisma del artista y del espectador-usuario, deviene secundaria en el terreno del Arte contemporáneo. La importancia de los desarrollos históricos, según Janet Wolff, son dos: “en primer lugar, la creciente deshumanización del trabajo humano en general y la erosión de su aspecto potencialmente creativo bajo la división del trabajo y, especialmente, bajo las relaciones de producción en la sociedad capitalista, han oscurecido la verdadera naturaleza del trabajo por su forma pervertida” (Braverman, 1974, cap.1)” (36).

Cuando hablamos de subjetividad hablamos indirectamente de libertad, de una forma de expresar conceptos, sentimientos, experiencias que sugieren cada una de las obras que podemos ver en una exposición en un Cubo blanco. Nuestra experiencia como sujetos se transforma en usuarios culturales, en sujetos que consumen Arte en el lugar adecuado del <<Arte>>. Esta regla de tres, aparentemente sencilla, corrobora la perversión mediática a la que se somete la creación en

ingresar en una esfera Institucional, como hemos comentado anteriormente, tanto como por su dependencia por parte del productor, como su necesidad de ser aprobada. El tema es tan sencillo como: “necesito comprar ropa, voy a una tienda de ropa, que es donde puedo comprarla”.

Una libertad aparentemente arrebatada por un sistema de lógicas Institucionalizadas (cuando me remito al verbo “Institucionalizar” lo hago desde el prisma en que un ente consumible puede ser politizado mediante la vía de comprensión lógica que contiene el propio ente (en una tienda de ropa venden ropa, en un museo hay Arte)). Cuando hablamos de el concepto de libertad ante la experiencia artística, debemos tener en cuenta como se ha construido la idea de la propia experiencia ante una obra, cuál debe ser nuestro papel como espectador, de qué forma ahora nos afecta esa experiencia visual y cómo nos posicionamos como sujetos que ven y miran <<Arte>>.

Ante el cambio sobre la forma de observar y comprender el mundo desde un ámbito global, hemos de plantear donde ha quedado nuestra forma de consumir información e imágenes, y sobretodo cuáles son los canales y nuestra postura como espectadores-consumidores pasivos y activos.

La idea de pensar “por uno mismo” (que sería la idea cercana a libertad vista desde la experiencia artística, cómo cada espectador se relaciona con la producción que tiene enfrente), pertenece a una esfera individual del sujeto como espectador que decide “que esta observando”.

Zygmunt Bauman en “Mundo Consumo. Ética del individuo en la aldea global” (37): “...La máxima del pensar por uno mismo era la Ilustración. Para Denis Diderot, el ser humano ideal, era alguien que se atrevía a pensar por si mismo, pasando por encima del prejuicio, la tradición, la anti-güedad, las creencias populares, la autoridad...; en definitiva, sobreponiéndose a todo aquello que sus

lectores a actuar con arreglo a las máximas de su propio juicio.”

La idea de Diderot, nos lleva a la cuestión sobre cómo ha evolucionado la forma de pensar del sujeto del primer mundo. Ante la idea de la democratización institucional que usamos actualmente para hacer referencia a las cuestiones políticas, hemos de tener en cuenta las controversias de la globalización y la forma en que ésta se ha generalizado mediante el consumo de información. El comportamiento ante la des-linealidad (no linealidad) de la información, ha llevado a determinar canales como vías de información “objetiva”. Los canales (a menudo productores de la propia información que se genera), (según Bauman) “*fijan unos objetivos bajos, garantizan un fácil acceso los bienes que satisfacen esos objetivos y vivir convencidos de la existencia de unos niveles objetivos que establecen los límites de lo que han de ser unos deseos <<genuinos>> y <<realistas>>, son los máximos adversarios de la economía orientada al consumo de los productos destinados a la extinción*” (38).

En éste caso Bauman, hace referencia a las expectativas de esa libertad del sujeto, entorno a “objetivos bajos” sobre la verdad temporal de los acontecimientos y las cosas. Esto, nos lleva inmediatamente a cuestionar el comportamiento “*lo que empieza con una necesidad debe acabar como una compulsión o una adicción. Y así termina, dado que el impulso a buscar en las tiendas (y sólo en las tiendas) soluciones a los problemas y alivio al dolor y la ansiedad se transforma en un comportamiento que no solo es tolerado, sino ávidamente alentado como hábito...cada promesa debe ser engañosa o, al menos, exagerada, pues, si no, la búsqueda, pierde intensidad o, incluso, se detiene por completo*” (39).

La forma de consumo requiere de un hábito, una lógica y una confianza en lugares “de culto” politizados e institucionalizados (aplicar la lógica de: “necesito comprar ropa, voy a una tienda de ropa, que es donde puedo comprarla”). Cuando

me refiero a lugares “de culto” politizados e institucionalizados, quiero hacer referencia a la idea de político como espacio contenedor de ideales y objetivos para alcanzar una meta (en este caso de satisfacción), y que el lugar físico donde se plantean y nacen esas ideas, se convierte en una institución con una idea clara y sintética, el uso que el usuario-espectador-consumidor debe darle.

Bauman en “Mundo consumo”, mencionando a Hannah Arendt, hace referencia a el ámbito del público para narrar de qué formas Institucionales el espectador-usuario pierde o transforma la noción de libertad:

“El ámbito público ha perdido el poder iluminador que, originalmente, formaba parte de su naturaleza. Cada vez mas personas de los países del mundo occidental, que, desde el declive del mundo antiguo, ha considerado la libertad con respeto a la política como una de las libertades fundamentales, hacen uso de la mencionada libertad y se retiran del mundo y de las obligaciones que tenían en él. [...] Pero con cada abandono de ese tipo, el mundo padece una pérdida caso demostrable: lo que se pierde es el <<entremedio>> - específico y, por general, irremplazable- que debería haberse formado entre el individuo y sus congéneres humanos”. “Mundo Consumo. Ética del individuo en la aldea global” (40).

Mediante ese abandono a la “responsabilidad” política, por parte de los ciudadanos, la desafección que se crea en la búsqueda de la “libertad” política” del grupo social, que se “desentiende” de su propia libertad, se cede a la Institución como responsable de la actuación cultural.

Por tanto, desde el primer momento en que se generan este tipo de espacios definidos, la libertad hacia encontrar, por ejemplo, Arte en espacios donde no estén habilitados para <<Arte>> quedan obsoletos. No obstante, hay pequeñas estructuras anárquicas que se desarrollan desde espacios de “creatividad alternativa”. Estos espacios se perci-

ben como alejados a la Institución dominante, y en sí más “auténticos” y cercanos al “verdadero” Arte, rechazando lo supuestamente comercial. La actitud deviene un símbolo que se despliega desde un ámbito público, y aparentemente democrático, ya que supone una representación de la propia sociedad: identidad, otredad, justicia y diferencia (identidad como forma de construcción de un sujeto con una finalidad y una forma de pensar y actuar, otredad como condición de la búsqueda de nuevos modelos culturales, justicia por la cercanía a lo mas marginal, a la base del “obrero” con una actitud trotskista, y la diferencia como grupo social que actúa diferente al resto por una cuestión ética). Éste tipo de producciones voluntariamente o involuntariamente, alejadas de circuitos Institucionales que avalan el <<Arte>>, ponen de manifiesto aspectos, ideas o conceptos que primeramente pueden parecer políticamente incorrectos, y forman parte de un movimiento de ideas generadas por una población descontenta con un contexto concreto. Fuera de los lugares *mainstream* del Arte contemporáneo, como pueden ser ferias, galerías o museos, las creaciones fuera del circuito, pretenden legitimarse desde circuitos que se convierten en legitimadores por su propia lógica respecto a su naturaleza. No obstante, debido a las herramientas que éste tipo de producciones supuestamente alejadas de lo Institucional (que se es visto como algo casi diabólico), estas se comprenden como “marcas”, con un “target” muy concreto hacia donde dirigir las creaciones de las que estamos hablando. Podemos poner de manifiesto el llamado Street-art como ejemplo de una creación anteriormente fuera del ámbito institucional, y que, usando herramientas propias del marketing y de la lógica Institucional, ha acabado convirtiéndose en otra línea de trabajo que tiene cabida dentro de la Institución-poder.

Antes de la construcción iniciada en el 2006 de las facultades de Geografía, Filosofía e Historia en el barrio de El Raval de la ciudad de Barcelona, el MACBA (Museu d’art contemporani de Barcelona), y el CCCB (Centre de Cultura contemporània

de Barcelona), estaban ubicados justo al lado de un conjunto de edificios abandonados donde hoy se encuentra la actual Universidad de Barcelona. Cruzando la calle de delante de la puerta del CCCB, esa fantasmagórica edificación, albergaba un gran muro donde artistas callejeros constantemente dibujaban y pintaban en sus paredes. Después de la construcción de la nueva Universidad, ese muro que iba de punta a punta de la calle, desapareció. No obstante, ver a los artistas urbanos pintando fuera de la Institución, percibiendo ésta como una fortaleza impenetrable, se hacía palpable qué requerían esas creaciones albergadas fuera de ambos centros, requerían de un escaparate céntrico para que sus creaciones fueran vistas. De la misma forma que los primeros artistas urbanos de New York, como por ejemplo Superkool 223, en los años 70', comienzan a pintar los vagones de metro usando estos como "lienzos" que se auto-transportaban, estos artistas se ubicaron en una zona céntrica colindante a dos centros de Arte, para que su trabajo se dotara de mas visibilidad.



15



16

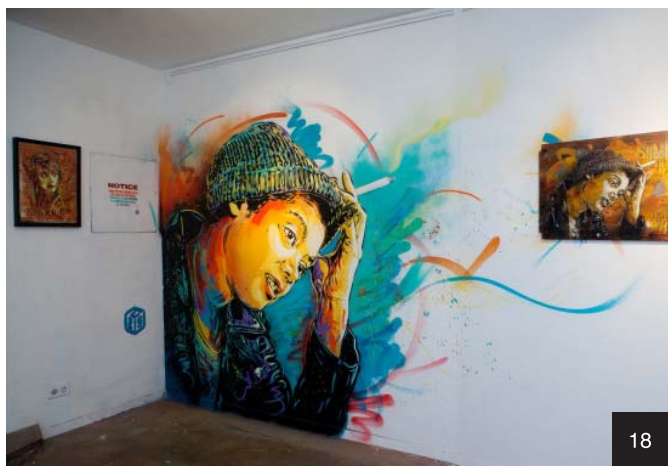


17

Fotos del artista urbano Superkool 223. Fotografías del libro "Graffiti a New York", de Andrea Nelly

Después de la popularización del llamado Street-art a nivel global, en la ciudad de Barcelona, éste empezó a convertirse en otra forma artística muy popular entre algunos jóvenes de la ciudad. El Street-art y su forma de hacer Arte, se convirtió en una identidad, un símbolo de rebeldía que formaba parte de un mecanismo identitario que no sólo se basaba en hacer dibujos sobre soportes urbanos, sino en una tendencia de música, actitudes y espacios de creatividad patrocinados por marcas de aerosoles como Montana. Era un movimiento contracultural surgido de la típica herramienta del grafiti, y supuso un mundo de ideas llevadas a cabo mediante plantillas, stencils, esculturas u otras expresiones plásticas.

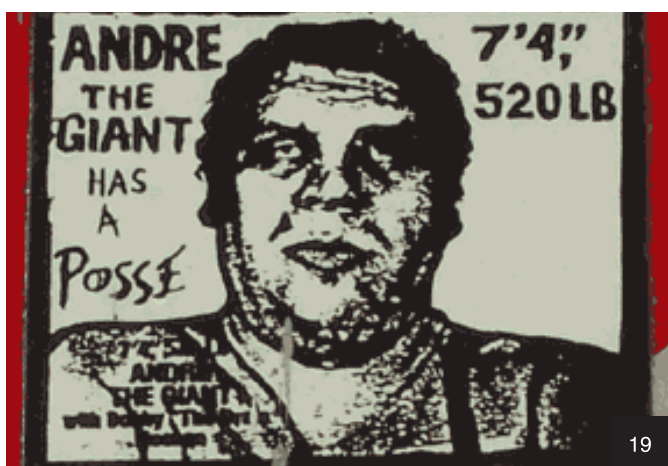
Como el artista urbano Shepard Fairey dice en el vídeo sobre el famoso documental de Street-art, "Exit through the gift shop", producido por Jaimie D'Cruz: "Aun sabiendo que la pegatina de André el gigante era un juego y que lo hacía por diversión, me gusta la idea de cuantas mas pegatinas haya por ahí, mas importante parece ser, mas gente quiere saber qué es, mas se preguntan entre ellos, y es un poder" (41).



Fuente: Personal



Imagen 1 vista interior de Gallery Montana (Barcelona 2012)
Etiqueta de Shepard Fairey "André the giant" y portada de la revista Time con la imagen que popularizó al artista.



El fenómeno del Street-art puede parecer anecdótico desde el punto de vista de cómo se crea o nace una nueva expresión artística en nuevos contextos urbanos donde emergen nuevas formas de relación entre los ciudadanos y la ciudad. No obstante, simbólicamente, era poético ver a artistas creando fuera de la Institución, o incluso pintando encima de sus muros, que fueron devastados, lo interesante de la idea son las herramientas que se usaron para dar visibilidad al Arte que se hacía fuera (y literalmente) de lo Institucional.

Ésta nueva forma de artesanía (nueva forma de artesanía ya ésta ha dejado de tener vigencia como elemento de creación popular), y se ha metamorfoseado en otras formas estéticas, convertida en <<Arte>>, tanto por su forma de percibirse, como por entenderse desde un prisma estético, forma a artistas como el popular Banksy, que ya se considera un artista contemporáneo como tal dentro del circuito del mercado del arte (no obstante el artista, aun usando herramientas y formas estéticas propias del Street-art, no se queda en el primer nivel de creación estética, sino que su trabajo da un giro tanto en lectura desde un prisma social.

El cambio de paradigma entorno a la creación de obras se remite a los códigos que hemos asimilado para poder asumir que hace o crea un artista desde un prisma estético.

El “Arte contemporáneo” ha sido asimilado a nivel social como una idea, con una imagen determinada, en cierto sentido debido a las “lógicas de flujo”, que se reconocen en las identidades cambiantes inscritas en un mundo globalizado (42). De Moraes nos habla de una sociedad de códigos muy diversos, y de la idea que hasta ahora teníamos de identidad. Esta cuestión de memoria-reconocimiento, se lleva a cabo desde una imagen concreta que parte de una idea.

Relacionar una idea con una imagen, ha sido fruto de la globalización y de la ingesta de imágenes que fluyen con conceptos adscritos. De la misma manera que podemos “escenificar” la idea de, por ejemplo, Edad media, mediante un castillo, un caballero y una princesa, los términos actuales se unifican en una imagen configurada por un patrón visual. Las exploraciones de la realidad han sido insertadas en una generación que ha configurado una tipología de realidad cambiante basada en una cuestión meramente mediática. Como Bourdieu menciona en “Sobre la televisión”: “producir efectos de realidad y efectos en la realidad...De este modo, la televisión que pretende ser un instru-

mento que refleja la realidad, acaba convirtiéndose en un instrumento que crea una realidad” (43).

Yolanda Monetro Rivero, en “Televisión, Valores y adolescencia”, narra como los procesos mediatizadores han generado modelos:

“Son numerosos los trabajos (entre los publicados en los últimos diez años destacan Bryant y Zillmann, 1996; Bechelloni y Buonanno, 1997; Thompson, 1998; Giddens, 1998; Walkerdine, 1998; u Hartley, 2000) que muestran como los adolescentes usan los medios, y en particular la televisión, para entender como es su sociedad y extraer opiniones sobre los diversos aspectos de la vida, así como para buscar, además, modelos con los que identificarse: <<Los modelos que la gente joven elige con el ánimo de parecerse a ellos proceden en mayor número de los personajes que popularizan los medios de comunicación de masas que de las personas reales con las que se relacionan en su vida cotidiana. Los modelos que se obtienen en los medios de comunicación pública son, en su mayoría, personajes de actualidad, tales como “deportistas” o “cantantes de moda”. Apenas hay arquetipos de virtudes intemporales (por ejemplo, “santos”), o de conocimiento (por ejemplo, “sabios”)>> Martín Serrano y Velarde de Hermida, 1996: 213).

Los modelos que Montero nos narra a partir de Serrano y Hermida, suponen un único flujo de información de arquetipos culturales de comportamiento para escenificar una realidad y enfrentarse a ella de una forma determinada. Así como el sujeto (espectador-usuario) deviene espectador y usuario (éste último en forma de actor), el escenario de “realidad” donde escenifica también es construido mediante prototipos en forma de imagen:

“Diferentes estudios parecen estar de acuerdo, entonces, en que las gratificaciones que obtienen los adolescentes al ver seriales televisivos derivan en tres dimensiones. En primer lugar, del propio contenido del programa hacia el que expresan sus

preferencias y cuyo visionado anticipa de antemano e incluyen una rutina diaria. En segundo término, la que deriva de la exposición al medio, donde englobaríamos aspectos tales como las mencionadas necesidades de entretenimiento, relajación, excitación, evasión de las preocupaciones e obligaciones, etcétera. Por último, la tercera dimensión compondría aquello que se relaciona con el contexto social del uso del medio, en función de la presencia o la ausencia de otros participantes –tales como los miembros de la familia o los amigos- y del rol de la televisión como complemento o sustituto de éstos.” (44).

Las generaciones que han formado un imaginario colectivo directamente enraizado con los medios, han definido (y siguen haciéndolo) escenarios propios de una realidad construida a partir de patrones regulados por imágenes sintetizadas de aquello que quiere describirse desde el medio.

“Del mismo modo que, en la producción artística, la actividad directamente visible del artista oculta la acción de todos los agentes, críticos, directores de galería, conservadores de museo, etcétera, que al competir, y a través de esa misma competencia, contribuyen a producir el significado de la obra de Arte y, mas profundamente, la creencia en el valor del Arte y del artista, que está en la base de todo juego artístico, en el juego deportivo el campeón, velocista de los cien metros lisos o atleta de decatón, no es mas que el sujeto aparente de un espectáculo que en cierto modo se representa dos veces: la primera para todo un conjunto de agentes, atletas, entrenadores, médicos, organizadores, jueces, cronometradores, escenógrafos de todo el ceremonial, que contribuyen al buen desarrollo de la competición deportiva en el estadio, y la segunda para todos los que producen la reproducción en imágenes y en discursos de ese espectáculo, las mas de las veces sometidos a la presión de la competencia y de todo sistema de coerciones que les impone la red de relaciones objetivas en las que se hallan inmersos” (pág. 123-124).

El autor Pablo Helguera, escribió “Manual de estilo del Arte contemporáneo” (45). Su sinopsis dice así:

“¿Debemos acostarnos con un artista cuya obra repudiamos? ¿Cómo inflar un currículum sin necesidad de postular exposiciones imaginarias? ¿Cómo escapar de una videoinstalación eterna cuando el artista se encuentra presente? Todas estas preguntas se responden con lujo de detalle en este libro, la guía esencial para los interesados en jugar el juego del mundo del arte. Saborear los frutos de la élite artística no es ya un anhelo improbable. Después de recorrer estas páginas, incluso el principiante sin grandes aptitudes tendrá la oportunidad de lucir su sofisticación en inauguraciones y charlas elevadas sobre estética, y descubrirá que, a fin de alcanzar la gloria no se requiere del menor talento, ni de noción alguna sobre la historia del arte. Todo es cuestión de temperamento y buen sentido de la oportunidad y, por supuesto, de una dosis necesaria de etiqueta.”

Las ideas de Helguera pueden parecer un tanto “banales”. No obstante, el autor plantea el libro como un juego de comportamientos y estilos de realidad con los cuáles debemos relacionarnos de una forma concreta para llegar a alcanzar la “gloria” de la que nos habla. Helguera, ha desvelado las reglas del juego, los escenarios, los actores y la forma con la cual debemos actuar. Ha mostrado la escena y cómo se desarrolla la obra. De esa misma manera, es fácil poder relacionar los comportamientos “escenificados”, para saber que detrás de esos modos de actuar, hay un escenario construido sintetizado en una imagen de fondo.

Por esa razón, y volviendo al tema que concierne esta explicación, la idea sintética de “Arte contemporáneo” o “modernidad”, se basa en una imagen “idealizada” por una experiencia visual previa que convierte la palabra en una definición repleta de conceptos, convirtiendo la misma palabra en un “adjetivo”, y es ese “adjetivo” donde nos sentimos cómodos con nuestra construcción de iden-

tividad. Pierre Bourdieu en “Sobre la televisión” nos dice: “... De este modo, la pantalla del televisor se ha convertido hoy en día en una especie de fuente para que se mire en ella Narciso, en un lugar de exhibición narcisista” (46).

La Institución se convierte en un escenario mediático, con una imagen determinada, una imagen sintetizada que resume lo que comprendemos por Arte contemporáneo. No comprenderíamos, por ejemplo, como Arte contemporáneo un bodegón, (sencillamente un bodegón que signifique el retratar una imagen “bella”), ya que en nuestro imaginario, el concepto de bodegón no forma parte de la idea de contemporáneo como algo “bello”.

La idea principal del término “Arte contemporáneo”, supone una idea que conlleva la no figuración de la obra, la idea de jugar con imágenes mediáticas, la construcción de escenarios basados en re-ordenar nociones de la realidad, los chorretones de pintura, los colores brillantes, los trazos gruesos, la expresividad de las líneas, lo tosco de ellas, el uso de herramientas mediáticas para construir nuevas imágenes, la denuncia social, el intervencionismo contextual, o la puesta en escena de imágenes concretas o objetos que representan simbólicamente a ideas.

Estos códigos usados por los artistas contemporáneos, se sintetizan estéticamente en los creadores urbanos (los creadores del Street-art que mencionábamos mas arriba), que mediante la imagen de “Arte contemporáneo” realizan creaciones llevadas al terreno de la estética. Uno de los casos mas representativos sobre lo que esta idea significa, la encontramos en como la artista urbana Miss Van es copiada en camisetas de la firma Inditex, o en las imágenes plagiadas por la misma firma, de los blogs de las blogueras de moda (47).



Mediante el gesto de la copia de una imagen como un retrato representativo de una época determinada, adquirimos consciencia de cómo mediante la popularización de una imagen determinada (la idea de “Arte contemporáneo” que mencionábamos unas líneas mas arriba), obtenemos una imagen, ya predeterminada”, de la época actual, reafirmada en una imagen repetida centenares de veces en, por ejemplo, tiendas de ropa como símbolos de un comportamiento que llevados a cabo por un hábito de consumo tolerado como “anestesia” a, por ejemplo, la ansiedad (Bauman Z.

2010 (48).). Las tiendas como símbolos de Instituciones politizadas suponen, una forma de identidad definida, así como las marcas que la configuran. Antes, hemos mencionado la marca Montana como marca principal del Arte urbano. El Arte urbano, actualmente, goza de una gran acogida por parte de un público joven que busca su identidad mediante un grupo social que convierte objetos de uso en objetos con valor simbólico. Las marcas, como reclamo de marketing, se han asimilado como formas de identidad. Volviendo a Bourdieu en su “Sobre la televisión”, éste habla del monopolio de los instrumentos de difusión (49), y es en esa linealidad de información, donde encontramos una acción regulada, y unas formas de comprensión de la realidad que necesita ser adscrita y narrada. Estos grupos sociales, llamados tribus urbanas, y en este caso concreto el grupo relacionado son el Street-art, llamados *skaters* (por el uso de *skate* para desplazarse por la ciudad), usan códigos de comportamiento y vestimenta como demostración a su estilo de vida, una forma de narrar sus creencias.



24



25

Código de vestir de los skaters adscritos al Sreet-art Fuente: Personal

Los componentes del Street-art suponen un ejemplo sobre el comportamiento simbólico para crear narrativas que construyen una realidad determinada. Podemos plantear esta idea como cercana a la edad de la adolescencia en un “proceso de identificación personal”. Si recurrimos a un diccionario del ámbito psicológico (50), nos da estas acepciones respecto del término “proceso de identificación personal”:

A. “Acción de identificarse”: reconocer como idéntico; cuando se reconoce un objeto perteneciente a determinada clase o cuando una clase de hechos es asimilable a otra.

B. Acto en virtud del cual un individuo se vuelve idéntico a otro, o dos seres se vuelven idénticos, ya sea en pensamiento o de hecho.

De la misma forma, que este grupo social ha sido construido mediante unas herramientas que configuran una forma de percibir, narrar y construir una realidad, el artista contemporáneo (o la idea de éste), tiene unos ítems determinados que lo configuran. No obstante, debemos entender y definir de que tipo de artista contemporáneo estamos hablando en este punto.

Podemos considerar la idea de “artista contemporáneo”, como un sujeto que crea Arte en la actualidad. No obstante, en este punto, la diferenciación entre <<Arte contemporáneo>>, <<Creación contemporánea>> y Arte emergente, define también que tipo de creador que estamos tratando. El <<artista contemporáneo>> al que queremos referirnos, se remite a esa tipología de sujeto que requiere de la Institución para legitimar su producción, y para que éste, se convierta en <<artista contemporáneo>>. Sin la Institución, este tipo de creador, no puede convertirse en artista. Y cuando me refiero a Institución, hablo de espacios politizados no necesariamente adscritos a una esfera gubernamental, privada o pública.

Respecto a los <<creadores contemporáneos>>, éstos, no requieren de una institución para legitimar su producción, aunque se recurre al ámbito politizado para reafirmar su trabajo (no para crearlo simbólicamente). En este caso, ámbito politizado, puede ser desde una tienda de ropa, una galería, un Centro Cívico o incluso un mercadillo en la calle.

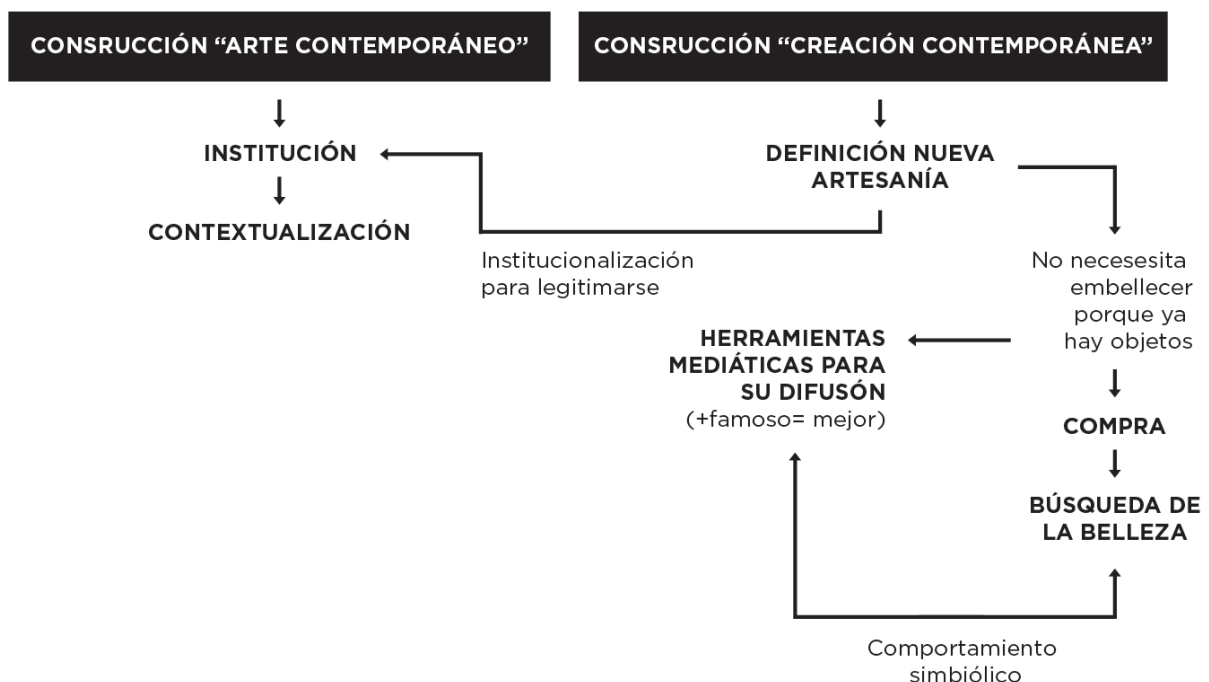
La diferencia entre ambos creadores es básica: el primer tipo requiere y necesita de la institución para convertir su trabajo en una producción artística, el segundo no, pero su trabajo es reafirmado si se Institucionaliza.

En este caso, estamos hablando del primer tipo de artista contemporáneo, el que requiere de la Institución para convertir su producción en <<Arte>>.

Éste tipo de artistas, de la misma forma que el ejemplo de los *skaters* con su construcción de la realidad mediante herramientas simbólicas, éstos, los artistas contemporáneos, desarrollan una forma de construir una realidad mediante una información politizada desde los ámbitos del poder institucional que configura la idea de cultura artística. Para poder definir este orden narrativo, vamos a centrar

esta idea en los artistas que desarrollan su trabajo en el ámbito catalán (cuando hablamos de ámbito catalán nos referimos al territorio de Catalunya. No obstante, la centralización de Barcelona dentro del territorio geográfico, hace de ésta idea, un concepto de que el <<Arte contemporáneo>> se desarrolla mayoritariamente (y centralmente) en Barcelona.

Volviendo al primer tipo de artistas que hemos mencionado, los artistas contemporáneos que producen <<Arte contemporáneo>>, construyen, en el inicio de su carrera profesional, la idea de Arte desde un ámbito académico, y por tanto Institucional. Aunque aquí, debemos construir y explicar la idea de <<Arte contemporáneo>> y <<Creación contemporánea>>, desde el ámbito público y de contacto con los usuarios, por tanto, desde el ámbito que los espectadores-usuarios perciben de la idea de Arte (sin embargo, el terreno académico requiere de importancia en esta tesis para comprender los fenómenos de construcción del artista contemporáneo, pero la raíz de aprendizaje queda oculta respecto a lo que los espectadores-usuarios ven en galerías, museos o Centros Cívicos. Lo explicaremos en los siguientes puntos).



No obstante, dentro del contexto donde nos vemos y que estamos definiendo, aunque la idea sea extrapolable a otros contextos Institucionalmente gentrificados, percibimos desde el contexto Barcelona, unos espacios constatados desde una iniciativa privada o pública, que tienen como finalidad tener un espacio de trabajo y exhibición.

Los espacios de producción, donde el artista ha de pagar un alquiler de taller en un centro que lo legitima como creador, generan una nueva necesidad de validación del propio artista: ya no sólo requiere de un espacio de exhibición, sino que el plus de la idea de artista con taller en un centro de producción, lo reafirma como artista contemporáneo.

Sin embargo, un nuevo ámbito cultural desde una vía “alternativa”, deja de centralizar los intereses de producción oligárquicos, hacia unos campos determinados, y lleva a los artistas llamados “emergentes”, a (re)enfocarse desde otros intereses “anárquicos”, una deriva donde la autonomía burocrática, y no-dependencia hacia las Instituciones, hacen de ellos, agentes que habiliten espacios de exhibición como hervideros de ideas o conceptos. Uno de estos centros de la localidad Barcelona es HANGAR, centro de producción e investigación de artes visuales:

“La misión de Hangar es apoyar a los creadores en todas las fases del proceso de producción de las artes visuales, y contribuir a la mejor consecución de cada uno de sus proyectos. Para ello, todos nuestros servicios se concentran en facilitar el acceso de los artistas a los recursos materiales y técnicos necesarios, y en aportar un contexto de experimentación y de libre transferencia de conocimiento.” (51).

El centro, uno de los mas conocidos entre los artistas contemporáneos de la ciudad condal, ofrece a parte de talleres o espacios que proporcionan estudios a los artistas residentes, herramientas de trabajo y espacios en alquiler para ofrecer

a los artistas, instrumentos para realizar su trabajo. Esta plataforma funciona como un espacio de interacción entre artistas y herramientas de uso, y la popularización de su modelo, ha devenido uno de los centros de referencia en el territorio catalán, principalmente por la “profesionalidad” que aporta al artista contemporáneo, haber sido elegido para residir en el centro. No es lo mismo para un artista emergente tener una residencia en HANGAR, que tenerlo en los “tallers Pintoxo” del *Centre Cívic San Andreu*, cada uno de éstos son distintos, y HANGAR respecto a los “tallers Pintoxo”, esta jerárquicamente, desde el punto de vista social, por encima, ya que HANGAR, simbólicamente, representa un paso previo “correcto”, para convertirse en <<artista contemporáneo>>.

Volviendo a los espacios auto-gestionados, uno de los motores de éstos, son la propia “programación” del mismo, y el programador como sujeto organizador. Algunos de estos espacios tienen verdadero éxito en el número de participantes y asistentes a una convocatoria o inauguración. De ésta forma, la Institución pública no interviene con un dinero público, la inactiva es privada y el contenido del mismo también, por tanto no hay exigencias públicas. Convertir espacios de taller (u otros), en “centros” de exhibición, hacen de los artistas unos sujetos autónomos a las Instituciones. No obstante, la idea de Institución-poder (sea pública o privada), se desarrolla como una necesidad exhibir, una necesidad de mostrar, de ser visto, y por tanto, una necesidad de buscar un canal expositivo. Ese canal expositivo es el que verdaderamente ejerce el poder, y los desarrolladores en comprender el Arte en un ente cultural dependiente de un canal. No obstante, apunta Joan Morey (52), la necesidad de estos canales hacen de ellos una cuestión casi “afectiva”, donde el sentimentalismo de los artistas con otros artistas, generan una muestra colectiva que parte de la necesidad Institucional, creado desde un prisma personal. Cabe destacar que estos espacios, en no ser unos espacios Institucionales regulares en ofrecer exhibiciones u otras actividades,

nacen y mueren de una forma fugaz, y ese es precisamente el poder simbólico que ejercen sobre la comunidad artística: el lugar donde ocurren sucesos interesantes son variables en forma, lugar y formato, porque son creados por artistas contemporáneos.

Partiendo desde esta perspectiva, el Arte queda diseminado, para convertirse en <<Arte>>, una tipología de producción centralizada desde un parámetro de poder institucional que es usado en estos espacios variables y cambiantes tanto en forma como en lugar. Por tanto, tenemos por una parte los fenómenos auto-gestionados del ámbito artístico en el contexto Barcelona, y por otra los reconocidos Institucionalmente, como espacios de exhibición legítimos, los espacios fijos y los variables, o lo que es lo mismo: las Instituciones y los espacios Institucionalizables (fijémonos en el pretexto de usar Institucionalizables y no institucionalizados, no todos los espacios son Institucionalizables, no por el espacio en sí, sino por el sujeto programador). Lo que los une a ambos, es la necesidad de exhibición para validar el trabajo del artista contemporáneo, y a éste como tal.

Lo que convierte a estos espacios auto-gestionados, en los verdaderos “hervideros” de lo que acontece en Barcelona, no son lo que se muestra o la exhibición u actividad en sí, sino en ese programador como una figura simbólica del contexto barcelonés, un sujeto “Institucional”, que legitima lo exhibido. Por tanto, la estructura de poder que representan estos espacios, esta instituida por el sujeto como elemento central del mismo, y como consecuencia, es éste sujeto lo que debemos considerar “Institución”. Max Weber, en “Estructuras de poder”, hace referencia a los que metafóricamente podemos tratar en este punto: al individuo como sujeto Institucional y legitimador:

“...el prestigio de poder se realiza como tal en el ejercicio del poder sobre otras comunidades; se realiza en la expansión del poder, aunque no siempre mediante la anexión o sumisión o conquis-

ta, ya que se puede acceder a él por la vía democrática (elección popular)” (53).

La actividad social de estos espacios auto-gestionados explican, posteriormente, el desarrollo y los efectos de esa actividad mediante el volumen, la tipología de visitas y la repercusión social de la misma actividad. Por esa razón, según Weber, este tipo de actos devienen sociología, u actos sociológicos, ya que las ciencias sociales deben estudiar los valores, pero no pueden proporcionar normas e ideas que obliguen y de los que puedan derivarse principios que dirijan la actividad práctica. En este caso, mediante estas actividades percibimos como se gesta y como se produce el <<Arte contemporáneo>> de este contexto: mediante la Institucionalización del sujeto en espacios Institucionalizables (esta idea no representa a las producciones exhibidas, sólo pretende hablar de la jerarquía social existente de los artistas contemporáneos, vistos como individuos-institución. Nada tienen que ver (directamente) con su tipología de producción).

Éste punto resulta interesante, para poder establecer lazos con los términos de identidad sociológica, desde un prisma etnológico, y relacionarlo así, con una idea que vamos a llamar “Línea Barcelona”, una categoría de producción que tiene denominadores comunes en los formatos de exhibición, producción y realización.

El suceso que acontece en éste punto (en observar los sujetos dedicados al <<Arte contemporáneo>> como individuos-Institución) poco tiene que ver con investigaciones artísticas o de producción que podemos observar en datos, por ejemplo, estadísticos. Este punto tiene más que ver con la observación de los procesos en la comprensión de la idea de <<Arte>>, y como los sujetos que conforman el conglomerado artístico catalán, actúan, desde el punto sociológico, dentro de ese contexto:

“...hay toda una serie de fenómenos de gran importancia, que no pueden recogerse mediante inte-

rrogatorios ni con el análisis de documentos, sino que tienen que ser observados en su plena realidad. Llamémosles los imponderables de la vida real”.

Juan maestro Alfonso. Investigación en la Antropología social (54).

Después de una observación de esos imponderables de la vida real que Maestre (in)clasifica, el interés que suscitó el distinguir varias relaciones socio-antropológicas entre personas que se dedican al campo del Arte en Barcelona, y todo lo que conlleva a ello (la propia producción de obra, las ideas transeúntes y cambiantes), es necesaria la tarea de poder indagar, como si de un etnógrafo se tratara, que es lo que configura la creación de un contexto como lo es el de Barcelona y alrededores. Según Malinowski, la tarea de un etnógrafo consiste en *“integrar todos los detalles observados y extraer la síntesis sociológica a partir de todos los síntomas de índole en que pueda apoyarse”.*

Desde el campo del Arte o la sociología, pocas veces se ha investigado, tratado o escrito, sobre como el comportamiento de los productores culturales o artistas, han influenciado a la propia producción, difusión y exhibición del Arte de nuestro tiempo. Un comportamiento que se configura por las relaciones sociales que se establecen desde varios vínculos que (re)configuran y (re)dirigen los procesos creativos, como puede ser la relación de los artistas emergentes con Instituciones culturales, mediante los recursos que han construido una sociedad basada en “guías”, por ejemplo los “héroes locales” de un contexto. Parece que en la esfera del Arte, los artistas, gestores, comisarios, directores, galeristas, coleccionistas etc. sean inmunes a las influencias socioculturales que ocurren a su alrededor, cuando no es así. Actualmente, desde el mundo globalizado y <<hipermediatizado>> en el que vivimos, nuestra influencia se ha realizado de una manera donde la “realidad”, ha sido, más que nunca, condicionada, controlada y configura-

da mediante varias líneas de pensamiento que se han instrumentalizado desde esferas de poder, que recrean unas “guías” o caminos por los cuales un artista debe seguir para configurarse como tal, con la finalidad de convertirse en un <<artista contemporáneo>>. Este concepto permite narrar los que vemos y lo que hemos mencionado hasta ahora, permite leer entre líneas, varias actitudes generacionales en la producción de obra de artistas emergentes.

No obstante después del conjunto de ideas que hemos mencionado sobre <<Arte contemporáneo>>, y <<Creación contemporánea>>, debemos empezar a definir que significado tiene el concepto Arte emergente, o qué es lo que podemos considerar como Arte emergente.

El concepto en sí de “Arte emergente”, pretende ser una clasificación respecto a una clase de creación artística. El concepto substituyó a la idea “Arte joven” que era usada hasta mediados del 2005 por Instituciones artísticas ligadas, sobretudo, a Instituciones públicas. Un buen ejemplo de ello, es la “Sala d’Art Jove” que pertenece a la Generalitat de Catalunya.



“Sala d’art Jove”. Colección personal. Barcelona 2010

Fuente: Personal

Desde entonces, el nuevo término “emergente”, parecía contener conceptos cercanos a la categoría con la que quería clasificarse un tipo de arte novedoso. Emergente, significa estar en estado

de emergencia, una idea que evoca rapidez, una señal de auxilio, una necesidad. También nos evoca al término “emerger”, resurgir de algo, algo que nace nuevo, un brote que sobresale, un principio de algo.

“La concepción emergente del arte encuentra sus condiciones de posibilidad en el estado de cosas vividas por las primeras sociedades globalizadas de las últimas décadas del siglo XX. Un macro proceso de estetización generalizada se desarrolla intrínsecamente al despliegue de la globalización, de tal manera que, automáticamente, cada proceso de globalización vivido por un pueblo arrastra consigo un proceso sistémico de estetización de su cultura.” (55).

El término “emergente”, así como los cambios conceptuales que devienen o “adjetivan” cambios en los parámetros culturales, han sido necesarios. Weber nos dice ... *“los hombres que atacan las modas en un grado desusado...”*(56), ya que esa “moda” pierde el sentido contextual en la que estaba adscrita. “Joven” o “Arte joven” ya está en desuso, no catalogamos el Arte que hace una persona considerada joven como “Arte joven”.

Existe una cierta diferencia entre los conceptos de los dos términos “Arte Joven” y “Arte emergente”. El primer paralelismo que encontramos entre ambos es que “Arte emergente” y “Arte joven” hacen referencia a algo “nuevo”, que deviene novedad, nunca hecho antes. El concepto de lo nuevo, según Robert Hughes, escritor del famoso libro *“El shock de lo nuevo”*, y desde el documental de la BBC formado por 8 capítulos que repasan la historia del arte del siglo XX, es algo que aparece como respuesta a un estado anterior, una contradicción a la palabra anterior, y a las ideas que pretenden no prevalecer. (cap. 8 *“El Futuro que pasó”*). Según Hughes, a principios de los 70’ la idea de pintura y escultura como vanguardia iba decayendo, ha pasado a formar parte de un periodo histórico, y la modernidad ha pasado a formar parte de nuestra cultura oficial (57).

El término “Arte joven” dejó de carecer de sentido cuando empezó a limitarse la posibilidad de edad de participantes en convocatorias de carácter público. ¿Cuándo se deja de ser joven? ¿cuándo un artista deja de crear algo nuevo?. “Arte joven” indicaba un recorrido a seguir, después de generar Arte cuando eres joven, al dar el paso a adulto, has de ser un artista consagrado, esa es la línea “correcta” de un “buen” profesional. Un artista de 50 años con una gran exposición, por ejemplo, no puede hacer “Arte joven”. “Arte joven” hace referencia a la edad del propio artista y a su carrera profesional, sin embargo, “Arte emergente” no hace alusión a una edad donde deben ocurrir, profesionalmente hablando, cosas “correctas” respecto a su carrera.

“Arte emergente” hace referencia a la propia creación, al estado creativo de la obra, por tanto a la producción, no al artista, éste pasa a descentralizarse como individuo creador, y el trabajo es lo que lo representa. “Arte joven” significaba un camino a seguir, un trayecto “correcto” a las convocatorias públicas y privadas para “Arte joven” o los artistas jóvenes. Significa la conciencia del estado, por apoyar a los jóvenes en un mercado dominado y centralizado por artistas consagrados en su mayoría (cuando menciono el concepto “artista consagrado”, me refiero a un profesional del arte que puede vivir económicamente de ello).

Por tanto, el concepto “Arte joven” dejó paso a la definición “Arte emergente”, por una necesidad, una forma de definir un Arte que estaba iniciándose, que estaba naciendo. No obstante, éste término usado desde la perspectiva cultural, al cual se le reconoce por su idiosincrasia, también vamos a plantearlo desde una perspectiva ontológica, con la finalidad de relacionar las entidades que configuran la idea de <<Arte contemporáneo>>, desde la producción de sentido de las obras, hasta la legitimación institucional del Arte.

“Arte emergente” constituye una parte de un conglomerado enorme que definimos como

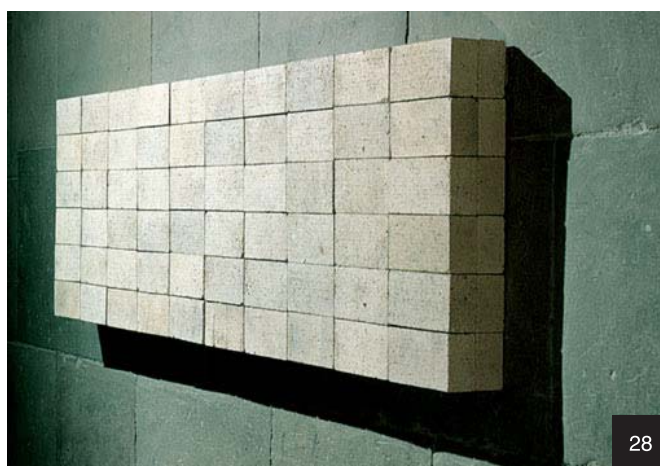
“Arte contemporáneo”. Sin embargo, debemos tener claro que una de las ideas de la Modernidad, es el fenómeno de la audiencia. Sus credenciales hacen que la audiencia resulte un fenómeno en sí, un dato importante para el <<Arte>>, una necesidad, una obligación, eso es lo que le da carácter a la existencia de la obra o creación de un creador que necesita ser visto (58).

Un ejemplo paradigmático sobre la representación de la idea de audiencia necesaria sobre la Modernidad que se implanta (sin negociaciones) a la Posmodernidad, es la escultura de Michael Heizer situada en el desierto de Nevada de Estados Unidos. La obra llamada “Complejo 1”, iniciada en 1972, e inacabada en la actualidad, supone un alejamiento de la idea de Modernidad y masas. La escultura, tiene una audiencia mas reducida que los cubistas hace 90 años. Debido a su enorme volumen, nunca va a ser trasladada. Esta escultura representa el aislamiento de la vanguardia cultural de masas, de necesidad de audiencia. Michael Heizer habla sobre la escultura diciendo: “...la idea es que una escultura como esta no tuviera valores añadidos, porque no es portátil, ni un objeto de cambio...no puedes negociarla, no te la puedes meter en el bolsillo, si hay una guerra no te la puedes llevar, no vale nada, de hecho es una obligación” (59). Alfred Baar, precursor del Museo de Arte Moderno (MOMA), logró reunir una colección de Arte Moderno superior a la de cualquier museo del mundo. La forma de institucionalizar la idea de Arte Moderno, fue el hecho de iniciar una necesidad por parte de los gestores, críticos, directores de museos y otras esferas de poder, en dar cabida histórica, y por tanto dotarla de importancia como fenómeno cultural, a las vanguardias y movimientos artísticos que hasta entonces solo se encontraban en colecciones de privadas (60). Baar constituye la idea de museo, como algo nuevo, algo que pasa de ser una tumba del Arte en algo vivo y que esta sucediendo. Esta idea de museo como condensador social (61), hace que simbólicamente, el Arte se convierta en <<Arte>>, en una necesidad por par-

te de las Instituciones en evaluar históricamente y culturalmente, generando un discurso “público”, los movimientos y creaciones que hasta entonces no habían tenido relevancia. El museo ayuda al Arte a poder serlo, a verse como tal, a desarrollar discurso. Una de las piezas mas significativas entorno a esta idea es la pieza “Equivalente VIII” de Carl André, una disposición de 120 ladrillos colocados en el suelo del museo.



27

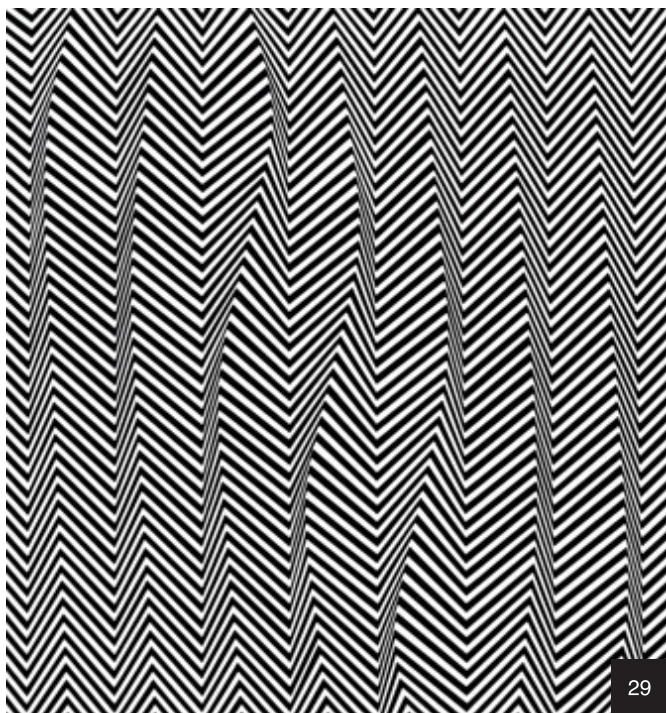


28

“Complejo 1”. Michael Heizer “Equivalente VIII”. Carl André

La imagen de esta famosa obra, supone la construcción de una epístola desde una esfera permisible a ello, que dota a esta obra de un carácter público que debe ser vista desde la importancia cultural. Sin embargo. Esta idea, intrínseca al concepto <<Arte contemporáneo>>, constituye la línea principal entre lo que supone generar Arte para ser corroborado, y crear como un quehacer creativo.

Comprendemos la idea de <<Arte contemporáneo>>, como un fenómeno en sí mismo, usando el concepto <<Arte contemporáneo>>, como un término individual, que a menudo, parece ajeno a cualquier herencia histórica, cuando su herencia ha sido, principalmente, producto de una nueva creación de ideas llevadas a cabo desde la idea de consumo. Un término que cataloga, apunta (como ente Institucional y legitimador) y señala, con una finalidad principal: dividir que “es” arte y que “no lo es”, o lo que es lo mismo, “que esta bien y que está mal”, que es “apto” y que no lo es, visto desde el prisma del Arte. Si hubiéramos dispuesto “*Equivalente VIII*” en medio de una calle hace 30 años, de la misma forma que en la actualidad hubiera pasado desapercibido como <<Arte>>. Eso, en cierto modo es debido a que el mundo de la publicidad como sistema se fundió con el mundo del Arte como sistema, y eso era nuevo. De una manera muy insidiosa, la idea del enfrentamiento cultural se vio substituida por la de estilo. A partir de ese momento nada de lo que hacia un artista se consideraba ofensivo, ya que era vulnerable a convertirse en capital (62).



Cartel publicitario. Sobre 1970. NY

Debemos tener claro, donde se fundamentan los principios del <<Arte contemporáneo>> para poder comprender que vestigios culturales residen en la idea de audiencia, en la adaptación Institucional y en la necesidad y forzosa de confianza, por construir la realidad mediáticamente.

Dividimos la producción cultural del presente en “Creación contemporánea” y “Arte contemporáneo” para definir Arte emergente. Estas dos esferas interrelacionadas, con ciertas diferencias, se condicionan mutuamente. Básicamente, la mayor diferencia está en el uso que se le da a cada una de ellas, y por tanto, en la audiencia que se relaciona con ambos planteamientos, variando así su paradigma sobre como comprendemos el Arte del presente. Cada una de estas definiciones pretenden ser vistas como actitudes hacia la cultura del Arte. Actitudes que en relacionarse con un entorno creativo al que se pertenece si un sujeto se considera artístico que forman parte de una comunidad artística.

Comunidad, como aquí lo comprendemos, significa grupo de personas vinculadas por intereses comunes, y cada una de estas clasificaciones, <<Creación contemporánea>> y <<Arte contemporáneo>>, significan, además, un actitud hacia como se comprende cada una de las ideas desde la comunidad que hace uso de ambos significados.

Clasificaciones:

A. Creación contemporánea

- Se genera desde nuestro tiempo
- Lo desarrollan artistas vivos
- Se pretende hablar desde el estricto lenguaje del Arte
- Sujeto consciente de su tarea
- A menudo cercana a la objetualidad artística
- Compromiso de generar arte como necesidad humana
- La obra expresa ideas o conceptos desarrollados por el artista
- A menudo la obra es autorreferencial
- El artista crea sin pensar en los clichés de los negocios del Arte
- Su obra no tiene una importancia directa con el mercado lo mercantilización de su obra
- Conocimientos casi nulos de lo que sucede dentro del mundo del Arte desde el prisma económico
- El ejercicio artístico se entiende como un ejercicio placentero
- Gustos populares
- Arte se entiende como un ejercicio estético
- El ejercicio estético se dirige a lo decorativo

Cuando hablamos de <<Creación contemporánea>>, hablamos estrictamente de una producción que se genera desde nuestro tiempo, lo que acontece aquí y ahora por artistas o creadores culturales vivos. <<Creación contemporánea>>, supone hablar desde la contemporaneidad, como un proceso creativo que configura un artista que quiere hablar con el lenguaje del Arte (lo que entendemos como lenguaje del Arte: pintura, escultura...) desde el propio Arte como un espíritu creativo. Un artista consciente de su trabajo, cercano al taller o no, con cierto grado de objetualidad, de compromiso con el propio mecanismo de crear Arte por crearlo, por una necesi-

dad humana, con una expresividad anunciante de significados que se tratan desde la obra creada, a menudo con dosis de autoreferencialidad del artista generador de la obra. <<Creación contemporánea>> significa alguien que crea aquí y ahora desde un campo creativo, sin pensar mucho en los mecanismos que acontecen entorno a la producción contemporánea cercana a los clichés, y que no tienen una influencia directa para generar obra que se mueva por un circuito mercantilista o "mercantilizado". <<Creación contemporánea>> significa una línea no dominante, significa un conocimiento casi nulo de lo que sucede dentro del mundo de la creación artística mas dada a los medios, como por ejemplo el mundo de las subastas de Arte. También supone un estado donde la creación se ha popularizado y ha llegado (en cierto sentido) a una gran audiencia, ésta lo ha asimilado como un estado creativo, imprescindible e innegable del ser humano, donde su interacción con el Arte es gozar o disfrutar con el ejercicio o la actividad pictórica, dibujando, escribiendo o cualquier otra acción que relacionemos directamente con la idea que significa "Arte" como tal, sin dividir el ejercicio creativo del de la estética. Y si una de las finalidades principales es desarrollar la actividad estética al espectador, de forma natural, la mayoría de las piezas de <<Creación contemporánea>> cumplen una función decorativa. Esta clasificación supone una autonomía total de la creación, más allá de los límites de especificidad que puede tener la siguiente clasificación, que supone más sistematizada.

No obstante, no debemos olvidar que <<Creación contemporánea>>, también esta supeditada a una influencia mediática. Si ésta forma de creación resulta alejada del sistema Institucionalizado como necesidad de convertir la creación en un hecho artístico, de la idea de <<Arte>>, <<Creación>>, o la idea de, supone una primera línea de enfrentamiento entre lo mediático, lo popular, lo populista y lo que nos agrada estéticamente.

- Las ideas “intelectuales” configuradas desde la academia, son importantes para el desarrollo socio-cultural
- Las fases “intelectuales” sostienen la narrativa y el pretexto del artista
- Un texto que representa las ideas deviene de igual importancia que la propia obra
- La idea de metarrelato de ficción genera la actitud ante la creación de la obra
- Se desarrolla la obra desde una idea de ficción socio-cultural predeterminedada
- El artista ha asumido como “realidad”, que su obra ha de validarse institucionalmente
- Si su obra no se certifica como tal desde la Institución, él mismo, no existe como artista
- Supone aceptar un tejido subversivo de relaciones sociales e institucionales de los que el artista depende
- Tener conciencia de los mecanismos de poder que validan al arte
- Existe conciencia de la “publicidad” en exhibir su obra para legitimarse
- Cuanta mas audiencia conozca la obra, mas éxito tendrá, y por tanto, será mejor
- Se entiende como un “movimiento”
- Se entiende como un concepto en sí mismo
- Formación de metarrelatos que configuran realidades

Con la segunda clasificación sobre la producción cultural del presente, <<Arte contemporáneo>>, me refiero a aquel tipo de creación que se inserta dentro de una tipología de producción, que parte desde estados “intelectuales”, validados en mayor o menor medida por lo que entendemos como “academia”. Dentro de las “academias” (instituciones que enseñan Arte), existe una jerarquía socio-cultural que se configura a partir de la cercanía al término <<Arte contemporáneo>> y de la producción que este alberga. La obra e idea mas cercana al concepto que estamos tratando, se considera mas “experta” o “compleja”, y por tanto, mas

cercana a lo que consideramos como <<Arte contemporáneo>>.

Rosalind Krauss en “*La trasgresión del ojo observador*” (63), habla de los ciclos de comprensión del <<Arte contemporáneo>>, y de cómo este se dilucida entre el efecto de la mediatización que estamos tratando desde esta tesis, y la forma de comprender los estados y componentes de la cultura contemporánea:

“Hace ya bastante tiempo que la vanguardia se encuentra inmersa en ese ciclo de la moda por el que lo nuevo se define como lo que esta sucediendo en la temporada actual. El sino de la vanguardia bajo el capitalismo tardío ha sido el de convertirse, como todo lo demás, en acomodaticio, y con esto me refiero tanto a la producción como al consumo. Con cada temporada nos llega la moda de un nuevo objeto, y con ella la de un nuevo slogan interpretativo con el que envolverlo. Y de este modo, resulta que la memoria crítica ha llegado a tener una durabilidad tan efímera como la obra que pretende brevemente comprender”.

Como comprendemos aquí <<Arte contemporáneo>> (o como queremos comprenderlo abarcando la mayor posibilidad del estado de la creación cultural con la finalidad de organizar y trascender en sus modalidades mas perceptibles sobre los fenómenos culturales y sociales), tiene una estrecha relación con el generar ideas o conceptos que vienen determinados en una producción objetual, situacional, o experiencial. Si bien, éste trato o relación con la producción cultural contemporánea (en todos los aspectos que aquí comprendemos: <<Arte contemporáneo>>, <<Creación contemporánea>> y Arte emergente) ha producido la idea de <<Arte contemporáneo>>, desde una situación Institucional que lo moldea y genera, el llamado “Arte conceptual”, ha dado lugar (entre otras ideas palpables que en breve trataremos) a una forma de comprensión desde lo social, a que <<Arte>> desde este contexto que tratamos, devenga un estado

mental, unas lecturas determinadas, una forma de percibir y (re)leer la producción en una etapa de planteamientos cercanos a la filosófico:

“Con el conceptual, el Arte llevó a cabo su pirueta final, ascendió mas y mas arriba por una espiral sin fin que sólo decrecía para estrecharse... ¡y surgió por el otro extremo convirtiéndose en Teoría del Arte! Teoría del Arte pura y simple, palabras escritas en una página, literatura que la mirada no puede mancillar” (64).

Lo que sorprendentemente olvidamos desde el análisis de los sucesos culturales dirigidos o enfocados hacia lo que entendemos como <<Arte contemporáneo>>, es la susceptibilidad del mismo concepto desde el estado social y contextual que se genera. Actualmente, el mundo global ha variado la percepción del mundo, y la mediatización construye realidades cambiantes y formas de percibir líneas de actuación (y comprensión) humanas que influyen drásticamente en lo que vislumbramos como cultural. ¿Por qué los sistemas mediáticos que trazan líneas de actuación en sujetos de un estado capitalizado, no iban a afectar a la noción de cultura, y a los individuos que la configuran, cuando continuamente observamos fenómenos sociales que evocan conductas que sugieren relaciones determinadas con la “realidad”?

Las piezas o creaciones clasificadas y legitimadas como contenedoras de un concepto casi incuestionable por el público desde una academia, y desde las Instituciones culturales, se inmovilizan en un contexto y un tiempo, varias ideas que son consideradas “importantes” para la evolución del propio ejercicio artístico, y por tanto, para la sociedad que lo conjuga y lo sostiene. La primera fase del ejercicio “intelectual” (o conceptual), sostiene la narrativa y el pretexto del artista en su trabajo como sujeto creador, haciendo que el relato se convierta en un intervención epistemológica importante y necesaria, para componer y presentar una creación determinada en un contexto concreto.

Validar la obra mediante varias ideas o conceptos que se retratan a través de un texto que apoya la comprensión de la obra, es tan importante como la finalización del ejercicio artístico. Algunos autores, dentro de una cierta “intelectualidad”, son avalados y arropados, por varias ideas postmodernas, que son consideradas fundamentales para entender la filosofía y la existencia del ser humano aquí y ahora. En el libro, “La condición Postmoderna”, Lyotard (1987) plantea que: “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos”. La cita nos obliga a explicar el sentido del metarrelato. La idea de metarrelato se ha relacionado con la crítica literaria y la narrativa, cuyo estudio se ha enfocado al texto de ficción. Lyotard define la era Postmoderna relacionándola con el metarrelato:

“Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna», la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella.” (65).

Para poder comprender la idea de <<Arte contemporáneo>> desde el contexto postmoderno (y el que acontece a esta tesis), debemos relacionar el concepto de metarrelato con la circulación de las ideas que acontecen al comportamiento de los sujetos, siendo esta relación de comportamientos clave para la producción del <<Arte contemporáneo>>.

El movimiento de ideas o conceptos, según Orlando Cárcamo lleva a:

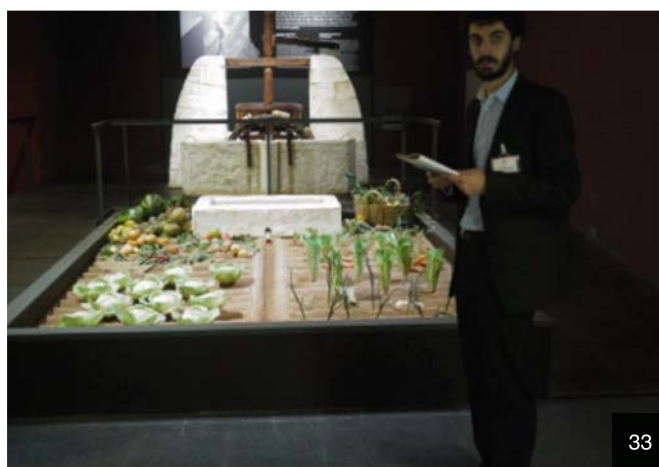
“...incredulidad por parte de las masas, receptoras los grandes discursos o metarrelatos; legitimación por parte de los emisores de tales discursos los cuales pertenecen a las élites intelectuales que se mueven entre el poder ejecutivo de las naciones y las universidades.”

El poder ejecutivo que Cárcamo sostiene, supone crear desde esa “academia”, entes “intelectuales” en lo que apoyar la creación que tratábamos al principio de la definición. La validación “intelectual” de la cual se dota a la obra para comprenderla como tal, es el pistoletazo de salida para iniciar la obra dentro de su propia definición. El metarrelato, en relación con el poder ejecutivo de Cárcamo, sostiene y supone para el campo del <<Arte contemporáneo>>, la creencia en formar una ficción narrativa dentro de una propia ficción social, modulada por los medios comunicativos, que configuran y definen realidades con las cuales nos relacionamos desde el prisma profesional del Arte. (66).

Por tanto, <<Arte contemporáneo>>, supone crear Arte desde una idea de ficción socio-cultural predeterminada, llamada “intelectualidad” o ejercicio “intelectual”, y que es clave comprender esta idea, que es donde se inicia el ejercicio creativo. Para poner un ejemplo de esta idea ficcional, es que el artista ha asumido como “realidad”, que su obra ha de validarse institucionalmente, y por tanto certificarse como tal, para que él mismo, exista como artista en un tiempo y un contexto, donde genera su trabajo. No obstante, el artista desarrolla un mecanismo de análisis sobre esa “dependencia” a lo Institucional, dotándole sentido a la misma dependencia, y por tanto, siendo consciente de ella. El artista, estudia y observa sus mecanismos para poder comprender su ubicación como sujeto en la Institución cultural. Éste estudio a llevado a que varios artistas desarrollen trabajos llamados “crítica institucional”, que suponen hablar al público desde una perspectiva crítica y analítica, sobre la Institución y su funcionamiento como tejido desarrollador, desde un estado de poder. Un ejemplo sobre estas prácticas, supone la obra del artista Juan Crespo. Este artista participó en la exposición colectiva de la Sala d’art Jove llamada *Ouverture Acte III*. Su obra llamada *“Los anales de la historia”*, de clara índole crítico-institucional, cuestiona “la disciplina histórica como una verdad objetiva. A través de la ironía y la ficción se visibilizan los mecanismos de

legitimación histórica que no es mas que una “acumulación de conciencias subjetivas”. (67).

Crespo realiza una reestructuración del orden del Museo Nacional de Arte de Catalunya, ubicado en la ciudad de Barcelona, para llevarla a un estado de reordenación desde el campo contemporáneo.



Juan Crespo en “Visita anacrónica” en el MNAC. Cortesía de Juan Crespo. Barcelona 2012.

<<Arte contemporáneo>> supone aceptar un tejido subversivo de relaciones sociales e Institucionales de los cuales el artista acata en mayor o menor medida. En algunos casos, el artista, es consciente de los mecanismos que debe usar para poder llegar a validarse como tal, y éste, se hace consciente de las estrategias Institucionales y los enfoques que debe dar para poder llegar a “existir” como artista contemporáneo. La influencia que ejercen los medios de comunicación en la sociedad, y sus parámetros de procedimiento, intervienen en el papel de los creadores de <<Arte contemporáneo>>. Yolanda Montero, en su libro *“Televisión, valores y adolescencia”* (68), narra desde el prisma del comportamiento, como algunas series televisivas influyen directamente en mecanismos psicológicos para comprender (y configurar) (una) la realidad, teniendo conciencia de ella, usando herramientas mediáticas como transmisoras de valores, normas, actitudes y opiniones.

Yolanda Montero ejemplifica desde algunas series de televisión, como la transmisión de valores, normas y actitudes han afectado directamente al comportamiento de un contexto concreto. De la misma manera que en el ámbito general, la audiencia de dichas series han aportado datos a la realidad del público, la institución artística lo realiza desde la esfera del poder institucional en la que confían los llamados artistas emergentes. Este paralelismo se establece desde la idea de que ambos (televisión-institución o televisión como Institución) han sido comprendidos como espacios instrumentalizadores donde la audiencia-público se ha identificado con los personajes. En el primer caso desde su propia realidad de vida, en el segundo desde la noción de que lo que se ve en la institución cultural es Arte” legitimado desde la misma, y por tanto clasificable como “buen arte”, o como lo comprendemos aquí, como <<Arte>>. Si a ésta idea, le sumamos que el artista debe exhibir para existir, ahí podemos obtener una respuesta sobre como se compone la esfera del <<Arte contemporáneo>> y como este es comprendido desde una realidad Institucionalizada.



Shibboleth, de Doris Salcedo en la Tate Modern de Londres.

En realidad, lo que pretendemos trazar con este paralelismo semiótico, es que el comportamiento mediático es llevado a cabo como un mecanismo de configuración de una realidad determinada en un contexto concreto. Considerar la

televisión (o los medios) como una Institución, es hablar de mecanismos de poder, de dispositivos configuradores, de conectores entre los sujetos y las realidades (re)construidas desde parcelas de poder. En cierto sentido, ese poder instrumentalizado, es adyacente al hombre capitalizado, a un mecanismo ilusorio que ha determinado el llamado <<Arte contemporáneo>> como catalizador de conceptos que ya provienen del Arte conceptual, y de cómo éste pretendía desvincularse de los sucesos mercantilistas (procedentes de ámbitos mediatizadores) que ya empezaban a acontecer hace algún tiempo:

“La esperanza de que el arte conceptual fuese capaz de evitar el mercantilismo estaba en gran medida infundada. En 1969, parecía que nadie, ni siquiera un público ansioso de novedades, pagaría por una fotocopia, que hiciera referencia a un acontecimiento pasado o indirectamente percibido, por un grupo de fotografías que documentan una situación o condición efímera, por un proyecto de trabajo nunca concluido, por palabras habladas pero no registradas. Era probable, por tanto, que estos artistas se liberaran de una tiranía de mercado. Tres años después, los conceptuales más importantes, están vendiendo sus obras muy caras, tanto aquí como en Europa, y están representados por, (y, aun mas sorprendente, exponen en) galerías internacionales de mas prestigio. Es evidente pues que, cualesquiera que fueran las revoluciones menores en la comunidad lograda por la desmaterialización del objeto...el arte y los artistas de la sociedad capitalista siguen siendo un lujo” (69).

Volviendo al tema de las configuraciones sobre los estados de producción, en otros casos, hay artistas que dirigen su trabajo de una forma casi “automática”, una repetición inmediata de una obra que ha sido, metafóricamente, “iluminada” por un foco dentro de una Institución. Éste mecanismo repetitivo (poco estudiado), ha sido enmarcado por un engranaje que funciona muy bien en el mundo de la comunicación-subversiva donde nos encontramos.

Lo que en realidad vemos desde una Institución artística o cultural, no es una obra, sino que la comprendemos como “una buena obra”, debemos respetarla, debemos asumirla como <<Arte>>, debemos comprender como una producción legítima que nos convierte en público de <<Arte>>, ya que la lógica que entendemos, es que dentro de la Institución hay “Arte”.

Las obras pueden configurarse con un mecanismo resultado de una herramienta mediática cercana a la “publicidad”, a la comprensión de que la Institución alberga eso que vemos y que la propia Institución define como arte, y por tanto <<Arte>>.

La idea de establecer un paralelismo entre los mecanismos publicitarios que nos hacen “racionalizar” ciertas concepciones de que una compra o un acto produce ciertos resultados (desde una vida más fácil hasta una vida mejor), con comportamientos (y racionalizaciones o concepciones) acerca de la relación que establecemos entre artistas, gestores, críticos etc. hacia la Institución, deja entrever, a parte de la necesidad de legitimación que ya hemos comentado, que las direcciones de comprensión hacia la construcción de un agente cultural van dirigidas por estrategias mediáticas implantadas desde la mercantilización capitalista. De la misma forma que comprendemos que un producto requiere de publicidad para su venta y su reconocimiento (con la finalidad de vender el producto y que el negocio sea rentable y/o positivo), el artista construye su estrategia mediante la Institución, como espacio en el que “publicitarse”, dependiendo de la misma, y de las formas de Institucionalizar espacios (públicos, privados o auto gestionados).

Por otra parte, es necesario preguntarnos: ¿de qué forma comprendemos que los espacios se Institucionalizan? ¿qué lleva a un concepto o idea (puede ser una persona, un centro o un evento puntual) a institucionalizarse? ¿qué configura que un percepto se institucionalice?

Tal y como hemos relacionado, la idea de la institucionalización tiene una estrecha relación con el fenómeno de la audiencia, Según Bordieu “*Los índices de audiencia significan la sanción del mercado, de la economía, es decir, de una legalidad externa y puramente comercial, y el sometimiento de las exigencias de ese instrumento de mercadotecnia es el equivalente exacto a la materia de cultura de lo que es la demagogia orientada por los sondeos de opinión en materia política*” (71).

Bordieu recrea mediante la validación de la audiencia, la efectividad de lo que ha simbolizado el fenómeno comercial para validar la materia presentada. De la misma forma, trasladado al ámbito cultural, la audiencia hace hincapié en el éxito de lo que se ofrece al público, o a al espectador. Éste concepto, lo relacionaremos con la existencia del propio artista como símbolo de un “deber” hacia el público, y de las sinergias que crea el productor con el público, sinergias dirigidas a una necesidad.

La audiencia, o el volumen de audiencia, concierne directamente al estado de “éxito”, sin audiencia no hay éxito, ya que sin audiencia, no hay nadie que mire.

El “éxito” depende del volumen de la audiencia, y ésta radica en el comportamiento del público, desarrollado por mecanismos de propaganda de varios tipos, ya sea vía oral o vía mediática.

La idea de “éxito”, supone lo que llamamos un product placement cultural formado por metarrelatos que se configuran desde una actividad publicitaria. El *product placement* es una técnica publicitaria que se desarrolla en películas, series de televisión y otros medios. No obstante, aquí, el *product placement* lo enfocaremos desde otra perspectiva. Según José Torrano Palazón y Enrique Flores López, en su seminario “*Main determining factors os the attitude towards product placement*”, (71) desarrollado en la Universidad Politécnica de Cartagena, el factor determinante para desarrollar este técnica se debe a:

1) cierta crisis de eficacia de la publicidad convencional, debido a la saturación publicitaria.

2) creciente elevación de los costes de las producciones cinematográficas y televisivas (Redondo, 2000), que han llevado a las productoras a buscar nuevas vías de financiación.

3) la aparición de diferentes estudios que avalan la eficacia de este tipo de publicidad (Vollmers y Mizerski, 1994; Law y Braun, 2000).

Éstas tres razones, determinan unas causas por las cuales ha habido una “adaptación” de la publicidad a elementos que consumimos actualmente de forma cotidiana. No obstante, desde el prisma cultural del “Arte contemporáneo”, el *product placement* resulta ser una particular actitud ordenada de la audiencia. Por tanto, la relación que el público establece entre el *product placement* y la publicidad convencional (anuncios o carteles por ejemplo), es distinta, ya que en el caso de la publicidad, la audiencia o público tiene conciencia de que pretenden con ese sistema, conoce el transmisión, el enfoque y la finalidad, y no funciona de la misma forma. Si, por ejemplo, hacemos una publicidad en televisión de una exposición de un centro cívico como es Can Felipa, el público, probablemente, tenderá a ver ese anuncio como lo que es: una comunicación de la propia exposición para dar conocimiento de la existencia de la misma. En cambio, con el *product placement* cultural, en el orden “publicitario”, es distinto. Se establece mediante un “boca a boca”, mediante relaciones sociales entre los invitados, ya que es una distribución de la exposición de emplazamiento y actitud, mas que el de consumidor de un producto.

Desarrollar una relación metafórica, entre lo que supone la actitud de la audiencia emergente de la cultura, y los resultados de un tipo de publicidad como es el *product placement* parece no relacionable desde un primer punto de vista. Pero, si estudiáramos la actitud entre un consumidor y “otro” tipo

de consumidor de Arte, veremos que la conducta tiende a un cierto paralelismo:



Fuente: José Torrano Palazón y Enrique Flores López

En la fuente de Torrano Palazón y Flores López, vemos que el tipo de emplazamiento (Institución), el tiempo de exposición del medio (duración de la exposición u otros), la fidelidad al soporte (dependiendo de la cantidad de gente que asista a la exposición u otros), el tipo de producto emplazado (tipo de muestra u obra), y el género del consumidor (varios tipos de audiencia), determinan esa actitud hacia el *product placement*. Estas ideas se dirigen hacia una actitud del consumidor hacia el propio producto que se emplaza en una Institución cultural en un tiempo expositivo que depende de la cantidad de audiencia de la propia, del tipo de producto expuesto dirigido a un tipo concreto de audiencia. Como puede verse, esa actitud es crucial en el “Arte contemporáneo”. Crucial desde el sentido de la propia experiencia de la audiencia entrono a lo que entiende por Arte contemporáneo, lo que entiende por Creación contemporánea, lo que entiende por hacer arte, que se convierte en “Arte contemporáneo”.

Sin embargo, esta idea que se forma en y desde la audiencia, o en un tipo de audiencia, sobre “Arte contemporáneo”, no es casual, sino causal del orden existente entre ese *product placement cultural*, el tipo de producción cultural que legitiman las Instituciones, los “héroes locales” formados por

la idea del medio, el uso de instrumentos mediáticos dirigidos al público, la comprensión de la nueva idea de creación dirigida al negocio económico y otros factores que comentaremos mas adelante.

Hablar de “Arte contemporáneo” como concepto en sí, ya no significa limitarse únicamente a la producción artística como podemos entender la creación de material, objetual o que un productor realice experiencias “artísticas”, como, por ejemplo, las prácticas performáticas. Dentro del concepto “Arte contemporáneo”, se engloban varias producciones mas, que no parecen ser satélites a la creación de artísticidad o al quehacer del Arte original, como anteriormente había pasado. Ahora, estas prácticas, han pasado a ser comprendidas como un material más del proceso de finalización de la obra, o un paso más, a la comprensión del objeto y el estado del Arte que se produce actualmente. Para éste caso podemos, por ejemplo, hablar del fenómeno del comisariado, en el que existe una práctica en el que el ejercicio del comisario, es usado como eje final de la realización (y comprensión) de la obra, y por tanto interpretado como práctica artística. El comisario da sentido y dota a las obras como ejemplos de la tesis que se quiere narrar. No obstante, ésta práctica como tal, tiene detractores, entre otras razones, porque ésta experiencia, extendida de forma muy rápida y “gratuita”, se ha vuelto tan popular, que se ha convertido en populista:

“Hace tan solo unos días, el New York Times publicó el artículo “On the tip of creating tongues” (En la punta de la creación de lenguas). El artículo nos advierte que el término curate/comisariar se ha convertido en una palabra codificada de moda para ser utilizada en cualquier tipo de actividad que implique seleccionar. Hoy en día las tiendas de ropa tienen un espacio comisariado, en donde tanto la ropa como todo el escenario están en venta, la frutera comisaría sus frutas para el consumidor, la discoteca comisaría su música cada noche, etc. ¿ Tiene esta extensión alguna relevancia en el Arte contemporáneo?”

“Comisariar, la palabra extendida. Sobre el comisariado o a vueltas con lo mismo”

Manuela Moscoso. (72)

Manuela Moscoso, a partir de un artículo en el New York Times, trata, durante el texto, el comisariado, en algunos casos, como una actividad populista que pretende reescribirse desde un prisma de lenguaje-legitimador (se usan varias palabras que aportan veracidad). No obstante el fenómeno del comisariado durante los años 60 y 70 se había realizado estrictamente dentro de un contexto Institucional, aportando opiniones sobre el lenguaje, cronología u orden de la exposición. Hasta los años 90 el verbo “Comisariar” no había sido insertado dentro del arte desde el punto de vista de la producción de significado (73). Kate Fowel, en su texto *“Who cares? Understanding the rol of the curator today”*, propone entender el comisariado desde un texto de Rosalind Krauss, “Sculptures in the expanded field” que publica en la revista *October* 1979, reflexionando acerca de las de prácticas artísticas que estaban en alza en ese tiempo y contexto:

Krauss escribe: “En los 10 últimos años, cosas sorprendentes se llaman ahora esculturas: corredores estrechos con monitores de T.V. al final, fotografías de gran escala documentando excursiones en la montaña, espejos con ángulos extraños en cuartos ordinarios, líneas temporales grabadas en el suelo de un desierto. Nada, al parecer, podría haber dado la vía a esa abigarrada de esfuerzos al derecho de reclamar lo que uno podría decir con la categoría de escultura. A menos que la categoría pueda convertirse en algo infinitamente moldeable”

Actualmente, con la figura renovada por Harald Szeemann, siendo éste, uno de los primeros referentes, se (re)esquematiza la figura del comisario, que se (re)construye en dirección a producir (y productor de) sentido y significado de una exposición.

No es una casualidad que la figura del comisario tome poder en la Institución simbólica como

eje articulador y legitimador de ciertas producciones artísticas. Que éste hable desde una Institución que lo verifica. La Institución “cede” un poder de veracidad convertida en confianza, efectividad y “verdad”, en la que los artistas o creadores depositan su confianza para dar visibilidad a sus obras, y que así, su creación pueda existir como obra de “Arte” perteneciente al Arte contemporáneo, y por tanto, como resultado, que ellos sean artistas en los cuales la institución confía y su autoconfianza “profesional” también.

Volviendo a Harald Szeemann, comisario independiente, supone un ejemplo de cómo los personajes-héroes construyen y configuran el sistema del mundo del “Arte contemporáneo” mas allá de su práctica tradicional. Un sujeto que se ha asimilado, como dice Robert Hughes, “un profesional con perfil de estrella de Hollywood”. La asimilación cultural del mismo ha sido (re)creada mediante ejes y mecanismos propios de la eficacia publicitaria, y es la audiencia la que ha asimilado, comprendido y construido, el fenómeno de realidad mediante dispositivos mediatizadores. Szeemann a aparecido en revistas de Arte contemporáneo especializadas, en programas de televisión y ha realizado trabajos en las “mejores” bienales (o las mas conocidas) de Arte. Los mecanismos desarrollan comportamientos en la audiencia que percibe el sujeto como un ideal de éxito, de lo bueno, de calidad, de admiración.

Volviendo al tema que concierne este punto, parece arriesgado comprender el fenómeno “Arte contemporáneo” en sí como una definición, relacionándolo indirectamente con un comportamiento fruto de los medios de comunicación. También podemos entender “Arte contemporáneo”, si queremos acercarnos a los clichés históricos organizativos de la Historia del Arte, como una “corriente”. No obstante, hay un cambio de comprensión de los agentes que configuran dicho concepto, que entienden éste como una tendencia actual. Originalmente parece un error clasificarlo como una tendencia o “movimiento”, ya que el concepto o sen-

tido inicial y estrictamente “objetivo” de la palabra “contemporáneo”, se ha definido como:

(Del lat. *contemporaneus*).

1. adj. Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa. U. t. c. s.

RAE. (www.rae.es)

Dentro de la idea de “Arte contemporáneo” que estamos relatando, nos dirigimos de forma casi obligatoria, a lo que lo que podemos llamar como “Arte emergente”.

Para incidir en el complejo concepto de “Arte emergente”, debemos tener en cuenta el momento histórico en el que nos encontramos. Remontándonos a las vanguardias artísticas que ganaron autonomía e independencia respecto a los canales institucionales, y por tanto a las estrategias de mercado imperantes, la reinención del discurso continuo sobre si mismo llevaron a cabo, un des-restricción de la propia creación artística. “Arte emergente”, representa el nacimiento de prácticas y discursos relacionados directamente con adjetivos relacionados con lo considerado “joven”, desde la frescura que puede emanar una obra, hasta lo desenfadado, pasando por lo “políticamente” incorrecto. Aparentemente (y remarco el término), el llamado “Arte emergente” brota de una necesidad, de una hipotética libertad del creador y de un ejercicio auto determinante, en teoría, aliena a la institución y a la producción de la misma.



“Always Franco. Eugenio Merino. 2012”

El llamado “Arte emergente” ha posibilitado las sinergias y recomposiciones de prácticas consideradas periféricas del arte, y han facilitado nuevos sentidos y relaciones con la Institución, la crítica de arte y la llamada crítica institucional.

“Arte emergente” es algo nuevo, elocuente, se desarrollada y se crea desde una cuestión generacional. Las genealogías formadas para el estudio de éste concepto desde ésta tesis, pretenden centralizarse en la ciudad condal como eje articulador. No obstante, cabe prestarle atención a otros entres (considerados adyacentes), a los que a primera vista vemos desde la producción contemporánea, como esferas no directamente influenciadas en la práctica del “Arte emergente”.

Tratar de definir el concepto de “Arte emergente”, no supone tarea sencilla, ya que el movimiento veloz del mismo, ha hecho que los estudios sobre el campo sean escasos y/o su necesidad deficiente.

No obstante, vamos a iniciar esta *pseudo* definición, englobando y enmarcando “Arte emergente”, como un fenómeno descendiente del <<Arte contemporáneo>>.

Adyacente a los discursos de <<Arte contemporáneo>>, juntamente con la idea de éxito validado por la audiencia y en consonancia con la construcción de “realidad mediatizada” del sujeto contemporáneo, encontramos un gusto por la idea de “novedad”, de algo que nos sorprenda. Sin embargo, como Robert Hughes dice, hoy en día parece que la idea de novedad, se relaciona directamente con el Arte, pura política museística (74).

Durante años, el contexto Barcelona, ha inundado varios espacios (públicos y privados) con tipologías de producción desarrolladas por varios creadores que han configurado un orden y una relación determinada hacia lo que consideramos Arte.

Para iniciar el proceso de la formación de un artista, éste debe inscribirse en lo que consideramos “academia”. La academia, aporta credenciales y da la posibilidad legítima de que un artista (creador, productor cultural, gestor, crítico de arte...), pueda desarrollar su trabajo de una forma “adecuada”. Si bien la academia es un lugar donde podemos “aprender” y abrir horizontes en nuestras vías de conocimiento, en ésta, existe una parte “perversa” de educación linealizada. Cada una de las “academias” configuran una posibilidad de estas vías que se ofrecen. No obstante, los diversos tipos de aprendizajes y extensiones de los mismos hacia el alumno, se desarrollan con una metodología determinada, unas formas de hacer concretas, en definitiva, una forma de percibir lineal y trazada desde lo académico.

Ésta heterogeneidad cultural desarrolla formas de relacionarse y de entender la realidad. No obstante, y como De Moraes narra, “...*el capitalismo disciplina y controla a los ciudadanos contemporáneos, sobre todo a través de los medios de comunicación, la imaginación también es la facultad a través de la cual emergen nuevos patrones de disenso, la desafección y cuestionamiento de los patrones impuestos a la vida cotidiana a través de la cual vemos emerger formas sociales nuevas, no predatorias como las del capital, formas constructoras de nuevas convivencias humanas*” (Appaduray, 2001) (75).

Mediante el extracto de texto, percibimos la sucesión de fases que configuran la noción de “Arte emergente”. Éste, surge como sustrato de la idea de <<Arte contemporáneo>> y como eje articulador del mismo, generado, particularmente en el contexto catalán, y desde un postura institucional-académica (tranzando líneas ideológicas y estructurales que hacen percibir la realidad cultural de una forma determinada). La relación de la academia como ente institucional (institución como desarrolladora y configuradora de ideas y conceptos) que confecciona ideas y líneas de relaciones con

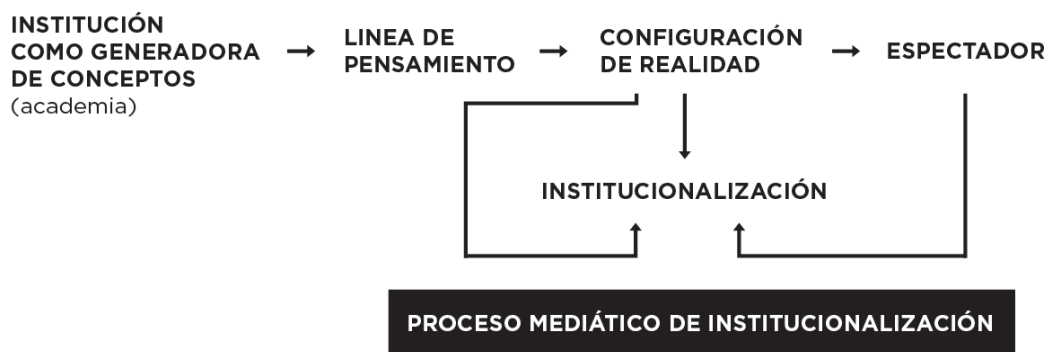
la realidad, van de la mano con la sociedad mediatizada que regulariza las narrativas identitarias desde entelequias unilaterales de información.

Por esa misma razón, actualmente y a diferencia de las generaciones anteriores, las relaciones e informaciones que se transfieren desde los medios, también han configurado varias líneas de pensamiento que no solo surgen de la Institución-academia que construyen la idea de “Arte emergente”.

La Institución-academia como reguladora y filtro del aprendizaje necesario para construir (desde las herramientas que se precisen) <<Arte>> y para dotarlo del sentido que se crea necesario.

-3. De la mediatización social como mecanismo de configurar sujetos

Las relaciones hacia la comprensión del mundo virtualizado, telerrealizado en un escenario



“Arte emergente”, como nueva noción de convivencia cultural (convivencia como formas de comprender la realidad) supone un paradigma de pluralidad de relaciones y ámbitos que configuran un estado del Arte concreto, inscrito en patrones simbólicos de comportamiento.

Volviendo al concepto de Institución-academia que traza líneas discursivas, el “Arte emergente”, construye su definición regulada por:

-1. La idea de <<Arte contemporáneo>> del cual surge “Arte emergente”

Comprendemos “Arte emergente” como un sub-estadio de <<Arte contemporáneo>> ya que “Arte emergente” es un estadio de la producción, y por tanto una fase del <<Arte contemporáneo>>.

-2. De la Institución-academia que configura líneas de pensamiento concretas, y por tanto formas de comprender la realidad

que configura héroes imitables en todos sus mecanismos de producción, hace del “Arte emergente”, un fenómeno más del estado cultural de un contexto determinado, desarrollando y adaptando mecanismos y engranajes propios de un mundo mediatizado. De ésta manera, el público-audiencia-usuario del <<Arte>>, del <<Arte contemporáneo>> o del “Arte emergente”, no usa estos fenómenos como parcelas de realidad determinada, sino como una subcategoría de esa realidad determinada.

-4. De las narrativas identitarias que desarrollan experiencias de identidad en flujos determinados

Las identidades cambiantes fruto de la mediatización social y de las fuentes variables de identidad generan narrativas (formas de comprender la relación del sujeto con el mundo), y por tanto experiencias que se convierten en metarrelatos identitarios.

-5. De los metarrelatos sociales como formas de re articular la realidad



Las formas de metarrelatos identitarios como resultado de las experiencias con la realidad, y por tanto, con las formas con las cuales el sujeto se relaciona con la realidad construida, y como resultado una formación simbólica de identidad.

La forma en que se dispone el concepto de “Arte emergente” surge de la noción de <<Arte contemporáneo>>, configurada mediante la Institución-academia e, interrelacionada, con los sistemas mediáticos que configuran metarrelatos llevados a cabo por narrativas identitarias, y por tanto, en formas de comprender como los sujetos deben relacionarse con la realidad.

Éste desarrollo, en definitiva, hace que los sujetos inmersos dentro del campo del “Arte emergente” establezcan una serie de filtros sobre cómo debe comprenderse el mismo. “Arte emergente” no sólo supone una categoría de <<Arte>> o una forma de creación establecida, representa una construcción englobada de fenómenos sistemáticos que parten desde lo social, pasando por el mercado y acabando en la construcción de identidad del sujeto artístico partiendo de unos fenómenos establecidos desde <<Arte contemporáneo>>.

Es ésta última idea, la de construcción de identidad del sujeto artístico, con la que de Moraes nos deleita, con la finalidad de construir y (re)configurar la idea del hombre contemporáneo:

“Sentimiento este último que recupera para el proceso de construcción identitaria tanto lo que de disputa de poder pasa por el ámbito de los imaginarios, como lo que se produce en al materialidad de las relaciones sociales. La afirmación de una subjetividad fracturada y descentrada, así como la multiplicidad de identidades en pugna aparecen por primera vez en el feminismo no como postulado teórico, sino como resultado de la exploración de la propia experiencia de opresión” (Mouffe, 1996)”(76).

De Moraes, con éste formato nuevo de la ciudadanía, nos presenta la idea de la “identidad fracturada” como una forma de comprender la identidad como espacios volátiles y cambiantes, y sobretodo influenciabes.

“Arte emergente”, partiendo del concepto de <<Arte>>, además supone una politización directa del mismo, no sólo por la postura creativa del productor cultural, sino por la dependencia a la propia existencia de la obra, al reconocimiento de

la propia existencia del artista mediante canales institucionales o bien, Institucionalizables:

“Las nuevas figuras ciudadanas remiten, de un lado, a políticas del reconocimiento que, según Charles Taylor, hallan su base en la modernidad política donde se aloja <<la idea de que el pueblo cuenta con una identidad anterior a alguna estructuración política>> (Taylor: 1998). La idea de reconocimiento se mueve en la distinción entre el <<honor>> tradicional como concepto y principio jerárquico, y la <<dignidad>> moderna como principio igualitario. La identidad no es pues lo que se le atribuye a alguien por el hecho de estar aglutinado en un grupo -como en la sociedad de castas- sino la expresión de lo que da sentido y valor a la vida del individuo. Al tornarse expresiva de un sujeto individual o colectivo, la identidad depende de, y por tanto vive del, reconocimiento de los otros: la identidad se construye en el diálogo y el intercambio, ya que es donde los individuos y grupos se sienten despreciados o reconocidos por los demás.” (76).

El término “reconocimiento”, partiendo desde el fenómeno de socialización, en individual o en grupo, de el o los sujetos adscritos a un sistema de representación, se basan en la articulación semántica Institucionalizada de la propia producción, y el modo de operar que usa el mismo mecanismo que el aparato mediático de existencia de la realidad. Esa negociación del reconocimiento para los otros usa el mecanismo del ser visto para ser configurado como existencia cultural, y cuando hablo del “ser visto” no me refiero a un forma de exhibicionismo humano basado en la necesidad de mostrar los pensamientos o creencias del sujeto artístico, sino en el hecho de visibilizar el trabajo como finalidad de generar una existencia del mismo, y en eso se basa la idea de Institucionalización. No obstante, en la Institucionalidad del sujeto artístico, la tensión que se desarrolla por las múltiples creaciones, hace que ésta, la Institución cultural (la academia, los gestores, los conceptos, los temas o las exhibiciones), desarrolle una selección de “importan-

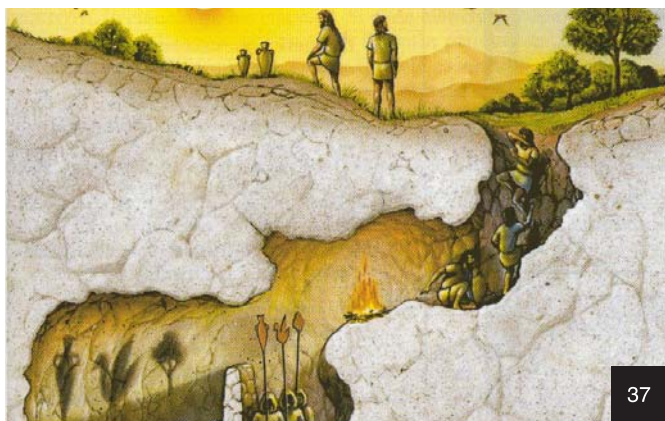
cia”, porque estas creaciones de múltiples ámbitos, justamente no caben en esa Institucionalidad. Como seres humanos contemporáneos, tenemos la creencia de el “derecho” a hablar y por tanto, al ser escuchados, y es ahí donde radica la idea de Institucionalización, aparentemente democrática. Ésta idea heredada del universalismo de la Ilustración (77) se convierte en una idea de democracia, de igualdades necesaria para un contexto y para la ciudadanía, que se hace cargo de la identidad y de la diferencia que genera en un tejido determinado. Por esa misma razón, es importante recordar figuras concretas o personajes en Instituciones públicas, ya que éstas muestran desarrollan diferencias e identidades colectivas, diciendo que “debemos” ver, escuchar o oír. No podemos comprender, actualmente, una exposición dedicada, por ejemplo, a la exaltación del periodo de dictadura española, ya que ésta supone una detracción por parte de la ciudadanía y de las ideas que no debemos ver, escuchar o oír.

Con esta redefinición o definición de certezas, lo Institucional forma una absolutización de valores que acaban por convertirse en una especie de juicios absolutos, o lo que es lo mismo, de dogmas politizados. Paltón, ya lo describió muy bien al principio del libro VII “*La República*” con la Alegoría a la caverna, o mas conocido como el Mito de la caverna.

El Mito de la caverna surge de un espacio cavernoso, en el que se encuentra un grupo de personajes con fuego en el interior de la gruta. Esos hombres, no pueden mover la cabeza y su “realidad” es adyacente a las sombras que proyecta el fuego, y por tanto una idea de “verdad” de lo que observan. Esa alegoría a no poder ver mas allá de las sombras proyectadas supone una idea mediaticada de lo que es para el hombre su propia mediaticación. Platón, sugiere mediante el mito, que los hombres no pueden conocer nada mas que las sombras proyectadas como idea de realidad, y por tanto de “verdad”, y que saliendo de la cueva, estos hombres se liberarán yendo hacia la luz exte-

rior, pudiendo observar otra realidad mas compleja: árboles, montañas, rocas, sol, animales... .La ilusión platónica del proceso de liberación de los individuos significa un nuevo estatus de la idea de imagen y de su propia apariencia y proyección subjetiva, relacionando el mito, con la idea de manipulación política. Éstas formas de articular la forma de ver y construir la realidad proyectada supone para el “Arte emergente”, un paralelismo entorno a esas proyecciones. La proyección del fuego como sistema de verdad genera símbolos y, por tanto, nuevos paradigmas de pensamiento que rehacen las relaciones entre el fenómeno de verdad, de discurso y de lo que vemos como “realidad”.

Prácticamente, el único cambio entre el Mito de la caverna y la idea de mediatización como construcción de realidad (y por tanto verdad), es que esos hombres ya no proyectan a través del fuego, sino a través de la luz de la pantalla.



Fuente: Personal

Evidentemente, y como habíamos comentado anteriormente, la idea de la existencia del sujeto creador viene configurada por el público y la audiencia. Esa estrecha relación entre público y usuario (lo que mas arriba hemos comentado como espectador-usuario), es que el sujeto cultural requiere de una comunicabilidad mediante canales Institucionalizables de su producción, un derecho a ser visto y oído que equivale al de existir/contar socialmente (Arendt, 1993) (78).

La relación trazada aquí con el concepto de “Arte emergente” surgido de la idea de <<Arte>>, y del derecho de la visibilidad mediante mecanismos mediáticos, nos sirve de excusa para poder definir el significado de “Arte emergente”, ya que éste, al considerarse una categoría (o subcategoría de la idea de <<Arte>>), no puede englobar todas las creaciones culturales existentes.

El filtro Institucionalizador (o los usos Institucionalizables de los espacios y los sujetos creadores), hace que las otras formas de expresión cultural queden conjugadas en otros terrenos, y por tanto, que el “Arte emergente” tenga una visibilidad determinada, y una forma concreta de construirse. Obviamente, la Institución-academia juega un papel decisivo en las transacciones sociales de lo que comprendemos con “Arte emergente”, construyendo un representación visual y conceptual determinada. No podemos entender, por ejemplo, que “Arte emergente” sea un óleo de un paisaje titulado “Paisaje de montaña”. Si “Paisaje de montaña” ha sido creado únicamente con la finalidad de representar pictóricamente ese paisaje, no puede considerarse “Arte emergente”, ya que éste, el “Arte emergente”, partiendo de la idea de <<Arte>>, ha de ser consecuente con el tiempo y el contexto, y por tanto a los discursos contemporáneos, y la estética, solo por el mero hecho estético, no se considera un discurso contemporáneo. Con esta idea, no pretendo clasificar, sino desmenuzar que configura este concepto que se convierte en adjetivo clasificador y calificador.

Así, la Institución como filtro canalizador de creencias, y por tanto de verdades, crea una ilusión social de lo que representan las doctrinas sobre las categorías culturales importantes, o lo que debemos ver, escuchar y oír.

Sin embargo, socialmente, la idea de la configuración del derecho a la creación, ha posibilitado que esa jerarquía entre <<Creación contemporánea>>, <<Arte>> y “Arte emergente” quede difumi-

nada bajo un tejido social que considera todas las formas de expresión viables y legítimas, aunque no con el mismo derecho a ser visibilizadas y politizadas (y por tanto legitimadas públicamente).

La densidad simbólica de cada una de estas categorías hacen del “Arte emergente” (recordemos que ésta es una subcategoría de la idea de <<Arte contemporáneo>>), un derecho social a decir, a existir, a exhibir pero partiendo de modelos y con herramientas mediadoras, socialmente hablando. Con éste apunte quiero establecer, que la representación del “Arte emergente” es considerado un estado primigenio al <<Arte>>, un estado en el que algo “importante que debemos prestarle atención” esta naciendo, y por tanto debemos tener cuidado de él. La semilla ha sido plantada y configurada, y ahora debemos regarla porque parece que el brote va a ser fuerte y va a dar frutos. De lo que parecemos no ser muy conscientes es de que ésta semilla ha sido configurada desde unos patrones de identidad determinados (la semilla ha de tener, ha de ser, ha de decir, ha de aportar), y que ésta ha sido posible *“mediante los medios y las redes...que se están construyendo en mediadores de la trama de imaginarios que configura la identidad de las ciudades y las regiones, el espacio local y barrial”* (79).

Arte” como una forma de producir presente.

“Arte emergente” como paradigma de un nuevo modelo de relaciones y establecimientos de los social y de la existencia de la realidad para el hombre, es posible gracias a las nuevas formas de circulación de las imágenes, ya que éstas ya existían, no a las imágenes en sí. Lo que las imágenes en sí hacen o desarrollan en los grupos de creadores, son las sombras de la caverna a las cuales debemos creer y ser. Más allá de la propia imagen y de nuestra relación con las mismas, la identidad del público asume que las sombras son verdad y que la verdad se proyecta en la Institución, ya que ésta posibilita la democratización, la libertad, el derecho del ciudadano al ser visto y el deber de la Institución a ser partícipe de la creación contemporánea. De lo que el “Arte emergente” como sistema social no parece ser consciente, es que la instrucción politizada, y la idea de Institucionalización (el deber de poder Institucionalizar la producción cultural y que esta producción) use herramientas Institucionalizadoras para validarse, resultado del discurso Institucional como forma de adoctrinamiento cultural y la mediatización como forma de comportamiento social para comprender y relacionarse con la realidad construida.



“Arte emergente” supone una primera aproximación a nuevos sistemas de construcción de una realidad mediática con un sujeto mediatizado, en unos profundos cambios en los mapas y esquemas mentales, en los lenguajes y en las reconfiguraciones de las relaciones de los sujetos creadores con la idea de “que es lo que debe ser

Si focalizamos éstas relaciones en el contexto catalán, o mas concretamente en el ámbito Barcelona, la creación del concepto de “Arte emergente” como adjetivo calificativo y clasificativo ha sido desarrollado por Instituciones de índole público y con la idea de convocatoria pública (no necesariamente de ámbito público). Las Instituciones de naturaleza pública posibilitan ese derecho a la ex-

hibición como fenómeno de existencia, y a la dependencia de la misma, como mecanismo clasificador.

Las ideas sobre una producción “coherente” y “correcta”, han dado paso a producciones que se relacionan directamente con una tradición histórica de la idea del conceptualismo catalán, con la cual, la Generalitat de Catalunya, hace eco de forma directa, construyendo desde esta entidad, una parte de la historia del Arte en Catalunya. Veremos, mediante este texto extraído de la página web de la Generalitat de Catalunya, como desde la idea de construcción de identidad como elemento de diferenciación cultural y de reconstrucción de identidad para comprender y cimentar, las bases de la producción actual:

“Los conceptualismos

s. XX d. C.

Las nuevas actitudes y poéticas conceptuales que estallan en las artes visuales por todo el mundo occidental en los años 60 del siglo XX también tuvieron su repercusión en Cataluña, no como una imitación de ese gran movimiento a nivel internacional que culmina con la Documenta de Kassel de 1972, sino como el estallido de una nueva generación que quiere recuperar el espíritu auténtico de la vanguardia histórica, romper con la tradición de las disciplinas específicas como la pintura y la escultura e inventar nuevos lenguajes y comportamientos artísticos, de acuerdo con el marco de un franquismo agonizante y en medio de la lucha para un sistema democrático en España y por la recuperación de la autonomía en Cataluña.

En los años sesenta se abre un nuevo paradigma artístico que se proyecta en una dimensión política, ética y social. El conceptualismo, en su pluralidad de disciplinas, arraiga en la tradición anti-arte que va del dadaísmo al situacionismo internacional, en la vertiente utópica de disolución del arte en la vida y la eliminación de la estética como una esfera cultural separada de lo cotidiano.

Un arte que abandona el objeto en favor de la idea, que cambia el fetichismo de la obra por una valoración del proceso de trabajo, que arraiga en nuevos conceptos como la ‘desmaterialización’ de la obra de arte y que tendrá en cuenta otras disciplinas como la sociología, la antropología y la semiótica, así como las nuevas tecnologías y la intervención de los ‘media’ en los procesos de recepción. Diversas corrientes de pensamiento a nivel internacional produjeron sus efectos sobre esta generación nacida en la posguerra e influida por la ideología y revolución que condujeron a Mayo del 68.

El arte apoya la revolución proletaria de obreros y estudiantes desde el pensamiento marxista y tiene que contribuir al mismo tiempo a formar la sociedad y la institución artística en su totalidad (sistema de museos, mercado, concursos, certámenes, etc.). El arte quedará tocado por las teorías de la información y la comunicación y también por las grandes corrientes de liberación nacional, social, racial, feminista, estudiantil y pacifista.

Los conceptualismos en Cataluña se manifiestan desde una gran diversidad de prácticas y en ningún caso quieren ser una imitación del modelo del arte conceptual anglosajón impuesto por el grupo de la revista ‘Art & Language’, que lo ve arraigado en la filosofía del lenguaje, con Ayer o Wittgenstein como el trasfondo que este colectivo defendía. Son mucho más empíricos y contextuales. Los conceptualismos inauguran nuevas prácticas y lenguajes, como la acción, el vídeo o el cine experimental, y abordan nuevas relaciones entre arte y lenguaje, arte y política, arte y naturaleza, y arte y medios de comunicación, impregnando de concepto otros campos como la poesía visual, el arte postal o el libro de artista.

Se generaron nuevas actitudes y expresiones que cuestionan el lenguaje y la naturaleza del arte y que se extienden cronológicamente entre 1964 y 1980, desde el fin de la hegemonía del informalismo y el inicio del ‘pop art’ y las nuevas

figuraciones, hasta el momentáneo regreso a la pintura en los años 80, si bien los conceptualismos no constituyen un estilo o un 'ismo' más, sino un cambio de paradigma en el arte que está en el sustituto de las prácticas más actuales, basadas en la cultura del proyecto.

En Cataluña se produjo el noventa por ciento de las prácticas conceptuales del estado español, debido a su mayor tradición de vanguardia, y estalló en diversos puntos de la geografía catalana: Barcelona, Lleida, Terrassa, Sabadell, Banyoles y Granollers, poblaciones de donde procedían algunos artistas.

Nace el concepto de espacio alternativo, que pide proyectos realizables específicamente para un lugar. Cabe mencionar la Petite Galerie de la Alliance Française en Lleida, la Sala Tres en Sabadell y la galería Aquitània, la Sala Vinçon o la galería G en Barcelona. A finales de 1975, la Fundació Miró abre las puertas a los jóvenes en el Espai 10, en 1978 la UAB crea el Espai B5-125 y en 1980 se funda la sala Metrònom.

Una parte de estos artistas decidió emigrar a París y Nueva York. Ya al final de los años sesenta encontramos en París a Joan Rabascall, Jaume Xifra, Antoni Miralda y Benet Rossell, que realizaron películas y acciones rituales en colaboración. Otros optarán por Nueva York, como Francesc Torres, Àngels Ribé, Eugènia Balcells o Muntadas, que es el único que ha fijado allí su residencia. El grupo parisino estuvo más cerca del arte 'ambiental', del 'Nouveau Réalisme' francés y del 'happening', mientras que los artistas que emigraron a los Estados Unidos optaron por abrirse a las nuevas tecnologías, sobre todo al vídeo y el montaje multimedia.

Con respecto a los diversos periodos, situamos entre 1964 y 1970 una etapa 'Preconceptual', que abarca los primeros síntomas de una nueva estética con reminiscencias de arte pop y arte po-

bre. La exposición 'Machines' (1964) fue un impulso. Se consolida una primera actitud experimental en torno al arte pobre con las exposiciones que el grupo de Àngel Jové, Jordi Galí, Sílvia Gubern, Antoni Llena y Albert Porta (más tarde, Zush) harán en la Petite Galerie de Lleida o en el Jardí del Maduixer la Navidad de 1968 y que Cirici sitúa como el inicio del arte pobre en Cataluña.

El segundo periodo, que llamamos 'Arte Conceptual' (1971-1975), se caracteriza por el uso de este término. A partir de 1973, se formaliza el Grup de Treball, colectivo activista que quiere aplicar un programa de vanguardia radical y de inserción del hecho artístico en la praxis social y que estará vigente hasta 1975. El grupo implanta las exposiciones llamadas de 'Información de Arte' con el fin de unir el arte a fenómenos como la información y la comunicación, y activa mecanismos para el sector de las artes visuales en defensa de los intereses sindicales de los artistas y a favor de una transformación de la institución artística en su totalidad. No fueron los únicos. Otros artistas manifestaron desde su práctica individual una actitud crítica a partir de un arte también político: Ferran Garcia i Sevilla, Eulàlia o Francesc Torres.

Un último periodo, 'Postconceptual' (1976-1980), viene marcado por la muerte del dictador, por la apertura de la Fundación Miró (1975) como espacio que reunió en un inicio las aspiraciones y reivindicaciones de la joven generación con diversas exposiciones: 'Art amb nous mitjans, 1966-1975' [Arte con nuevos medios, 1966-1975] (1995), 'Objecte. Primera antología catalana de l'art i l'objecte' [Objeto. Primera antología catalana del arte y el objeto] (1976) y 'Pintura 1' (1976); por la creación de la galería G, especializada en arte conceptual; y por el regreso a la pintura de algunos de los componentes del colectivo conceptual y el surgimiento del grupo en torno a la revista 'Trama', que abogaba por la pintura como práctica y en contra del arte conceptual.

El influjo de artistas de vanguardia como Marcel Duchamp, Richard Hamilton, Andy Warhol, John Cage, Joan Miró, Joan Brossa e incluso Antoni Tàpies, con quien el Grup de Treball mantuvo una polémica abierta en 'La Vanguardia' en 1973, marcó sin duda el recorrido de los artistas.

Los conceptualismos establecen una nueva relación del arte con el paisaje y la naturaleza. El arte se abre a la dialéctica natural/artificial e incluye los trabajos relacionados con la física y la pobreza de los materiales, formas de 'arte povera' y 'land art'. Muchos artistas practicaron acciones acotando la naturaleza, estudiando el comportamiento de los cuatro elementos y la reivindicación ecológica: Fina Miralles, Francesc Abad, Francesc Torres, Àngels Ribé, Pere Noguera, Pep Domènech, Antoni Muntadas, Manel Valls, Carles Pujol, Fernando Megías o Albert Girós.

La acción fue otro de los ámbitos más extensamente practicados, por su facilidad de realización con pocos medios. Permitía la expresión directa y a veces la participación del espectador. Se llevaron a cabo acciones con todo tipo de connotaciones ('body art', 'happening', Fluxus) y sus practicantes fueron muy diversos: Antoni Llena, Jordi Benito, Olga L. Pijuán, Carlos Pazos, Àngels Ribé, Francesc Torres, Robert Llimós, Francesc Abad, Pere Noguera y Ferran Garcia i Sevilla. La acción permitió la reivindicación de los subsentidos, en las acciones táctiles o subsensoriales de Lluís Utrilla y Antoni Muntadas, respectivamente, y también la extensión hacia el campo musical, con Carles Santos.

El objeto fue un ámbito abonado para reflexionar sobre la noción de 'ready-made' y, al mismo tiempo, el objeto se presenta como una realidad lingüística a la cual se puede dar nuevos significados. Los poemas objeto de Brossa y los antecedentes del objeto surreal, Miró y más tarde Tàpies, animarán este ámbito de trabajo con Jordi Pablo, Jaume Xifra, Carlos Pazos, Miralda, Pere Noguera, Benet Ferrer y Jordi Cerdà.

Los trabajos lingüísticos de Ferran Garcia i Sevilla responderán a un arte entendido como sistema de conocimiento desde el lenguaje con el uso de la semiótica como sistema de análisis de la relación entre las imágenes y las palabras. Los medios de comunicación, la prensa, la publicidad o el cómic se configuraron como nuevos territorios de exploración artística. Una mirada crítica sobre los 'media' y la manipulación ideológica que ejercerán será la temática de algunos artistas como Joan Rabascall y Muntadas. Este último será uno de los primeros en defender la práctica del vídeo como disciplina específica. Por último, el cine fue un ámbito proclive a las prácticas visuales. Se rompe con la dinámica de la narrativa cinematográfica, aparece un cine sin argumento (Pere Portabella) y los artistas entran a desarrollar un cine experimental y de vanguardia: Bigas Luna, Eugènia Balcells, Manuel Hueriga, Eugeni Bonet, Juan Bufill, Ricardo Bofill, Àngel Jové, Jordi Cerdà-Baigest-Mostaza-Solá y Benet Rossell/Miralda. La revista 'Visual' aglutinó parte de estas experiencias.

La herencia de los conceptualismos de los años 70 se respira en los lenguajes neoconceptuales de los años 90 y en los cambios habidos en la institución artística."

Texto extraído de www.gencat.cat

Durante el texto, (significativo que la Generalitat de Catalunya realice la construcción histórica sobre la idea del conceptualismo catalán como elemento simbólico Institucional) vemos como la construcción identitaria de el conceptualismo catalán se relaciona de forma directa con la forma de producción de contexto en Catalunya.

Históricamente, la idea de conceptualismo se corresponde, según el texto, como una reacción directa al agonizante franquismo como respuesta a la autonomía (de la identidad) catalana. La forma cultural de éste procedimiento pedagógico, tiene como resultado que la práctica de la idea de anti-

arte, haga palpable una creación cercana a la experimentación y al proceso de trabajo más que a la obra en sí, dejando claro, que en ningún caso “quieren ser una imitación”. Durante todo el texto, nombres de artistas (actualmente referentes académicos de los artistas de “Arte emergente”) como figuras creadoras de un nuevo Arte identitario que diferencia el conceptual catalán del resto de producciones artísticas del estado español.

Asimismo, “Arte emergente” partiendo de <<Arte>>, ha estratificado y sedimentado sus conceptos de “qué debe ser arte”, en las ideas de identidad, derecho, formas de producción concretas y procesos de trabajo que alegan una manera de comprender el sujeto creador como un individuo capaz de abarcar campos mas amplios entorno a la idea tradicional de creatividad.

Los autores que aparecen durante el texto, suponen la herencia histórica de un quehacer y una comprensión determinada, sobre qué significa <<Arte>>. Ésta herencia es palpable en la idea de que debe ser “Arte emergente”, y la continuidad en los formatos creativos, que suponen un discurso contextual focalizado en Catalunya, como apunta la última frase del texto.

Joan Rabascall (Barcelona, 1935), realizó varias obras que hacían alusión a la denuncia social y al sistema de los medios de comunicación, Antoni Miralda (Barcelona, 1942), basa su obra en el contexto social y político y en los esquemas sociales preexistentes, Antoni Muntadas (Barcelona 1942), construye su trabajo a partir de las tecnologías audiovisuales como respuesta crítica a los mass media. Àngels Ribé es considerada una de las artistas conceptuales mas relevantes de los 70', ya que ha expuesto junto a Vito Acconci o Gordon Matta-Clark. *Grup de treball* (1973-1975), pesé a su corta duración, muy influyente en el Arte conceptual del contexto Español.

Todos estos artistas forman parte del “Fons de la col·lecció MACBA”, y sus trabajos han sido expuestos en exposiciones temporales dentro el Museo.



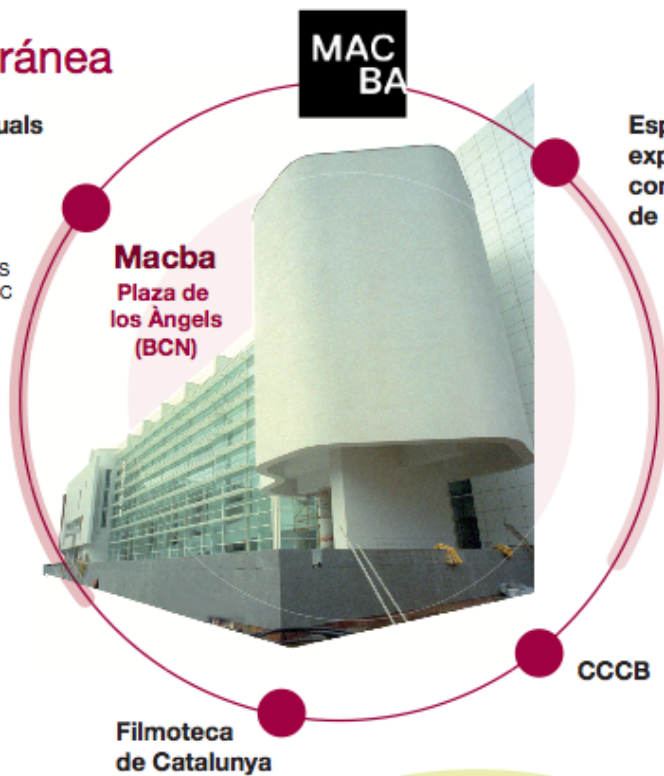
“imperfect crime”, 1965

Todos los autores, y por relación su trabajo, configuran el resultado del mapa en lo que comprendemos como “Arte emergente” en el contexto catalán. La clara herencia histórica en los artistas contemporáneos del contexto hacen latente la Institucionalización del los mismos a través de las retrospectivas del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. El MACBA, como elemento simbólico de construcción de discursos, ha desarrollado como idea de <<Arte>> estadios productivos en la cultural contextual del territorio elementos como la investigación y la critica social, la archivística, la critica institucional, los mass media, los fenómenos sociales o los esquemas sociales de verdad paradigmáticos. El MACBA, como elemento central de construcción de discurso, supone un elemento de construcción de realidad discursiva y de identificación del contexto y la identidad *neoconceptual*.

Creación contemporánea

Xarxa d'arts visuals

- BÒLIT, CENTRE D'ART CONTEMPORANI DE GIRONA
- ACVIC, CENTRE D'ARTS CONTEMPORANIES. VIC
- CENTRE D'ART LA PANERA. LLEIDA
- CAN XALANT, CENTRE DE CREACIÓ I PENSAMENT CONTEMPORANI DE MATARÓ
- CENTRE D'ART DE TARRAGONA
- CENTRE D'ART D'AMPOSTA
- TECLA SALA, CENTRE D'ART DE L'HOSPITALET
- CENTRE D'ART DE BARCELONA



Espacios expositivos contemporáneos de Barcelona

- FUNDACIÓ MIRÓ
- FUNDACIÓ TÀPIES
- LA VIRREINA CENTRE DE LA IMATGE
- ARTS SANTA MÒNICA
- HANGAR
- FUNDACIÓ SUÑOL
- FUNDACIÓ GODIA
- FUNDACIÓ VILA-CASAS
- FUNDACIÓ FOTO COLECTÀNEA

Fuente: Macba

39

Sin embargo, cabe preguntarse, si sólo el MACBA, como elemento simbólico, ha construido la idea de <<Arte>>, y como resultado “Arte emergente”, en todas sus formas de producción postconceptual. Cabe decir, que MACBA, como elemento central, ha significado un eje interno en el panorama cultural catalán, tanto en las exposiciones temporales, como en el eje vertebrador de su colección, formada por mas de 5.000 obras que parten desde finales de los 50’ hasta la actualidad.

MACBA inaugura en 1995, pero la idea de construir un Museo de Arte contemporáneo nace mucho antes. El papel que el crítico de arte Alexandre Cirici-Pellicer, creador de *l’Associació d’artistes Actuals* (1956-1965), formado por críticos, artistas y aficionados al arte, configuraron una colección que tomaba como ejemplo el MOMA de Nueva York. La colección realizó varias muestras dentro del ámbito catalán, todas ellas con un claro contenido antifranquista. Actualmente, el fondo de la colección se encuentra en la Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

En 1985, después de la creación del Consorcio entre l’Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, con el mandato de Pascual Maragall, éste encargó al arquitecto Richard Meier la construcción de un nuevo edificio en el barrio del Raval de Barcelona. En 1987 se constituyó la *Fundació Museu d’Art Contemporani*, de carácter privado, que se unió al Consorcio de l’Ajuntament y la Generalitat.

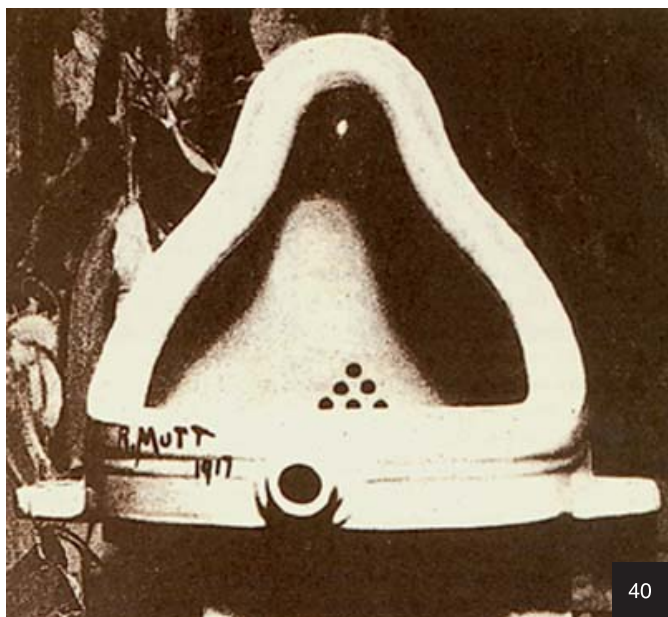
MACBA, ha tenido una clara responsabilidad ante las creaciones culturales realizadas en los últimos 50 años dentro del contexto catalán, y creando un sistema de identidad nacional (Catalunya), las obras que configuran su colección tienen un claro referente a los autores mencionados una líneas arriba. Y aunque el MACBA, no puede considerarse un claro y único responsable del eje principal de cómo se ha configurado la idea de <<Arte>> desde el ámbito catalán, sí ha sido importante para construir conceptos que actualmente son vigentes en el “Arte emergente”, y se toman como referentes para desarrollar las producciones contemporáneas.

No obstante, ¿“Arte emergente”, puede considerarse, únicamente, una tendencia *neconceptual* propia del contexto catalán?. No, “Arte emergente” supone una composición de situaciones mediáticas, de comportamientos sociales, de comprensiones y configuraciones sobre la realidad cultural, de legitimaciones institucionales, de configuraciones de herramientas Institucionalizadoras, de validaciones sociales y de herencias históricas propias de la representación de la identidad territorial llevadas a un terreno global de la creación. El <<Arte>> que queremos entender como Arte, no se compone únicamente de aspectos que hasta ahora se habían considerado creativos, estéticos o de “belleza”. La articulación semiótica, epistemológica y social que supone “Arte emergente”, como un <<Arte>> nacido de una generación mediatizada, hace de éste un elemento catalizador de comportamientos y modos de percibir la realidad cultural definida por un mecanismo mental basado en la legitimación institucional a través de canales mediatizados.



-LA EXISTENCIA DEL ARTISTA Y DE SU OBRA MEDIANTE LA EXHIBICIÓN: EL ESTADO DE NEOREALIDAD COMO CONTRA A LA POSMODERNIDAD

El término contemporáneo usado para designar Arte como <<Arte contemporáneo>>, o su definición en sí desde el ámbito artístico, se contradice, por la comprensión profesional del concepto, y por su propia práctica. En historia del Arte (y popularmente), Arte contemporáneo, parece entenderse como “todo aquello que trata temas contemporáneos”, y obras como el Ready Made, “*La fuente*” de 1917, obra de Marcel Duchamp, se entiende y define como obra contemporánea, cuando el autor de famosísima obra falleció en 1968. ¿Qué hace que pensemos que es una obra contemporánea? ¿la cercanía a una temática actual?



Marcel Duchamp. *La Fontaine* (1917). *Urinario*.

En cierto sentido, se entiende ésta obra y se inserta en la producción contemporánea, porque ha sido clave para la comprensión, producción y evaluación de las creaciones posteriores. La idea de descontextualización y posterior recontextualización, dan cabida a ciertos temas que forman parte de esa corriente de Arte *neoconceptual*.

Duchamp (o el propio público posteriormente) inició varios temas que, mas adelante, cuestionarían la propia producción artística del siglo XX y XXI y que siguen vigentes dentro del concepto <<Arte contemporáneo>>:

- La autoría de las obras
- La figura del artista
- El objeto artístico
- La vida y la visión contemporánea del arte
- La institución artística
- La legitimación de las obras mediante la institución artística

Ésta pequeña lista de conceptos nos remite, y recuerda a varias obras de <<Arte contemporáneo>>. Podemos nombrar, por ejemplo, el concepto de cuestionar la autoría, recordándonos a obras como las de Nadin Ospina (Colombia, 1960) donde el sistema que usa, partiendo desde el simbolismo histórico, se inserta en un discurso globalizado, donde los sistemas de producción, la autoría y la originalidad, no pueden convertirse en un lenguaje comunicativo mas cercano al humano.



“*Jefes*”, 10 esculturas de Bronce. Nadin Ospina. Colombia 2006.

Volviendo a Duchamp, la influencia de este artista en la creación actual es incuestionable, y la dirección que ha tomado la producción actual, ha usado, en algunos de los casos, éstas ideas como

ejes centrales para la comprensión y lectura del Arte actual, y por tanto, del <<Arte>>. Algunos de los temas que encauzó hacia el mundo del <<Arte contemporáneo>> como concepto en sí, han servido o han sido usados para cuestionar el propio concepto de <<Arte contemporáneo>> o del <<Creación contemporánea>>.

Bajo el concepto <<Arte contemporáneo>>, (hemos comentado anteriormente que engloba muchos campos a parte del propio quehacer del Arte y su propia práctica), debemos tener conciencia del contexto y del estado social en el que éste significado se desarrolla. ¿Podemos, por ejemplo, entender igual y de la misma forma la Creación contemporánea en, por ejemplo, Sudáfrica que en Catalunya?. No, aunque, empieza a existir una mirada culturalista sobre el Arte del presente, una forma de construir éste mismo a partir de unas premisas globales que son construidas, formadas y recreadas desde los medios, que generan un camino lineal sobre el entendimiento del Arte actual. Para iniciarnos en esta idea hemos de tener presente la comunicabilidad global de informaciones, y por tanto, de influencias.

Globalización significa

“La globalización es un proceso económico, tecnológico, social y cultural a gran escala, que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo unificando sus mercados, sociedades y culturas, a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que les dan un carácter global. La globalización es a menudo identificada como un proceso dinámico producido principalmente por las sociedades que viven bajo el capitalismo democrático o la democracia liberal y que han abierto sus puertas a la revolución informática, plegando a un nivel considerable de liberalización y democratización en su cultura política, en su ordenamiento jurídico y económico nacional, y en sus relaciones internacionales.”(81).

Si actualmente podemos comunicarnos con cualquier persona del mundo a partir de un mensaje inmediato de *Whatsapp*, o un correo electrónico, resulta bastante evidente que las ideas, conceptos, pensamientos o formas de hacer, viajan a nuestro ordenador, Tablet o Smartphone de una forma casi inmediata. La realidad concreta como tal empieza a difuminarse. ¿Cómo enfocamos el proceso de la globalización desde la perspectiva del Arte? ¿cómo lo relacionamos con la identidad del contexto del <<Arte contemporáneo>> llevado a cabo desde los artistas emergentes y las Instituciones culturales catalanas?. ¿De qué forma ha afectado el fenómeno global al Arte?

La historia del Arte se estabiliza y define mediante contextos geográficos. Es importante cuando se narra el proceso creativo de un artista, cómo se construye a partir de artistas que viajan y sufren “influencias”. Esta concepción sobre las influencias “directas” del contexto, está empezado a dejar de tener sentido, y debemos observarlo desde la perspectiva del análisis sobre la producción contemporánea en cuestiones mas generales. Ésta biografía de Joan Miró es un buen ejemplo:

En 1920 se trasladó a París, encontrándose con Pablo Picasso, donde, bajo la influencia de los poetas y escritores surrealistas, fue madurando su estilo.(82).

Joan Miró, es usado como arquetipo de la influencia de otro contexto con todo lo que éste conlleva, desde las ideas hasta las formas de producción. Antes, los sistemas comunicativos de influencia en sujetos, se trazaban bajo la idea de viaje. La mítica figura del viajante o del trotamundos que mediante sus viajes, aprende y desarrolla una sabiduría mediante la observación y el aprendizaje.

Ésta figura, hoy obsoleta y sin sentido, nos sirve de eje para configurar la noción del aprendizaje y la sabiduría mediante el conocimiento de otros contextos ajenos al propio.

El conocimiento que el mundo de la cultura tiene sobre varios aspectos que acontecen en el mundo, forman un influjo informativo y visual de los cuales los artistas se empapan. Podemos, por ejemplo, explicar las influencias que ha tenido el formato de dibujo manga en artistas como Takashi Murakami, tanto desde su perspectiva nacional como el fenómeno global del mismo.

Murakami nació en Tokio en 1962, y obviamente, las ideas recibidas por el contexto geográfico donde nació, han influenciado su obra de forma tan clara, que ha generado piezas como “Hipron” (1997), donde vemos a una mujer reconstruida a través del mundo hentai del Manga, convirtiendo éste, en un lenguaje social y cultural (a través de mecanismos mediáticos), llevado al terreno del <<Arte contemporáneo>>.



43

Fuente: Personal

Después de la gran popularización que supuso el formato de estos dibujos en países europeos y Norteamericanos, Takashi, debió tener mas facilidad para poder distribuir su obra desde un referente de identidad como es el Manga para Japón, ya que esta tipología de ilustración no era desconocida y estaba popularizándose de forma rápida. La tendencia Europea de grupos de adolescentes, a llevado a cabo a identificarse con esta tipología de dibujos procedentes de Asia, convirtiendo ésta, en un signo de identidad para una ciudadanía global. Podemos encontrar salones como el de Barcelona, dedicado única y exclusivamente a este tipo de ilustración, y el modo de vida de los personajes con los cuales se identifican por sus características psicológicas, los retratan en su forma de vestir.

Mediante éste ejemplo, queremos acercarnos de los fenómenos globales de las influencias mas inmediatas, causados por los cambios en la



42

idea, y sobretodo, por el nuevo uso de la comunicación global. Como P. Virilio comenta en su denominación de la <<logística visual>>, la imagen se percibe como episteme, como posibilidad de experimentación/ simulación creando arquitecturas de lenguajes (Virilio, P. 2011). Jesús Martín-Barbero, en su texto *“Técnicidades, identidades, alteridades: desubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo”* (83), nos menciona el nuevo aspecto de la imagen que encuentra en los jóvenes (nuevas generaciones que nacen en un estado de mediatización), una forma nueva de textualidad que encuentra una compleja y creciente complicidad entre la oralidad y la visualidad de los más jóvenes. (Martín-Barbero, J. 2007).

Actualmente, conocemos trabajos de artistas británicos que están empezando, o de críticos casi desconocidos de ciudades no adscritas directamente a nuestro contexto. ¿Cómo trasladamos al campo del Arte, las influencias globales artísticas? ¿cómo nos han afectado? ¿cuáles son las que dominan? ¿por qué hay unas influencias dominantes?

Existe una selección de información que nos viene desde los medios de comunicación, filtrada, por la propia selección del medio que lo difunde y por el interés que pueda llegar a tener la información. Al fin y al cabo, la audiencia domina el canal y el canal es “dominado” por la audiencia. Ese filtro del que hablamos, esta condicionado por varios aspectos, entre ellos la audiencia competitiva, uno de los condicionantes más importantes para configurar este filtro. George Gerbner, con la teoría del <<cultivo>>, enfocó sus investigaciones, en las dimensiones rituales de mirar televisión definiendo las implicaciones que tenía la relación contenido/ acción de mirar al Tv y su impacto sociocultural. Estos estudios relatan cómo la audiencia ha devenido una gran importancia desde la que ofrecer información del medio que ésta misma pide. Mike Shanahan y Josh Morgan (1999), afirman que la televisión ha cobrado gran importancia por ser el medio al que la gente se expone de forma mayori-

taria. Esto nos indica que la influencia directa, y las relaciones socioculturales que se indican bajo uno de los medios, como es la televisión, influyen directamente en un contexto.

Sin embargo, esos filtros que tratábamos al principio, debemos enfocarlos desde la perspectiva de los medios hacia la cultura del <<Arte contemporáneo>>. Enfocado desde el <<Arte contemporáneo>>, la idea selección como filtro, resulta determinante para que, de toda la información que recibimos, haya un tamiz mediatizador que nos indica qué información es más importante que otra. Esta selección se realiza únicamente por el volumen de veces que percibimos la información, o por la importancia de la cual se la ha dotado desde el medio. ¿Como dotamos a una información de más importancia que a otra?

Mario Vargas Llosa en su libro *“La sociedad del espectáculo”*, nos habla de esta nueva realidad global y de cómo ésta, afecta a la mirada del Arte contemporáneo actual:

“El realismo no existe no ha existido jamás según los deconstruccionistas, por la sencilla razón de que la realidad tampoco existe para el conocimiento, ella no es mas que una maraña de discursos que, en vez de expresarla, la ocultan o disuelven en un tejido escurridizo e inaprensible de contradicciones y versiones que se relativizan y niegan unas a otras. ¿Que existe entonces?. Los discursos, la única realidad aprehensible a la conciencia humana...”

Y Vargas Llosa sigue afirmando:

“...en verdad, la tradición mas viva y creadora de la cultura occidental no ha sido nada conformista, sino precisamente lo contrario: un cuestionamiento incesante de todo lo existente” (84).

Mediante esta información, el discurso global de la realidad mediática, construye nuestro panorama

de “realidad”. Según Zygmunt Bauman en su libro “Mundo Consumo” afirma:

“Vivimos hoy en una sociedad global de consumidores y los patrones de comportamiento del consumidor afectan inevitablemente a todos los demás aspectos de nuestra vida, incluidos el trabajo y la vida familiar.”

“...la subjetividad misma pasa a ser una mercancía de compra y venta en el mercado en forma de belleza, limpieza, sinceridad y autonomía” (85).

Bauman afirma que en el mundo global, construido a partir de una sociedad de consumidores, se basa en patrones de comportamiento. Obviamente, el mundo de los artistas forma parte del mundo “real” global, y su producción se ve afectada por esos entes que construyen al propio sujeto.

Volviendo al tema, que estábamos tratando, el tema del contexto de las producciones artísticas, o mejor dicho su “contextualización” desde un ámbito globalizado, y de cómo éste, ha afectado al <<Arte contemporáneo>>, el Estado, la figura de éste, o de la Institución, es el factor principal para dar cabida a la comprensión de la idea de <<Arte contemporáneo>>, ya que como hemos comentado, la Institución se comprende como escaparate del <<Arte>>, y escaparate, como lo entendemos los espectadores-usuarios, un ejemplo de la creación. El Estado es entendido como portador del poder soberano que legitima la ideas frente a la incertidumbre social. Éste es el que crea los límites a partir de su propia administración del conocimiento. ¿Dónde podemos ver esos poderes que “contextualizan” las esferas del campo del arte? En fenómenos tan cercanos como puede ser una feria de Arte con un país invitado, o una exposición cuando invita a un país vía su premio de arte nacional.

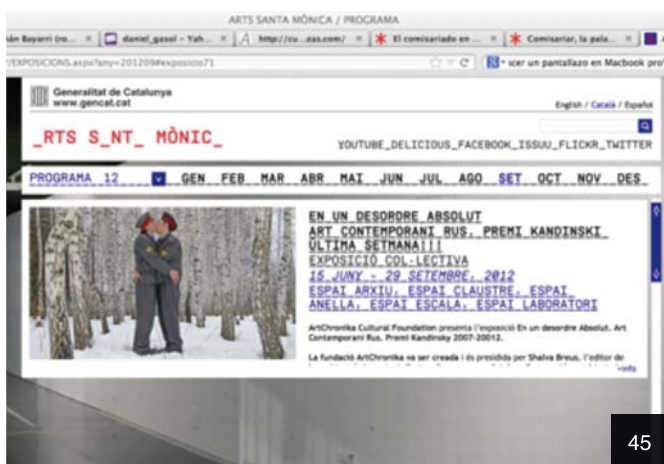
Para ejemplificar este dato, en el 2012 el Centre d’Arts Santa Mònica de Barcelona, acoge la exposición “En un desorden absoluto”. La primera

idea generalizada que tenemos, cercana a un país como Rusia puede ser, por ejemplo: comunismo, guerra, lujo y política. Estas cuatro palabras o ideas se convierten en adjetivos en cuanto hablamos de este país. La exposición ha mostrado las obras de cuarentena de artistas representativos, todos ellos seleccionados del Premio Kandinski, como Brodski o Vadim Zajarov, entre muchos otros. (86). Todas las obras mostradas tenían una relación directa o indirecta con una sociedad politizada, mediada por los aspectos estatales y representando la comunidad artística como un bloque revolucionario sobre la soberanía gubernamental que reflexiona sobre la crisis política y económica.

Obras como las de Blue Noses, solo son unos ejemplo claro, y ha sido la imagen mas distribuida para esta exposición, y de la idea que tenemos sobre el contexto que se nos presenta a la muestra.



Blue noses. Era of Mercy (Kissing policemen) (2005). Colour photograph, 100x133cm



<http://www.artssantamonica.cat>

Por tanto, la contextualización de la obra artística se realiza mediante la propia Institución Arte, que se inserta en un mundo mediático, donde las articulaciones de significado que usan las esferas de poder como lo es una Institución cultural, parecen ser hegemónicas, como por ejemplo la idea de “marca” o “estilo”.

Entonces, si <<Arte contemporáneo>> puede comprenderse como un término, como “movimiento” (o actitud mediática) ¿que significado le damos al término en sí? ¿podemos catalogarlo con, por ejemplo, que todas las obras que traten temas adscritos a un discurso global y mediatizado son Arte contemporáneo? No necesariamente, ya que varias practicas artísticas del contexto catalán (el que estudiamos como ejemplo de lo simbólico-global), han sufrido una variabilidad del Ready Made, y han adoptado otras posturas, que la audiencia ha comprendido como posturas “personificadas”, que han catalogado y dotado a la propia creación, de nuevos significados simbólicos adscritos al “Arte emergente”.

Nelly Richard, en su texto “La crítica: entre lo artístico y lo cultural” (87), introduce al tema que queremos tratar desde la perspectiva de la propia comprensión del estado del Arte actual, y como desde el prisma del Arte lo entendemos.

“Según el teórico hindú Arjun Appadurai <<la imaginación se desprendió del papel expresivo propio del arte, [...] y pasó a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente>> ya que los medios de las sociedades de la comunicación globalizada difunden guiones de identidad y de estilos de vida que luego pueden ser recreados por cada uno en nuevas combinaciones de significados culturales. Según el autor. <<la imagen, lo imaginado y el imaginario>>, hoy mediatizados por la tecnología de la información y del espectáculo, conforman prácticas simbólico expresivas que, en su cotidianidad híbrida y difusa, amplían lo que antes era en restringido y selectivo marco de lo <<artístico>> para ramificar en el mundo de la distribución y el consumo mediáticos.”

Es importante resaltar esa lógica de la que procede el punto de vista del suceso de la producción, como producto de unos acontecimientos que parecen no relacionarse, porque: ¿cómo relacionamos el mundo del Arte con el acontecimiento que nos menciona Arjun Appadurai? Según este autor, los estilos de vida o los guiones de identidad y comportamiento, vienen dados por un imaginario desarrollado desde los medios del espectáculo. Construimos nuestro sujeto mediante los medios de comunicación que nos ofrecen unas pautas de ética y comportamiento. No obstante, debemos hablar y diferenciar éste fenómeno en características generacionales, ya que no debemos tratar el tema de la mediatización en artistas o creaciones anteriores. Con éste dato, no pretendo remitirme al tema de la mediatización (usado en obras que parten de los 60’ o incluso anteriores), sino a mediatización generacional adscrito en el comportamiento y las influencias de los sujetos creadores del <<Arte contemporáneo>>.

Partiremos del estado, o de la premisa, de que los artistas actuales “emergentes” (cuando me refiero a emergentes hablo de 18 a 33 como Institucionalmente se entiende), son vinculados al término emergente como adjetivo, aunque personalmente

este en desacuerdo con esta afirmación ya que no considero que “lo emergente” esté intrínsecamente relacionado con la edad del creador. No obstante, conglomerar a artistas de los 18 a los 33, y clasificarlo como emergente, ha sido resultado, Institucionalmente hablando, de la burocratización del ámbito artístico, donde ha sido necesario dividir y distribuir “que se entiende” por artista “profesional” (como artista dotado de experiencia) y artista “joven” (como artista que inicia su carrera profesional, o ahora clasificado como “emergente”). Éstos, nacen o parten de la década de los 80’ más o menos, donde podemos considerar que esta categoría de artistas ya ha nacido (y crecido intelectualmente) con un contexto mediático: crecen con publicidad, series de televisión, *reallity shows* o *soaps opera*. Es muy importante tener conciencia de cuales han sido los efectos de los medios en el comportamiento del ámbito artístico en el contexto catalán (como ejemplificador de las formas de comprender y ver el mundo en su totalidad) y global, al que nos referimos, ya que, estos comportamientos y actitudes, configuran la propia escena artística y el concepto de Arte de nuestro tiempo.

Pero, ¿todo el entramado mediático ha influenciado a una generación que ha crecido con varios hitos comunicativos? ¿cómo podemos saber que ha influido en la escena de la cultura contemporánea? ¿de qué forma ha influido, por ejemplo, una serie de televisión?

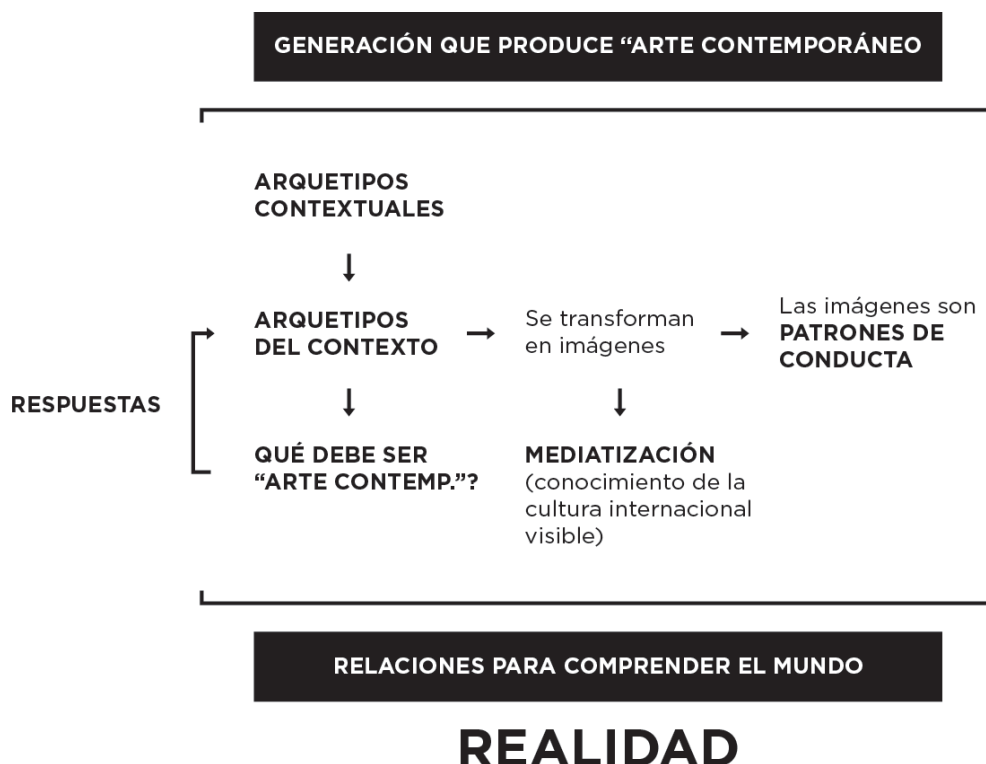
Ante todo hemos de distinguir el fenómeno como una categoría generacional. La (gran) diferencia que existe entre nuestras generaciones actuales (de los 20 a los 30, de los 30 a los 40, de los 40 a los 50 y de los 50 a los 70), es elevadísima. Según Nicholas Mirzoeff, desde su libro “Introducción a la cultura visual” (88), es la primera vez en la historia en que una generación está por delante de otra en un campo tan común como lo es el tecnológico. La generación crecida (y formada) con los interfaces de los aparatos mecánicos han asimilado y comprendido que, por ejemplo, un triangulo ladeado significa

Play. Sin embargo, no me gustaría quedarme en un primer nivel analístico sobre la comprensión de formas geométricas a las cuales se les atribuye un orden, ésta también significa una lógica, una forma de percibir y de entender la “realidad” del sujeto que las maneja. Como entender el mundo y vivirlo desde un interfaz creado y generalizado.

Mediante este ejemplo, cabe destacar que la fenomenología de la generación desarrollada entorno a un contexto mediático, hace que tratemos el tema de las generaciones, como distintas esferas que comprenden una realidad única de relaciones. Así, dentro del contexto artístico global entendido desde los creadores “emergentes”, como símbolos de un estado generacional mediatizado y por tanto, comprendiendo la realidad desde las relaciones que establecen entre el <<Arte contemporáneo>>, la comprensión del mismo, y la Institución, éstos, hacen que podamos hablar de la mediatización cultural como una manera de trazar el Arte de nuestro tiempo desde una perspectiva visible en el discurso, y como resultado, de las relaciones lógicas ante un mundo no simulado, (a diferencia de algunos autores que hablan de simulación virtual), sino percibirlo, como una realidad completa, una manera de comprender la existencia y las relaciones con la misma, y los sujetos que la adscriben, con conceptos no vistos hasta ahora, sobre el tiempo, el espacio, la identidad, la autoreferencialidad, la personalidad, el subjetivismo, la visualidad, la referencialidad, el poder y lo epistemológico, como símbolos de lo que sucede y percibe como real, y no como simulado, ya que simulación implica “no realidad”, y aquí, la realidad, es la que percibimos desde lo mediático.

El fenómeno mediático, significa un mundo ya no postmoderno de giros lingüísticos y de “la verdad” como una perspectiva subjetiva, sino un nuevo estadio de la comunicación, convertida en un instrumento de uso para, como dice Bauman una cadena <<esquismogenética>>. Básicamente las cadenas <<esquismogenéticas>> (que generan realidad) se basan en responder la fuerza con

fuerza, combatiéndola con una fuerza aun mayor. Ya no podemos, pues, encontrarnos en una era postmoderna, sino en un estadio de neorealidad basada en la existencia del hombre y las relaciones, desde patrones mediatizadores.



Según Bauman existen dos clases de cadena <<esquismogénicas>>. La primera es la que él llama <<complementaria>> donde un grupo es coaccionado a hacer algo que no quiere hacer. La segunda categoría es la <<simétrica>> que define como "ojo por ojo, diente por diente".

El concepto de las cadenas <<esquismogénicas>> trazan un paralelismo dentro de éste fenómeno de comportamiento social afectado por lo mediático desde el prisma del <<Arte contemporáneo>>, sobretodo en el caso de la primera categoría. Cuando Bauman habla de las cadenas <<esquismogénicas complementarias>> menciona el fenómeno de la coacción, que no significa obligatoriedad, sino mas bien influencia sobre un grupo social. Ésta coacción desarrollada como influencia en un grupo social, y visto desde el prisma artístico

o de la producción de <<Arte contemporáneo>>, se da desde la propia Institución como elemento de poder y verdad (concepto de *neorealidad*). Este "poder" se desarrolla desde el campo simbólico que lo que hace es "ordenar" esa "libertad individual" que Dostoyevski nos habla desde la figura del Gran Inquisidor. La figura, considera que los hombres prefieren hallarse libres de responsabilidad para distinguir entre "el bien y el mal". Ciertamente, esta licencia poética, me permite explicar el fenómeno de la "coacción" dentro del campo del <<Arte contemporáneo>>.

Ya hemos intuido el significado de <<Arte contemporáneo>> respecto a Arte contemporáneo o creación contemporánea. El <<Arte contemporáneo>> significa el estadio de *neorealidad*, como un aparato de existencia cultural desde un mecanismo

Institucional de poder basado en las relaciones de existencia desde un prisma mediático.

Uno de los puntos clave para poder comprender esa “coacción” de la que Bauman nos habla, visto desde el prisma del comportamiento de los sujetos que componen la esfera artística, y por tanto hacia donde se dirige su producción, es la imperiosa necesidad de la cual el artista debe disponer para poder existir como tal. Esta idea, significa que estos autores ya no crean Arte contemporáneo entendido como Arte de nuestro tiempo (desde la idea de contemporáneo como lo que está sucediendo aquí y ahora), sino que crean <<Arte contemporáneo>> desde un prisma de relaciones mediatizadas. Como ya hemos dejado entrever antes, el fenómeno cultural que usa instrumentos mediáticos para desarrollar la cultura, ha tenido mucho que ver en desarrollar conceptos culturales en un contexto determinado. Estos instrumentos, disponen de unos filtros que (re)dirigen éstos instrumentos de poder legítimo, de los que dispone la Institución, a que el público comprenda el uso de la propia Institución como esfera de poder, como ejemplo “popular”, y por tanto como verdad.

Estos filtros se han modernizado, definido y redefinido una y otra vez, por sistemas administrativos o burocratizadores, que desde su creación, han pretendido redirigir los diseños sociales de un contexto para hacer que las “cosas” no se movieran de una forma anárquica, sino ordenada y catalogada. Antes de acotar el término “cultura”, en el cual, a veces, se *enmascara* el <<Arte contemporáneo>> para dar rienda suelta a justificaciones “creativas”, si se me permite decirlo, de un índole deficiente, o si mas no, dudoso, se utilizaba el concepto de “*managing*” que, según el *Oxford English Dictionary* significaba <<hacer que (unas personas) se sometan a nuestro control>>. Este término ya existía (respecto al término “cultura”, para designar aquellas creaciones fuera de un régimen estrictamente ordenado y encasillado a encargos burgueses), dejándonos entrever que nuestra he-

rencia histórica del Arte contemporáneo, o del Arte presente, surge de una necesidad del control de flujo de acontecimientos, generando una conducta, o como dice Bauman en *manipular las probabilidades*.

Cuando analizamos <<Arte contemporáneo>>, y su existencia mediante la visibilidad a la audiencia desde la esfera Institucional, o lo que producimos en la actualidad, éste, está afectado por varios fenómenos considerados colindantes al propio diseño o quehacer del Arte. “En principio”, los fenómenos, parecen no formar parte de la estricta producción cultural, y al ser observado por expertos, a menudo, se pasa por alto que éste se genera en un tiempo concreto y con unas condiciones de comportamiento por parte del sujeto creador, específicas y determinantes. Cuando hablamos de los fenómenos colindantes, hacemos referencia a los tejidos sociales, a la política gubernamental, a las situaciones personales, al devenir del mundo... a todas aquellas unidades que nos definen como seres. No obstante, como sujetos adscritos en el mundo, no podemos deshacernos de estos ítems. Si es importante en la historia del Arte de, por ejemplo, el siglo XVII cuando, al analizar una obra o artista, comprendemos la situación social y cultural de la época, el acontecer histórico, y contextualizamos la obra para acabar comprendiéndola de la forma mas “correcta” o cercana posible, ¿por qué no hacerlo con el <<Arte contemporáneo>>?.

Frank Thomas ya nos indica en *“La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumo moderno”*:

“Al margen de su utilidad para los negocios, la contracultura dio lugar a un enorme corpus de obras que trataban de comprender las transacciones de la cultura de masas sin caer en los lugares comunes de la afirmación o el elitismo” (89).

Thomas, nos habla de la noción de contracultura, nos adentra en un mundo que se sigue manteniendo viva una llama de la cual el <<Arte con-

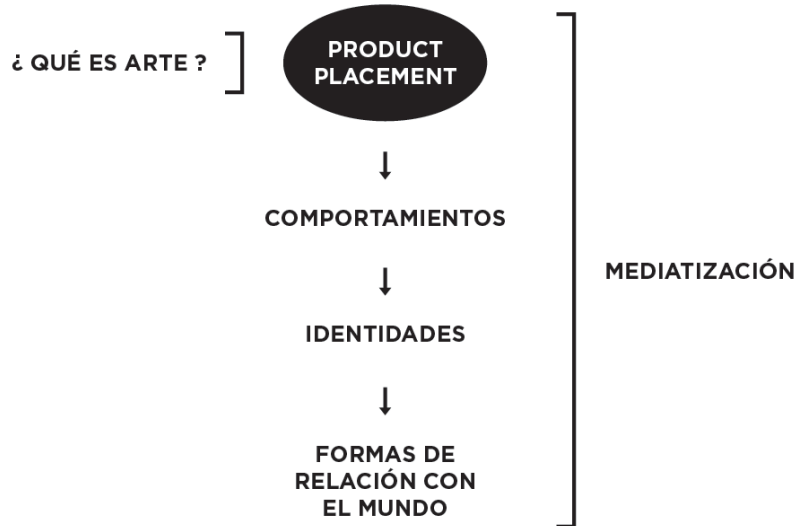
temporáneo>> se “beneficia” desde la perspectiva simbólica, y por tanto, económica. Las producciones culturales en sí mismas, pretenden transgredir, o romper con lo anterior, pero de una forma poco consciente, dato que forma parte del concepto de *neorealidad*: no tener conciencia directa de las relaciones con el mundo y la forma de percibirlo como realidad única, aunque cambiante.

Volviendo al tema sobre los fenómenos que configuran la creación actual, el <<Arte contemporáneo>>, y por tanto el fenómeno de la existencia mediante el poder Institucional como idea adyacente a la *neorealidad*, cuando estudiamos <<Arte contemporáneo>>, los “ismos” históricos, parecen ajenos a lo actual. Se rechazan por burocratizadores (la historia del Arte se ha reconstruido y sigue reconstruyéndose desde el ámbito artístico actual como ejercicio de subjetividad crítica. Sólo nos quedamos la producción de Arte actual, que aunque no guarde, aparentemente, relación ninguna con el pasado por sus nuevas formas de comprensión de la realidad y de los comportamientos mediáticos, el <<Arte contemporáneo>>, es resultado histórico de los acontecimientos anteriores. Parece ser que asumimos un papel de creadores desde el que vemos, que hay un salto enorme desde lo creado anteriormente, y lo miramos desde una isla a la cual no llega ninguna información que nos afecte del exterior. Somos inmunes, creemos serlo, y trabajamos desde esa perspectiva, cuando hemos construido (y construimos) una historia de la asimilación que nos conforma como una variante del <<perro de Pavlov>>. “Ellos nos enseñan algo que nos da éxito, y nosotros hacemos portfolios”.

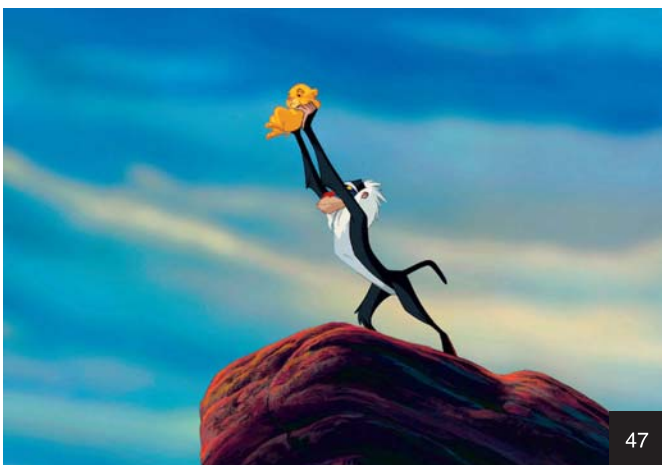
El fenómeno de la mediatización del hombre postmoderno, ha desarrollado un sujeto en un estado de *neorealidad* que ha sucumbido a los contextos sociales, y que ha sobrepasado y construido (o reconstruido) una “realidad” paralela a los sujetos contemporáneos, tomando la “teatralización” como una guía de comportamiento real (teatralización entendida como un comportamiento mediático

aprendido desde un contexto configurado de forma no virtual). Packard nos hizo hincapié en las <<almas prefabricadas>>, que son especificadas respecto a una luz de la pantalla y filtradas por los espectadores o el público. (90).

En definitiva, esta hipótesis sobre la mediatización social, no es más que el resultado del *product placement* de la construcción del sujeto postmoderno a partir de patrones mediáticos, donde los objetos contienen un significado y convierten a los usuarios o consumidores en una idea que se vende. El “fenómeno de la mediatización social” significa insertar directamente en los comportamientos de los sujetos de contextos concretos o globales, ideas y formas de actuar desde los medios, con la finalidad de construir consumidores que den beneficios, una de las ideas de la *neorealidad*. La historia de la asimilación mediática está construyéndose en el presente, y los fenómenos desarrollados como resultado a esa forma de relacionarse con el mundo, han dado pie a situaciones como las que mencionamos en este punto: el <<Arte contemporáneo>> necesita del poder Institucional para existir, y por tanto, el artista requiere de ese poder para serlo, incluso para gestar su trabajo, que es generado a partir de lo que se comprende como <<Arte contemporáneo>>. Este síntoma, en forma anuncios y actitudes de mejorarse a una mismo, desarrollando un estímulo, generando el prototipo de uno mismo y de el contexto cultural al que estamos adscritos. La radio tardó 35 años en conseguir 50 millones de oyentes, la televisión 13, el cable 10, Internet los ha alcanzado en apenas 3 años (91).



Fuente: Personal



Uno de los síntomas que el sujeto mediati-
zado de la *neorealidad* configura en su forma de ver
el mundo, es la creencia de que los sujetos adya-
centes a los fenómenos de la mediatización, pue-
den lograr sus metas, ante las adversidades, con
esfuerzo y fe. Películas como “*El rey león*”, “*Aladín*”
o “*La bella y la bestia*”, pertenecientes a la gene-
ración que creció en los 90’, son un claro ejemplo so-
bre la superación personal ante las desdichas del
mundo y sobre como la igualdad de oportuni-
dades, puede lograr en las personas, que éstas logren sus
metas si son “buenas personas”.

Esto no es nada nuevo. El productor de te-
levisión y actor Emilio Aragón con “*Médico de fami-*

lia” (92) , incrementó la venta de Renault Megane Scénic y de casas adosadas a un porcentaje muy elevado mediante una serie de televisión en formato *soap opera*, con el retrato de un nuevo modelo familiar en el que ocurrían situaciones muy cercanas a la realidad del espectador, y por tanto donde el reconocimiento del espectador era inmediato y directo (el anunciante del coche Renault Mégane Scénic no realizó investigación ad hoc para este emplazamiento, pero en lo que a su efectividad se refiere, sí se pudo comprobar – las ventas son la prueba irrefutable de ello- que gracias a ese emplazamiento de producto, “la gente entraba a los concesionarios interesándose por la compra del coche de “Nacho Martín”. Fue el coche más vendido del año en su categoría. Eduardo Madinaveitia, entrevista de Cristina del Pino para su Tesis doctoral “*Marcas y ficción televisiva, el product placement en las teleseries españolas*” (93).

Como vemos, la idea de la preexistencia mediante la existencia mediática, es lo que se ha trasladado a la idea del sujeto de la *neorealidad* a aparecer haciendo alegoría a su libertad creativa. Las relaciones existentes entre los fenómenos de verdad y existencia, se hacen palpables en la necesidad de la exhibición como método para llegar a la audiencia, y ésta, la audiencia, como masa absorbente de la información que llega legitimada desde las esferas de poder Institucional. Cuando tratamos el tema de la Institucionalización, hablamos precisamente de éste concepto, el de validarse mediante un poder dependiente del público y de la existencia del sujeto creador. La idea de las imágenes ya no queda relegado a un fenómeno de las emociones y las expresiones (Landow, 1996, Laufer 1995). Ahora, la noción de imagen es un ejemplo para la existencia, significa una abstracción simbólica de la creación, desarrollada a partir de unos patrones de dependencia de poder, viendo éste, como un mediador del saber y de la verdad del <<Arte contemporáneo>>. El concepto, significa un relato narrativo que desarrolla relaciones entorno a comportamientos, y por tanto, a como comprendemos conceptos como el de Arte.

2. LA CONFIGURACIÓN DEL ESTADO DEL ARTE

-EL CONTEXTO, LA CONSTRUCCIÓN DE SUJETO DE LA NEOREALIDAD, EL FENÓMENO DE LO GLOBAL Y EL ARTE CONCEPTUAL

No hay conciencia de que el Arte contemporáneo y la cultura emergente (así como todas las esferas culturales que se nutren de los formalismos “académicos” voluntarios) están inmersos en un engranaje social del cual no pueden escabullirse, por mucho que quieran. Al fin y al cabo, la producción cultural (quiero pensar) se hace en un mundo con leyes, normas y sucesos, hacia ese mismo mundo del que se genera y se alimenta para existir. Probablemente (y de éste caso vamos a hablar más adelante) ese ostracismo voluntario del que se nutre la esfera de la cultura (con motivos aparentemente arduos como “el que la sociedad no acepta el Arte contemporáneo”), ha dado pie a muchos motivos y razones para justificar muchas producciones que se están creando aquí y ahora. Es como dar excusas, “somos así porque nos dedicamos a esto”.

Como ya hemos comentado, la identidad academicista de la creación contemporánea en el <<Arte contemporáneo>> de un contexto, viene dilucidada por la propia Institución académica, y cómo ésta desarrolla la idea de “buen Arte” y “mal Arte”.

No obstante, ¿qué significa “buen Arte” desde la Institución-academia?. Cuando usamos el término, o expresión, podemos hacer referencia a la calidad de las propuestas o proyectos, que hablan de problemas contemporáneos, vigentes en la actualidad, por ejemplo. Pero ¿realmente éstas son las razones por las que, por ejemplo, un jurado, selecciona dicho trabajo? ¿por qué nos gusta lo que nos gusta?. Como dice Zygmunt Bauman en *“Mundo consumo”*: *“La marca y el logotipo asociados (la bolsa de la compra en la que figura el nombre de la galería es la que da significado a las adquisiciones que transporta en su interior) no añaden valor, sino que son valor, el valor de mercado y, por tanto, el valor como tal”* (94).

Algunos de estos artistas emergentes, menores de treinta años, realizan exposiciones y muestras sobre su obra, y a menudo, su producción se enmarca dentro de una línea localista y de un contexto muy concreto con una temática bien definida, cosa de la que, a menudo, se es consciente, ya que la idea de las cuales éstos parten para definir el significado de <<Arte contemporáneo>>, que se define mediante la Institución. El artista emergente contemporáneo no parte de una base o conocimiento estrictamente artístico. Sus fuentes para la producción de su obra va mas allá de lo que hemos entendido como artístico hace pocas décadas. Hemos de pensar que el artista contemporáneo emergente ya ha aprendido varios conceptos que parten de hitos sociales y antropológicos. El artista contemporáneo emergente ha crecido en un estado social, a menudo de clase media, con un conocimiento determinado y sobretodo, con una noción que va desde el hecho de publicitarse hasta poseer una información visual que comprende y, en ocasiones, repite mediante su obra. La propia configuración al mismo se trata en un rechazo del mismo, para vivir en una esfera que lo alimenta, de ahí surge el concepto de contracultural del que T. Frank nos habla.

Los artistas emergentes (los que inician su carrera profesional), proceden de una generación donde el flujo de información y la comprensión por la propia imagen, son unas cartas con las que juega para crear Arte. También, debemos hablar de la educación visual de esta generación. Estos artistas emergentes han crecido con mitos televisivos, como por ejemplo, series de televisión, donde el espectador se reconoce como sujeto y/o que es aleccionado mediante una moraleja que es aplicada en la vida real. De éste fenómeno, perteneciente a lo que llamamos *mediatización*, supone un punto de inflexión en el comportamiento “profesional” mediante las relaciones, que definen su esquema de valores, y la tipología de sus producciones. Es como un gran Instituto norteamericano de arte, están los populares, *los nerds, los hippies, o los losers*. Cada “profesional” es enmarcado en una categoría, y su

trabajo responde a las relaciones que se establecen con la esfera cultural.

La generación de los artistas emergentes tiene una gran facilidad para leer y descifrar imágenes, porque han estado educados, y han crecido, mediante ellas, y con ellas. A parte de poder crear otras imágenes nuevas, que generan otros conceptos que pueden explicarse mediante imágenes, sucesos o actos. No obstante, la generación mediatizada, debido al crecimiento con múltiples imágenes y nuevas posturas, desde el ámbito teórico, se han contrapuesto dos posturas, la tecnocentrista y la sociocentrista. La segunda postura, según Manuel Castells (1998) va a diluir a los productores y los usuarios de lo producido, ya que todos podrán desempeñar el mismo papel indistintamente. Mi postura, cercana a la de Guillermo Orozco Gómez (2007), evalúa que, en la realidad, éste suceso no significa democratización de información. Más allá de ese intento fatuo de liberalización y desjerarquización de informaciones, a la que Orozco considera no extrapolable a la realidad, personalmente, años después, las informaciones derivadas de un núcleo madre, son las que configuran ese difuminado entre productor y usuario como productor de información, y es mediante ese mecanismo para generar información nueva, a la que Castells se referiría. Mediante, y a partir de, ese núcleo madre (fenómenos Institucionales y, posteriormente, fenómenos Institucionalizables), que los creadores actuales desarrollarían su trabajo, de la misma forma que un usuario de Internet puede generar un vídeo, imagen u otra meme, siempre partiendo de mecanismos mediatizadores en la distribución de dicho contenido en forma de imagen, vídeo u otros, pero siempre de un núcleo de información.

Sin embargo, podemos observar que no sólo los artistas emergentes crean imágenes sobre su contexto. Actualmente crear una base de imágenes está al alcance de la mano, y algunas plataformas virtuales nos dan pistas sobre la representación del sujeto desde un estado entre utópico

y semi-crítico. Y digo semi-crítico porque en el contexto español, la sociedad viene de una generación recién salida de una dictadura, y los primeros hijos de la democracia, llevan por bandera lo políticamente correcto, y eso se nota en el campo artístico. Si nos referimos a un africano como “un negro” puede interpretarse como un gesto despectivo. Si él mismo, se define como tal, es su libertad para mantener viva su cultura, la libertad de su identidad. Y es que hablar de estas situaciones nos lleva a tratar el tema del sujeto postmoderno (o como aquí lo referimos el sujeto en el estado de *neorealidad*) dentro de un contexto concreto.

Pero vamos a tratar todo esto por partes. Empezaremos a hablar de como se ha construido el sujeto postmoderno para acabar hablando de que forma es el sujeto contemporáneo en el estado de neorealidad dentro del contexto, y por tanto, como se ha redefinido la noción de artista contemporáneo emergente. Para poder entender esto, debemos repasar la historia del Arte moderno y las nociones sociales que el artista ha tenido para llegar a ser lo que actualmente entendemos como tal.

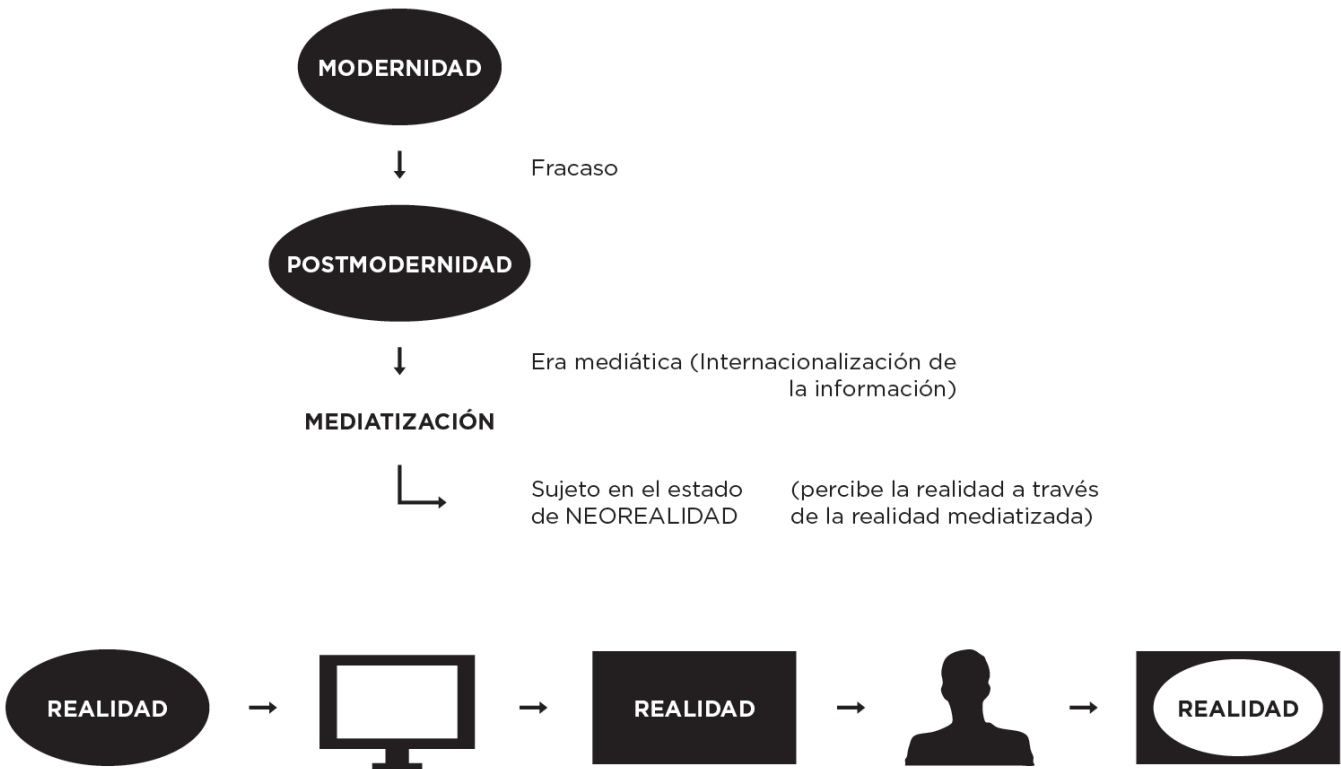
Cuando hablamos de la etapa del postmodernismo o la posmodernidad, nos referimos a los movimientos culturales del siglo XX. Estos movimientos culturales van desde la filosofía hasta el Arte, y representan la superación del estado de la modernidad.

La corriente postmoderna, consideramos, que surge como tal en la segunda mitad del siglo XX, y se engloba en el término como tal, porque poseen un eje común: el fracaso de la modernidad en su intento de renovación de la sociedad cultural. Como tal, el proyecto postmoderno, tiene como hilo conductor fundamental, la observación del mundo desde el intento y el fracaso posterior a una tentativa inútil (95).

Partiendo de la idea de Joaquín Barriendos, que aboga que la idea de multiculturalidad dentro

del contexto del Arte contemporáneo (según esta tesis <<Arte contemporáneo>>), sufre la eliminación del consenso multicultural, y se dirige hacia la internacionalización del Arte contemporáneo, y que éste, sufre desde la óptica de los problemas de la globalización, podemos decir que si bien cabe que la idea de <<Arte contemporáneo>>, puede sufrir este estigma o quiste, que hace desaparecer la idea de local, y por tanto variabilidad creativa en un contexto multiculturalidad cada vez más uniforme, también podemos afirmar, que lo que comprendemos como Arte, parte de las premisas del <<Arte contemporáneo>>. Sin embargo, debemos comenzar a prestar atención, no a las diversidades culturales como entes de un nuevo internacionalismo- como hace Geeta Kapur- que usa herramientas industrializables, hacia los fenómenos culturales con la finalidad de la mercantilización de la industria cultural, sino a los fenómenos más concretos de los devenires históricos de cada localización, y de que manera, los fenómenos mediatizadores, varían ese contexto.

La idea inicial sobre la internacionalización del <<Arte contemporáneo>>, puede ser debido a “el exceso de confianza hacia el multiculturalismo” (según Olu Oguibe en la conferencia *A Brief Note on Internationalism* pronunciada dentro del simposio *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. (96)). No obstante, si esa idea de multiculturalismo se comprende como la idea de una cultura única y aglutinante de contextos (como ya hemos visto en fenómenos globales como la identidad Manga desarrollada en Murakami), ¿qué hace del <<Arte contemporáneo>>, un suceso único?, ¿es que entendemos la idea de creación contemporánea como un marco mercantilizador y global? ¿qué pasa con el resto de creaciones que no se enmarcan dentro de las nociones de <<Arte contemporáneo>>? ¿solo podemos considerar el <<Arte contemporáneo>> como único estado ejemplificador del sistema creativo global afectado por la mediatización?



Sin embargo, volviendo a la construcción del sujeto postmoderno para convertirlo en un sujeto de estado *neorrealista*, la primera definición de postmodernidad se queda corta (el proyecto postmoderno, tiene como hilo conductor fundamental, la observación del mundo desde el intento y el fracaso posterior a una tentativa inútil). La postmodernidad sigue fraguando en la sociedad contemporánea, y por tanto se sigue generando la idea de postmodernidad, por lo que la definición siempre será inexacta, en cierto sentido por la falta de datos a analizar y porque el obstáculo principal del desorden, es la base de esta etapa, porque el intento de ordenar para comprender el mundo desde el sujeto es la finalidad de la postmodernidad. Lo que lleva verdaderamente a situarnos como sujetos posmodernos llenos de inseguridades, de caídas y tropiezos a esa “libertad” de la que se habla según Janet Wolf: “En el sentido filosófico de “libertad”, es correcta la visión kantiana según la cual la libertad y el determinismo son antinomias y pertenecen a diferentes ámbitos de la experiencia o modos de discurso pero no contrarios del todo”. (98).

Aunque, si exponemos un paralelismo entre el marco internacionalizado del <<Arte contemporáneo>> (como creación ejemplar de la idea de creación), y la idea de postmodernidad latente en el concepto de desorden, ¿cómo podemos hablar de un marco internacionalizado de creencias sobre el <<Arte contemporáneo>>?

Debemos atender, a que el marco Institucionalizador, engendra directrices creativas que hacen comprender a la audiencia que Arte se ejemplifica desde la esfera Institucional, y que la “libertad” popular, se difumina ante una comprensión del mundo con un orden mediático, que conjuga el ser visto como paradigma de la existencia. No obstante, el concepto de desorden postmoderno al que hace alusión Foster, queda palpable en el estado del sujeto de la *neorealidad*. El individuo en el estado de neorealidad, aborda su identidad mediante esferas de poder (éstas comprendidas con

el volumen de audiencia), y su forma de relacionarse ante el mundo es variable y cambiante, tanto, como la información y los datos que asimila día a día. De ahí su desorden ante la relación y la comprensión del mundo, y su intento de orden mediante la Institucionalización, que aporta desde el poder, líneas del “bien” y del “mal”, y por tanto, la idea de orden. Efectivamente, el concepto de “libertad” humana queda definido por necesidad de “libertad” expuesta por Martín Heidegger, repensando y cuestionando el sentido de la lucha humana y las consecuencias de aguantar, o más bien dicho del soportar la carga de nuestros propios problemas de existencia y de vida. Expuestos a la vulnerabilidad del tropiezo y por tanto a la caída, simbolizamos así el estado precario entre la lucha de la supervivencia en un mundo creado en el que, raras ocasiones podemos hacer algo, y el deseo fantasioso por trascender de nuestra propia humanidad... El ser aguanta, resiste, pero puede caer en cualquier momento, y si cae entrará en una espiral de miedos y dudas o soñará para siempre, es el único camino que nos queda para afrontar la realidad: o sobrevivir con ella o caer para imaginar y crear otros mundos, que obviamente lo condicionan por su experiencia vivida, un mundo creado del creado. Pero no debemos olvidar, que la “experiencia” forma parte de unas estructuras, a menudo, fijadas y ensambladas por la política administrativa. Como dice Anthony Giddens, las estructuras son a la vez producto de la acción humana y de las condiciones de esa acción humana (Giddens: 1976).

¿Cómo relacionamos la idea de “libertad” dentro del contexto mediatizado? Haciendo alusión a como el sujeto, se ha configurado en el contexto que ha fraguado una idea determinada de “libertad creativa”, mediante sistemas Institucionales que parten de contextos determinados (un sujeto puede ser “libre” en un país pese a su condición de inmigrante, ya que su NIE demuestra que forma parte de un grupo. No obstante, en cuanto ese individuo vaya a otro país, su noción de “libertad” quedará definida por otro contexto. Desde el ámbito del

<<Arte contemporáneo>>, ganar o ser seleccionado por un premio local hacen de la obra del ganador la mejor dentro de ese contexto determinado. Si ese artista va a otro contexto, su obra dejará de tener la importancia que en el contexto original, por tanto su idea de “libertad” sobre su propia creación, se verá afectada).

La idea de postmodernidad, que es de la que partimos y de la cual vamos a empezar a ensamblar las ideas que nos darán unas pistas sobre la producción y estratificación de la cultura contemporánea, y de cómo configuramos el estado del Arte actual, serán las ideas previas a las cuales el sujeto en el estado de *neorealidad*, va a enfrentarse para comprender el mundo y los mecanismos de la cultura emergente.

El término “postmoderno” se popularizó desde la publicación del libro “La condición posmoderna”, de el filósofo francés Jean- François Lyotard (1924-2001) (98), en 1979. Aunque varios autores ya habían empleado el término, Lyotard lo lleva al terreno “práctico”, y define las producciones que se engloban dentro del entramado de los conceptos de lo postmoderno.

Dejando de lado las teorías de Kant y Heidegger, y mirando a Lyotard, la posmodernidad se entiende como un estado en que la cultura contemporánea se ha desecho de elementos culturales anteriores, como el marxismo o lo freudiano. En realidad, Lyotard, realiza un análisis cultural sobre la condición humana postmoderna como una evolución del progreso de una sociedad industrializada llena de paradigmas. Estos paradigmas construyen ideas, que a su vez, producen hechos y formas de repensar la cultura, generando así, los nuevos conceptos de la cultura contemporánea.

Los paradigmas resultan ser un modelo, normalmente lineal, de una disciplina en un contexto epistemológico, o sea, de un contexto basado en el conocimiento científico fundamentado en el

análisis, creando por tanto, una sociedad establecida desde la teoría del conocimiento, que intenta realizar preguntas (intentos) para desmontar las verdades dogmáticas humanas.

Sin embargo, esta disciplina epistemológica, se ha visto afectada (o invadida) por una sociedad mediática que ha reconfigurado la forma de percibir el mundo, y por tanto, de su comportamiento entorno al mismo y su forma de relacionarse con él. Con este principio entramos en un paradigma de sociedad relativista, que afirma que la humanidad no tiene principios universales, sino que se construyen mediante un contexto con unas situaciones culturales, sociales y económicas determinadas. Entrar en un estado de sociedad relativista nos lleva a individualizar el sujeto y a tener en cuenta sus experiencias como verdades subjetivas, y que el propio sujeto tome conciencia de ellas y de su situación.

Esta subjetividad, es la que Lyotard nos hablaba con la idea de los *metarrelatos*, donde podemos ubicar la historia del hombre relativista y subjetivo, que se basa en paradigmas para realizarse preguntas sobre su existencia y comportamiento que quedan en el intento. Estos *metarrelatos* son narraciones que desde el intento, están destinadas a fracasar como tales, porque hay pluralidad de verdades, ya que el hombre postmoderno ha descubierto que como sujeto, tiene unas vivencias propias y unas conclusiones personales que sólo con pensarlas ya da como válidas, convirtiendo sus pensamientos en una porción de verdad legítima. También debemos sumarle la importancia que ha cobrado el sujeto como “yo” que forma parte de una sociedad. Ahora se le da importancia al sujeto, y éste sabe que su opinión cuenta, y por tanto su verdad en forma de discurso subjetivo legitimador también.

No debemos pasar por alto, y volviendo a unas líneas mas arriba, que esta subjetividad ha dado paso a una generación que cuenta con modelos mediáticos, modelos de comportamiento y

hábitos de consumo que dotan a los sujetos de un contexto, de una pautas de existencia que lo hacen del mismo, un conjunto de ideas que parten de un núcleo madre en un contexto determinado, y que por tanto, esa subjetividad individualista del sujeto relativista, queda ensombrecida por el fenómeno mediatizador como mediador entre las ideas, las verdad y la realidad. La hipotética “libertad” a la que se encuentran sometidos, es un registro de modelos y formas, como la idea de un catálogo en el que elegimos cual de las realidades que se nos ofrece, es más cercana a nuestra idea de “personalidad”. “Personalidad” entendida como ideas propias e individuales que posteriormente se unen a un grupo de “iguales” con las mismas características. Esta idea configura los llamados grupos sociales, como los *Emos*, los *Punks* o los *Góticos*. Estas actitudes suponen, como Orozco determina, una mezcla de lógicas y temporalidades diversas entrelazadas por relatos orales con las intertextualidades de la escritura, y sobretodo, de las intermedialidades de lo audiovisual.

Por tanto, por un lado tenemos un contexto mediatizado que parte de unas bases posmodernas, donde el sujeto, tiene una “libertad” basada en su experiencia, y por otro, su subjetividad condicionada, donde el contexto mediatizado esta pasando a ser global, por tanto, la identidad deja de ser localista. Pero, ¿dónde se encuentra la línea entre la subjetividad condicionada por lo global y la “libertad” del sujeto en un contexto concreto?

Bien, la respuesta a la siguiente cuestión conlleva dos conceptos que Orozco menciona en el libro de De Moraes “*La sociedad mediatizada*”: la socialidad y la ritualidad.

“Es importante enfatizar aquí que si los cambios tecnológicos conllevaran solamente cambios instrumentales en la comunicación, quizás fuera mas fácil y rápida su asimilación y hasta podrían verse con claridad relaciones de causa-efecto. Pero además, los cambios tecnológicos en el

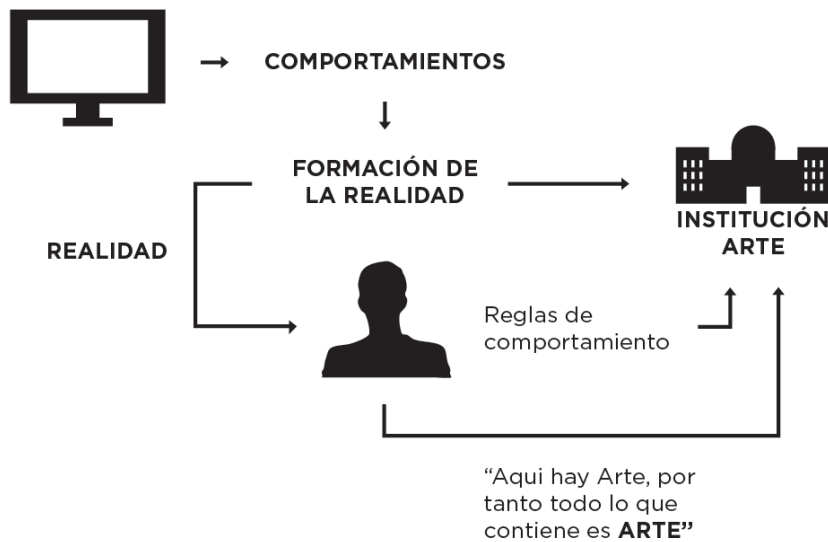
ámbito de la comunicación social suponen transformaciones sustantivas en el que se generan practicas, dentro de las cuales luego tienen lugar otros cambios culturales” (99).

Orozco, hace alusión a las prácticas que suponen las asimilaciones en las transformaciones de la comunicación social. Estas prácticas, gestan significados de índole global extrapoladas al contexto local, ya que la manera en la que se pone en práctica esa asimilación, es desde un contexto cercano de relaciones interpersonales, condicionando la identidad del sujeto.

Los nuevos mecanismos de comunicación afectan directamente a la idea de comunicación de la socialidad local y global. Las dependencias que se generan entre los espectadores-usuarios en el lenguaje de la comunicación social (dependencia de los usuarios que precisan de una red infraestructural para entrar en comunicación, además de conocerla), no solo generan la necesidad sobre la conectividad y el desciframiento del lenguaje virtual (y de las relaciones), sino también una necesidad simbólica de libertad social y desjerarquización, podríamos decir, Institucional (institucional como leyes ordenadas jerárquicas de relaciones sociales). La necesidad simbólica de libertad en el ámbito comunicativo, resulta ser una paradoja. Según Orozco, aludiendo a Wolton, las capas centralizadas y anteriores a las nuevas relaciones comunicativas entre individuos, no son más que el engranaje principal de las tendencias homogenizantes. La idea, significa, que las prácticas comunicativas entre individuos de un contexto global, parten de costumbres locales y de ritos sociabilizadores. Según Orozco, las prácticas comunicativas generan hábitos y promueven regularidades que los actores sociales desarrollan, a veces, hasta de manera automatizada, en la medida en que han interiorizado comportamientos y modelos o patrones de reacción frente a los referentes comunicativos. Mediante estos patrones de comportamientos, el sujeto, en un contexto local, usará las herramien-

tas de sociabilización de las capas centralizadas para poder establecerse como sujeto en un grupo social, con hábitos y costumbres definidos. No obstante, estos hábitos, se condicionan a partir de los ritos de la mediatización que establecen nuevos parámetros de comportamiento. Así pues, de la misma manera que la mediatización, a partir de ritos de sociabilización, ha asumido en el contexto local que, por ejemplo, existen ídolos sociales, el contexto regulado por esta comprensión de rela-

en nuevas directrices de relaciones, nuevos objetivos y nuevos ejemplos de orden ejemplificador de individuos. De la misma forma que programas de televisión desarrollan hábitos de comportamientos entre individuos del contexto local, los sujetos vinculados al terreno del <<Arte contemporáneo>> (qué es, por qué es, cómo es...), van comprenderlo de una manera adaptada al mecanismo de mediatización social, y por tanto, van a comprender Arte como <<Arte contemporáneo>>.



ciones con el mundo social, extrapolará esta conducta en su contexto local. De esa manera, nacen los llamados “héroes locales”, aquellos sujetos del contexto local que son jerarquizados socialmente como fenómenos o ejemplos de aquello que el sujeto del grupo, quiere llegar a “ser”. Dentro del campo del <<Arte contemporáneo>>, la <<Creación contemporánea>>, y el “Arte emergente”, el sujeto se legitima mediante el proceso Institucional del contexto local. Eso significa, que el individuo del grupo, utiliza este mecanismo Institucionalizador del contexto local para dotar a las producciones de sentido, y por tanto a su figura como sujeto individual. Realmente, este aparente desorden, supone el orden tradicional de orden social, solo que, con los nuevos fenómenos de la comunicación social en un contexto global, hacen que los nuevos mecanismos de sociabilización, trasmuten

El sujeto, con nuevas formas vinculantes a la realidad de Arte, y por tanto a <<Arte contemporáneo>>, acepta y asume nuevas formas de relaciones e identidades personales como sujeto profesional. La idea, supone, según Orozco (2007), que las mediaciones no solo proceden de los medios, solo que éstos, son su extensión, y que las formas de relaciones ante <<Arte contemporáneo>>, sean ejemplo de las relaciones intersociales, solo que los mecanismos de sociabilización comunicativa incidan directamente en los actores sociales, o en los espectadores-usuarios.

Estas pautas crean el sujeto en estado de *neorealidad*, ejemplificado en el artista emergente de la categoría de “Arte emergente”, como ejemplo de las nuevas relaciones y prácticas discursivas del nuevo orden de Arte que esta naciendo o ges-

tándose. La idea del nuevo concepto de sujeto en estado de *neorealidad*, hace, inevitablemente, que los comportamientos transmutados desde los medios como canales, nos dirijan el análisis, hacia la idea de nuevas generaciones que se relacionan de una forma concreta, ya que comprenden la realidad de una forma determinada.

En cierto sentido, a esta generación podríamos llamarla generación crítica, debido a lo paradójico que resulta su estado de incertidumbre global frente a su estado de afirmación del subjetivismo identitario. Esta generación en un estado de *neorrealismo* aparentemente “crítico” hace alusión a la cantidad de información que hemos recibido (y seguimos recibiendo), y que hemos de desglosar para interiorizarla en nuestro yo cultural. El volumen de información, hace que éstas, las informaciones, se complementen o contradigan, y es a partir de esas contradicciones simuladas que el individuo analiza y “critica”, que el sujeto en el estado de *neorealidad* parece ser crítico con el marco externo, y no con el engranaje interno que mueve su configuración personal.

No obstante, frente al “estado crítico” en el que se encuentra los hijos de la generación postmoderna, ésta, no ha desarrollado el sentido crítico propiamente dicho, solo es una visión de la crítica tan solo del marco que recrea. No selecciona de una forma voluntaria, sino que las informaciones vienen filtradas por medios que nos “aleccionan” para decirnos que nos ha de gustar y que no. Somos críticos con obras de <<Arte contemporáneo>> que no forman parte de una engranaje Institucional que no respetamos. Es una hipotética realidad, una especie de simulacro del que Baudrillard nos habla. Baudrillard nos dice que estamos delante de una ilusión del mundo que no es de verdad, porque para percibir la realidad hace falta un periodo de reflexión (100).

Con este aspecto, podemos relacionar este suceso con los temas que los artistas emergentes nos proponen. Muchos de ellos parten de una no-

ción Institucionalizada de un contexto local, en el caso de Barcelona, la herencia histórica del conceptualismo, hace que modelos de <<Arte contemporáneo>> relacionados con, por ejemplo, la archivística como modelo de orden histórico o la crítica Institucional como una forma de análisis de las relaciones de la Institución y la audiencia, sean asumidos como verdades aparentemente críticas, ya que cuestionan órdenes sociales, pero no el orden social del contenido.

Pero siguiendo con la noción de postmodernidad como elemento histórico y predecesor de la construcción del sujeto en un estado de neorealidad, Lyotard, con la publicación de su libro “*La condición postmoderna*” (1979), este concepto empieza a tomar forma en sentido estético. John Watkins Chapman resulta un claro ejemplo del productor posmoderno, donde las limitaciones expresivas del Impresionismo instauradas por un Arte académico, son rechazadas para dar paso a una pintura que da importancia a la mirada del artista. A esta “corriente” se le designa el nombre de Postimpresionismo, sugerida por el crítico de arte Roger Fry.



“*The old curiosity shop*”. Óleo sobre tela, 25 x 36.2 in. / 63.5 x 92 cm. Fuente: Personal

El postmodernismo es una etapa complicada en definir como tal, no sólo porque sigue mutando actualmente en aquellas generaciones no relacionadas con comportamientos mediáticos de

forma directa, sino por la variabilidad y pluralidad de formas en las cuales se manifiesta. No obstante, hay unas características que engloban el postmodernismo en un movimiento, donde los pensadores Foucault, Derrida, Deleuze-Guattari, Lyotard, Baudrillard, Rorty o Vattimo son considerados los máximos exponentes sobre las ideas de la postmodernidad:

- Corriente en oposición al modernismo.
- Organizar el saber, no solo estudiarlo.
- Admitir que el progreso propuesto por el modernismo ha fracasado.
- Vivimos en una cultura multicultural y plural.
- Modificación de la experiencia del sujeto mediante el espacio y el tiempo en un contexto determinado.
- La verdad absoluta no existe, solo la experiencia subjetiva.
- El sujeto conoce su contexto y su lugar en el mundo tomando conciencia de su subjetividad.
- El sujeto como un ser autónomo.
- No hay unidad, sino diferencias.
- Diferencias culturales crean nuevos tipos de información para el sujeto.
- Brechas culturales.
- Crítica institucional al poder teóricamente legítimo.
- Sujeto no cohesionado con su contexto debido a la cantidad de información que recibe y que hace temblar su identidad.
- En arte eclecticismo y formalismo moderno.

Los conceptos precedentes del postmodernismo vienen, como hemos dicho antes, del fracaso de la modernidad:

- Estructuralismo.
- Recepción de Nietzsche y Heidegger.
- Literatura: críticas contrailustradas a la razón: Marqués de Sade, Bataille, Artaud.

- Arte: tradición estética bohemia, irónica, subversiva: Baudelaire, Rimbaud.
- Cultura de la imagen, del espectáculo, de artículos de consumo, con efectos pacificadores. (101)

El primer artista considerado como el acuñador artístico del término postmoderno, John Watkins Chapman (1853-1903), mediante su pintura, hace alusión a una sociedad que ha superado la modernidad y que se dedica a retratar en sus situaciones más cotidianas en sus contextos correspondientes.

Aunque, Watkins Chapman, sea considerado uno de los padres del "Arte postmoderno", lo que verdaderamente ha creado la idea de que el Arte emergente contemporáneo (que es en lo que nos queremos centrar) surja de la ficción de <<Arte contemporáneo>> (considerando éste como un movimiento que parte de estados postmodernos) por definición, no ha sido su precedente artístico, sino los conceptos que han llevado a cabo directamente los artistas y las formas mediatizadas que el contexto global, a partir de mecanismos de orden social y compromisos Institucionales, han generado las producciones de los artistas emergentes, y sobretodo, en lo que consideramos "Arte emergente" como tal. Y cuando me refiero a conceptos directos, hago alusión a una idea de producción directamente relacionada con las premisas de la postmodernidad: la herencia histórica del conceptualismo, en el caso catalán, el caso de la mediatización como eje articulador de relaciones sociales, los mecanismos simbólicos del poder Institucional, la Institucionalización de la producción artística como valor legítimo, la comprensión del Arte como <<Arte contemporáneo>>, el Arte como valor articulador de fenómenos sociales o la cultura Institucional como ejemplo popular de creación.

-LO SOCIAL: HERENCIAS DE LA PUBLICIDAD Y EL FENÓMENO DEL COMISARIO

El conjunto de situaciones que nos llevan a poder dilucidar los conceptos <<Arte contemporáneo>>, <<Creación contemporánea>> y “Arte emergente”, nos envuelven en una vorágine situacional en el que la Institución, las herramientas mediáticas asimiladas, los nuevos fenómenos de las prácticas artísticas y el renovado concepto de creador de obras de Arte trazan un papel crucial en nuestra comprensión y división sobre que consideramos como Arte.

Uno de los ítems más palpables para poder interpretar el significado de <<Arte contemporáneo>>, es el éxito que éste involucra con el propio ejercicio de artísticidad. El Arte no existe sin ser visto, ya que el fenómeno de la <<audienciación>> (Orozco, 2007) es comprendido como una necesidad en un escenario con actores sociales en una realidad “simulada”.

Sin embargo, más allá de los términos que hayan aparecido a lo largo del texto, espectador, usuario y audiencia, mantienen varias lógicas divergentes que llevan a pensar en las tres palabras como sinónimo de público, existen ciertas diferencias que convergen en un mismo punto. Actualmente, y después de los fenómenos de globalización mediática, no se si tiene mucho sentido hacer una distinción entre ambos, ya que los términos empiezan a disolverse para convertirse en un único término llamado “público”.

Orozco menciona: “...el fenómeno de la <<audienciación>>. Así, ésta es en sí una estancia y no solo el paso hacia un estatus diferente, lo que a su vez confiere estatus concretos a los sujetos que lo configuran. (...). Ser audiencia hoy -y empezar a ser red o llegar a ser red mañana- significa para los actores sociales por lo menos tres cosas. En primer lugar, significa una transformación sustancial de su estructuración. Su cohesión y divisiones es-

tamentarias tradicionales, antes definidas como el género, edad, clase social y etnia, o por criterios mas situacionales como el tipo y el lugar de trabajo, nivel educativo, orientación política o religiosa, se definen cada vez mas dentro de una espiral de mediaciones que hacen estallar sus limites privilegiando el criterio transversal de segmentación mediática y luego el de segmentación tecnológica (...).

En segundo lugar, ser audiencia también modifica el vínculo fundamental entre los actores sociales con su entorno y con los acontecimientos y fuentes tradicionales de información: barrio, amigos, familia, compañeros de trabajo o de juego, por una parte. Por otra, como las fuentes institucionalizadas como el gobierno o la iniciativa privada. (...) ...la participación posible de los sujetos se traduce y reduce a meras exclamaciones o reclamos al viento o en compulsivos zappings bajo techo. (...). Estas mediaciones sociales (visuales y digitales) invaden y erosionan los modos ilustrados, orales y escritos de percepción, apropiación, producción y circulación de saberes, conocimientos, juicios, opiniones y nociones incidiendo también en una transformación desbocada de algunos usos sociales de lo percibido, apropiado y (re)producido por los actores sociales.

En tercer lugar, el estar-siendo audiencia trastoca también los límites espacio-temporales del intercambio societal y deslocaliza a su vez, la participación social de los actores” (102).

Orozco relata los tres motivos del significado: el hecho de la <<audienciación>> y de que manera ésta audiencia, se relaciona con el fenómeno del medio, posicionándose como sujetos.

Si partimos de la idea de que <<Arte contemporáneo>> como fenómeno, precisa de público para corroborar su existencia, y que el volumen del mismo define su éxito, podemos crear un paralelismo entre los fenómenos mediatizados en las cuestiones culturales, y los *modus operandi* de las

sociedades capitalizadas y virtualizadas, en las que las nuevas generaciones trazan sus relaciones mediante estadios de *neorealidad*. Podemos afirmar, que las sociedades mediatizadas y las generaciones en estados *neorrealistas*, hallan, en el mecanismo publicitario, una línea de intervención hacia la propia existencia de su sujeto.

No obstante, ¿de qué manera asumimos el mecanismo publicitario?. Antes de “publicitarnos” como sujetos creadores, hemos tenido que ser público que ha prestado atención. La filtración Institucional de la cual hemos sido público ha asumido y definido nuestra percepción sobre que consideramos <<Arte contemporáneo>>. Estas definiciones, clasificadas por lo que hemos observado y, posteriormente, relacionado con el término Arte, han sido las que hemos percibido y asumido como “algo importante que como público debemos ver”. Nuestra ética como “espectador”, yace en el concepto de una voluntad por observar y/o aprender fenómenos que parecen ser interesantes, y en la conciencia espacio-temporal mientras somos espectadores. Ser espectador supone un desplazamiento, un atrevimiento, una dedicación de tiempo a un fenómeno, un deseo de ver. Así, la voluntad propia de un sujeto como público, hace que éste mismo, tenga la posibilidad de disgregar la información que recibe, a diferencia del concepto de audiencia, en el que la información asimilada no es “voluntaria”, sino mas bien programada. Robert Lepage, el director canadiense, respondió a: “¿Prefiere quedarse ciego o sordo?” durante una conferencia: “Los anglosajones, comentó, parecen priorizar la experiencia del oído (audiencia); los latinos, en cambio, parecen priorizar la mirada, agrupándose como espectadores. Él, que es canadiense y bilingüe (inglés y francés) dijo vivir con secreta excitación las dos realidades” (103).

Jürgen Habermas (1981 [1962]), es considerado uno de los personajes que más ha investigado entorno a la noción de público durante el periodo de la Modernidad. Habermas, pretendió

investigar esta noción desde la idea que “público”, supone un grupo de personas iguales que evalúan “libremente” lo que se expone a su juicio. Manuel Delgado en “*Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba*” dentro del libro “*Querido público*”, nos acerca a la noción histórica de público:

“La idea de público se conforma como una derivación de la publicidad ilustrada, ideal filosófico inspirado en Kant que fundamenta el consenso democrático y la racionalización moral de la política, basándose en un principio de solidaridad comunicativa en que es posible y necesario un acuerdo interaccional y una conformación discursiva coproducida. Todo ello de acuerdo con el ideal de una sociedad culta formada por personas privadas que, siguiendo el modelo del burgués librepensador, establecen entre sí un concierto racional, en el sentido de que hacen un uso público de su raciocinio en orden a un control pragmático de la verdad.” (104).

En realidad, la idea o el concepto de público, remite directamente a la idea de “libre pensar”, de oportunidad de juicio, de un valor social en el que la opinión de un sujeto cuenta. No obstante, cuando el público es amplio, o debe serlo, los mecanismos que han de usarse, requieren una cierta manejabilidad de la información. No podemos pretender que aspectos, por ejemplo, especializados en un terreno teórico, puedan llegar a ser descifrados por un público amplio, aunque su lenguaje pueda variar, con la finalidad acercar ideas complejas al público general, ya que el no solo hemos de acercar estas ideas, sino ha de ocurrir, que al público le interese qué es lo que quiere observar, ver, reflexionar y escuchar. Por tanto, podemos diferenciar diferentes tipos de público, y varios estados de público, configurados por los intereses del mismo.

Los tipos de público, o la idea de tipología de público, deriva de los intereses que se fragua en cada uno de los consumidores que afectan a un contexto local o global. Los intereses pueden ve-

nir delimitados por varios entes que parten desde los medios de comunicación hasta la vía oral. No obstante, cabe aclarar, que la variabilidad de público es cambiante. Como sujetos, podemos vernos inmersos en un tipo u otro de público, ya que consumimos diversos formatos de información, desde una película, pasando por una exposición, hasta una noticia en Facebook. De esta manera, hemos de diferenciar el prototipo de público del que hablamos en cada momento, ya que su voluntad ante la información recibida se somete al juicio “voluntario, con una supuesta “libertad”.

Nos convertimos en un tipo de público u otro, dependiendo de la voluntad por recibir la información que se nos brinda, a lo que nos queremos acercar. No obstante, detrás de la perversión de esa idea de “libertad”, cabe destacar una de las ideas de Manuel Delgado (2009), que remite la idea de “lo público” (aquello que nos concierne a todos) de Gabriel Tarde. Para el pensador, la idea de público, implica una acción colectiva en contraposición a una multitud. Tarde, fue un personaje que frecuentemente protagonizaba, durante el siglo XIX, varias revoluciones sociales. Varios autores contemporáneos a Tarde, desde Freud a Rossi, atribuían a estas prácticas, un sentimiento de vulgaridad popular, no obstante, Ortega y Gasset, con el ensayo “*La rebelión de las masas*” (105) supo ver la condición de movilizar a una multitud mediante ideas particulares y metodologías que vislumbraban movimientos sociales hoy vigentes, ideas de multitudes, informaciones globales y control de información desde un estado de aparente “libertad”.

En esta época de “exuberante mediatización” (Orozco Gómez, 2006), la idea de <<audienciación>> (convertir al público en espectadores que hacen uso directo en su cotidianidad de la información que se pone en tela de (des)juicio), prefabrica unos movimientos de los usuarios, basados en apropiaciones mediáticas, que tienen que ver con la forma en que los sujetos sociales, se con-

vierten en individuos con una supuesta “fe” en la información recibida. Esta “fe”, como sinónimo de una información casi dogmática de creencias, hace que la participación de la audiencia, se convierta en el fenómeno de <<audienciación>>, el uso de los mecanismos comunicativos que convierten al espectador “pasivo”, que recibe información, en un usuario, sujeto que hace uso de las informaciones recibidas, convirtiéndose en un receptor de información activa. Éste último dato, significativo en el papel del público como sujetos que consumen información de una forma distinta hasta la actualidad, nos hace pensar inmediatamente, en un público no como espectadores (como podríamos entender el término desde una perspectiva fenomenológica en el que hay un receptor (activo) y un emisor (pasivo)), sino como audiencia activa (<<audienciación>>), o como usuarios (que hacen uso de).

No obstante, después de este ligero im-pase hacia las configuraciones de los usos mediáticos de la comunicación que convierten aquél que recibe la información, en una categoría u otra de receptor, cabe destacar, que el fenómeno de la mediatización, no solo aborda el actual usuario en audiencia, convertida en <<audienciación>>, sino en un usuario que, haciendo uso de la información, calca las herramientas usadas desde la mediatización, para practicarlas en su cotidianidad individual y/o colectiva. Por tanto, el usuario, como cambio paradigmático de público pasivo a activo, deviene un espectador (sujeto pasivo que recibe información), y a su vez un usuario (que hace uso de esa información de manera activa). Conviene destacar, el papel del espectador-usuario, como un sujeto en un contexto mediatizado que, regula sus relaciones sociales, mediante las herramientas mediáticas que ha “consumido” desde el estado de *neorealidad*. Podemos poner ejemplo de ello con individuos que, haciendo uso de esa información mediática, perciben un problema similar o igual a uno que tengan en sus vidas.

Con la idea de espectador, éste, usará las herramientas percibidas para solucionar ese problema, con las mismas técnicas que ha percibido mediáticamente. La idea de espectador-usuario, usará esas técnicas o herramientas (de forma consciente o inconsciente), no como una “posibilidad”, sino como una “dependencia” de su aprendizaje, una necesidad, su centralidad en el problema, solucionarlo mediante unas técnicas percibidas como “realidad”. El espectador-usuario, configura la realidad mediante esos ejemplos, convertidos en síntomas mediáticos, que retratan una idea del mundo uniforme respecto a su identidad, forjada a través de una realidad variable y líquida (Bauman, 2008).

Estas identidades tradicionales, como podemos entender la idea de identidad tradicional forjada a través de un contexto determinado, de influencias familiares y de amigos, han variado notablemente desde el uso que hacemos de la tecnología de la comunicación. Esta variación, forjada a través de síntomas mediáticos en forma de espectadores-usuarios, se diferencian en que durante la premodernidad, los aspectos identitarios se definían por aspectos físicos y materiales (Orozco, 2006), y que posteriormente, la identidad en la modernidad, se atribuye a aspectos menos tangibles o naturales adquiridos por ese tránsito del <<Tercer entorno>> (Orozco mencionando a Echeverría (1999), 2006).

El “placer”, que obtenemos por las representaciones visuales hacia la construcción de identidades, forjadas desde herramientas mediáticas (espectadores-usuarios), hace que las gratificaciones respecto a las relaciones con el mundo y la vida de los individuos, nos “tranquilen ante una realidad caótica” que queremos aprender a controlar.

Prácticamente, las ideas establecidas por el espectador-usuario, hacen de esas identidades, un reconocimiento entrono a su propio sujeto y hacia el resto de iguales, que regulan la “tranquilidad” de un estado de incertidumbre.

Sin embargo, debemos tener presente, que estas referencias contemporáneas a los fenómenos de identidad construida y sedimentada a partir de nociones de una “realidad” concreta, se hacen palpables por un desuso de la idea de historicidad, y el gusto por la “novedad”. Según Orozco, el destiempo que nos proporcionan los medios respecto a la idea tradicional de tiempo-espacio, ha variado considerablemente. Orozco, nos habla de que el primer síntoma de destiempo se hace palpable en la televisión y el ordenador, que convierte acontecimientos en un presente efímero, y por tanto, con una temporalidad muy definida y concreta (Orozco, 2006). Vemos noticias que circulan por los medios, de una forma inmediata y que nos encontramos en todas partes, pero su durabilidad es corta y eficaz, hasta hacer de la misma noticia, un componente anecdótico y temporal. Esta idea, extrapolada en el mundo del “Arte emergente” (éste como paradigma del sujeto en el estado de *neorealidad*), hace que producciones de temática concreta tengan una duración determinada, que se conviertan en una información voluminosa en audiencia, pero que tengan una temporalidad efímera. El paralelismo entorno a la construcción de informaciones desde los medios de comunicación llevados al terreno del “Arte de hoy” (“Arte emergente” y <<Arte contemporáneo>>), hacen que percibamos, cómo el individuo entiende la producción como el aquí y ahora, sin síntomas históricos que llevar a cabo, sin precedentes concretos en un presente continuado. No obstante, cada contexto artístico, configura su producción, mediante una herencia contextual (en el caso de Barcelona la idea de producción conceptual), pero hace de ésta, un mero acontecimiento que no goza de referencias, mas bien de líneas de las que consideramos una información importante. El concepto, nos lleva a una especie de ensoñación, de una aparente idea de “libertad”, siendo ésta, una paradoja sobre lo que consideramos como “Arte emergente”: no hay “libertad” cuando regulamos nuestro sentido de “qué es y qué no es” mediante la Institucionalización de producciones, y tampoco lo hacemos sin tener conciencia de una herencia histórica del contexto.

El espectador-usuario configura su modo de hacer mediante esas herramientas mencionadas, y a través de un uso continuado del poder de la audiencia para convertir una información en algo importante: mientras mayor sea el volumen de la audiencia, más importante se considerará la noticia. Llegados a este punto, cabe mencionar, la idea de una censura voluntaria, esa “libertad” programada institucionalmente, genera censuras y autocensuras en forma de rechazo, de por ejemplo, una participación en una convocatoria de Arte. Ésta “ficción” (entre comillas ya que personalmente, muchos autores hablan de ficción, eso implica tener una idea de que es realidad, y personalmente, no me atrevo a diferenciar entre ficción y realidad, sino que prefiero hablar de “realidad construida”), se transporta también en Instituciones que ejemplifican el Arte (<<Arte contemporáneo>>) con la construcción de una exposición que crea “ficciones” a la audiencia, o en este caso, al espectador-usuario (en este caso, la audiencia, hace uso de lo que percibe como Arte en una exposición, y usando esa “ficción”, (re)crea las ideas percibidas desde la exposición. Si vemos una exposición sobre la idea de narratividad, comprenderemos que en el “Arte de hoy”, la idea de narratividad, construye formas de retratar la “realidad”). El sujeto que constituye la idea de metarrelatos “ficcionalizados” desde la Institución cultural, tiene una gran importancia en las Instituciones como configurador de la misma, generando líneas de actuación, de discurso, de programación y de que cómo quiere entenderse el centro hacia los ojos del público y hacia sí mismos. El comisario, como paradigma de el sujeto constructor de realidades Institucionales “ficticias”, supone para los artistas o creadores contemporáneos, una idea de visibilidad, de trabajo conjunto en construir “realidades” desde la Institución.

El trabajo para construir un producto necesario de representaciones (el objeto artístico), significa, desde el papel del comisario) un aprendizaje y una información hacia el espectador-usuario. El comisario simboliza el contacto con el saber, con los conocimientos de “Arte profesional” (y por tanto profesio-

nalizado), a producciones custodiadas. El comisario simboliza el portero que levanta a catenaria para poder acceder a la zona VIP. Este ejemplo, desde una prisma burlesco, nos recuerda a como la figura del productor cultural también es audiencia y ha sido audiencia, y espectador-usuario, que ha construido una “realidad” desde retazos de la institucionalización uniformadora de los mecanismos del Arte. El comisario, pero, es un símbolo desde un contexto localista desde la perspectiva de cómo comprendemos hoy en día el Arte, y de que mecanismos usamos para poder acceder a él.

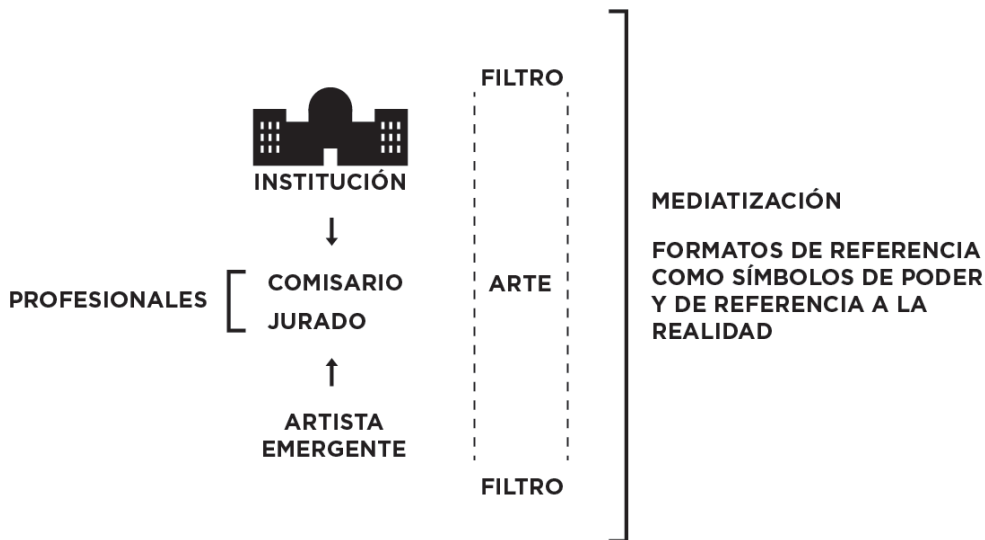
Usar el término o la expresión “acceder a él” significa mucho desde la perspectiva de la mediatización global y/o local. Acceder al “Arte” significa entrar en unas esferas que implica entender éste, desde una perspectiva hermética, cerrada, algo que selecciona, que separa, que desecha y se queda con un componente que puede “aprovechar”, que simboliza el valor legítimo. Para el sujeto en un estado de neo-realidad, como propone Marc Augé, es vivir un “segundo desencanto del mundo”, un desencanto que Max Weber, para recordar la modernidad, nos habla del desencanto del mundo mediante: la desaparición de los mitos de origen, de los mitos de fundación y de los sistemas de creencia que buscan el sentido presente en la sociedad del pasado (Augé, 2006). Estas razones hacían que el individuo viviera mediante una referencia para poder establecer su propia identidad. En, la actualidad, desde el prisma del Arte emergente, mediante esa desaparición, han (re)aparecido otra tipología de referencias: lo mediático entorno a lo Institucional como sinónimo de “verdad” y “ejemplo”.

Continuando con la percepción del comisario, y sugiriendo Fukuyama, la “historia de las ideas” o el “fin de la historia”, narra que la economía de mercado y la democracia, como representadoras de la estabilidad social, son una falacia, ya que estos términos dilucidan la idea de “final de la historia”, mas que una parte de la historia. (Re)escribir la historia mediante la argumentación del concepto de

poder contemporáneo, y más concretamente, la de la (historia) de Arte contemporáneo, es, si más no, compleja y desbarajustada, ya que esta hipotética historia se (re)escribe de forma cotidiana, y la vemos en las formas de comprensión y de relaciones con la vida. Si el Arte siempre había sido un ejemplo paradigmático de la existencia del hombre y de las cuestiones de la supervivencia filosófica, actualmente, el “Arte” (concretamente el “Arte emergente”), es la representación de cómo la mediatización ha configurado formas de ver y crear realidades basadas en poderes Institucionalizados con herramientas mediáticas. El poder deviene un símbolo, y los actores sociales (que fueron alguna vez espectadores-usuarios), no solo representan y emanan el símbolo, sino que se convierten en uno de ellos. Esta idea del comisario como sujeto simbólico, se debe, haciendo alusión a Lévi-Strauss, de que para la aparición del lenguaje, hizo falta que el universo significara, y actualmente, el cambio de visión del universo, ha significado generar nuevos significados y simbologías de referencia, en éste caso al poder.

para convertirla en <<audienciación>>, el discurso como elemento de poder decir y de legitimar opiniones como “verdades” que deben Institucionalizarse para serlo, y de la necesidad de la Institucionalización para auto-convencernos de que esa hipotética “verdad”, está en el buen camino.

El sujeto mediatizado (mediatizado significa existir en el estado de la *neorealidad*), conoce las claves del “éxito” como fenómeno del logro profesionalizado en el campo cultural (y en otros), mediante las herramientas que se popularizaron por las vías comunicativas. Sabemos que “éxito” significa audiencia, y sabemos que el volumen de ésta, configura nuestro “éxito”, entonces, ¿qué mecanismos usamos para poder llegar a esa placentera profesionalización de una producción “bien realizada”? El comisario como constructor de discursos que relata “verdades” narradas, y que verifica desde dispositivos Institucionales o Institucionalizadores (realizar una muestra en una vivienda particular significa Institucionalizar esa vivienda de forma efímera desde



“Poder” significa poder generar una parte de la historia de esos metarrelatos, escribir un capítulo bajo un título que gobierna la idea del capítulo, y poder, actualmente, es sinónimo del concepto “éxito”. “Éxito” como tal, simboliza el poder de la audiencia

una simbología de poder legítimo), que el <<Arte contemporáneo>> o el “Arte emergente” dispone de un relato que puede (re)construirse, o bien que la producción ejemplifica el discurso del relato. El comisario como figura del valor del discurso ético y

como representante (me atrevería a decir el “comercial de” como el representante de) de una figura que ejemplifica que significa “Arte”. Harald Szeemann, representa, como mencionó Hughes, el prototipo del comisario como una estrella mediática, como un representante de que significa la idea de Arte convertida en <<Arte contemporáneo>>.

-LA TEORIZACIÓN DE LAS OBRAS: EL DOSSIER, EL STATEMENT Y LA AUTOPRESENTACIÓN

Marc Augé, nos adelantaba en su texto “*Sobremodernidad: el mundo tecnológico de hoy al desafío del mañana*”, dentro del libro “La sociedad mediatizada” de De Moraes, que la idea de sobremodernidad es, precisamente, pensar en dos términos: la coexistencia de las corrientes de uniformización y las particularidades (106). Augé nos habla de cómo la idea de modernidad representa una diversificación del sujeto mediante el signo de lógica como exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualidad. No obstante, el autor, y en contraposición a ello, personalmente, considero que no significa un exceso de la vida del sujeto o de su existencia como exceso de, sino una forma nueva de existencia basada en estos ítems. Como ya hemos comentado, la falta de historicidad (consciente) dentro del ámbito cultural, hace que creamos que en el “Arte emergente” no existan líneas que trazan la actualidad, sino líneas actuales que trazan la contemporaneidad de la cultura, lo que entendemos como cultura contemporánea, o lo que es lo mismo, los temas legitimados desde la Institución cultura.

Apelar a la contemporaneidad de la cultura, representa un estado de justificación ante la legitimación de las producciones actuales. No deberíamos justificarlas, si esa justificación no estuviera basada en un filtro “crítico” Institucional de legitimaciones que postulan y ejemplifican el <<Arte contemporáneo>>, o lo que es lo mismo, de qué manera debe ser ese Arte (una antigua idea academicista).

Dentro del <<Arte contemporáneo>>, la estipulación del fenómeno de la “justificación de la obra” tiene varios enclaves definidos desde el público. Si bien, podemos entender como Arte contemporáneo una creación contemporánea basada únicamente en un valor estético, aquí hablaremos de <<Arte contemporáneo>>, como idea de Arte legítimo que requiere de una supuesta “justificación”

para poder legitimarse como tal dentro de un discurso considerado contemporáneo.

La idea de “justificación” puede remitirnos a varios conceptos. Aunque “justificación” tiene un significado intrínseco en “relatar una verdad”. Justificar significa decir una verdad ante una supuesta duda, una justicia, simboliza un trabajo y un discurso bien realizado: -si puedes justificarlo, es que podemos creérnoslo-.

No obstante, debemos empezar a tratar el tema de “la justificación” dentro del ámbito contemporáneo. ¿Desde cuando se establece la idea de justificación en este terreno?.

Cuando la idea de la existencia de hombre en el universo, empezó a hacerse palpable y a tener conciencia del espacio-tiempo como sujeto del mundo, el hombre, generó creaciones manufacturadas con distintas finalidades, desde representar ideas religiosas, hasta representar la belleza. No obstante, el cambio de paradigma que significan las creaciones de vanguardia (donde la representación “real” podía ser troncada y (re)representada), hace que las producciones, pongan en la palestra, dudas sobre lo que se había entendido como Arte. Arte pasó a significar, con valores simbólicos determinados y variables, otras actividades fuera de lo que se entendía como Arte. El artista pasó de ser un productor prescindible de técnica, para ser un estudioso de significados y símbolos de la vida y el contexto contemporáneo. El artista ya dignificaba su propia existencia como sujeto que “representa”, a un sujeto que “piensa”. Este estado, constituye la figura del sujeto contemporáneo que dota de valores concretos al hombre: una tensión entre la idea de individualidad (potenciador de la idea de artista como sujeto creador y pensante) y conformismo (sujeto crítico que alude a la academia como una imposición de normas y actitudes) (107).

Hemos de descifrar que representa el artista contemporáneo (contemporáneo como un nue-

vo modelo de creador), mas allá de la conjugación de alguien que crea, que desarrolla una actividad “plástica”. El contenido valorativo en el que un sujeto social, dota a una representación de significado, siendo, básicamente, fruto de la observación de “algo” que nos parece importante “decir”. No obstante, el sujeto que representa, ha de hacernos comprender, como público, que lo que dice, tiene relevancia. La valoración del público mediante la idea de justificación, significa una recompensa, una aceptación del grupo (Ellito Aronson, 1999), una valoración personal, de hacer llegar a comprender, que en la individualidad personal de un sujeto, pueden aparecer ideas “interesantes”. Lo que nos lleva a poder hablar de “justificación” desde el ámbito del <<Arte contemporáneo>>, son las líneas de justificación y las maneras de justificarse en el terreno de la creación mediante las producciones de un creador. Debemos justificar nuestro trabajo cuando nuestro trabajo representa, simboliza, y genera un lenguaje personal, no cuando nuestra producción tiene una lectura “plana” de significado, ya que remite a una cuestión real. Debemos justificar cuando la lectura hacia una producción no es comprensible a primera vista, que requiere de una lectura “doble”. No debemos justificar cuando una producción remite a algo que observamos desde primera instancia, como por ejemplo una fotografía de un vagabundo en la calle. La fotografía, o éste tipo de fotografía o de imágenes de lecturas “directas” hace alusión a temas candentes, y su justificación quedaría obsoleta, o incluso redundante, ya que la imagen es clara y la sensación que nos produce, puede ser variable. La idea de mostrar mediante una imagen, una realidad evidente, no precisa de un discurso para descifrar, ya que podemos descifrarlo de una forma “directa”, y es, la vida en sí. Además, las condiciones mediatizadoras del sujeto contemporáneo, hace que el mensaje que quiera transmitirse desde el Arte de la actualidad, no roce representaciones que podemos ver en imágenes de forma cotidiana, ya que éstas, las hemos podido desvelar, creando un lenguaje comunicativo asumido, una forma de pasividad en la medida

que se expone cotidianamente a los individuos al espectáculo (Marc Augé, 2006). Hubo una época, como Hughes nos describe, que el Arte tuvo mucho que decir sobre los acontecimientos sociales, ¿qué necesidad hay en la actualidad de representar, por ejemplo, la caída de las torres gemelas como hecho, si existen grabaciones o fotografías del suceso?. Como Monet dijo, no hace falta representar las cosas igual que en la realidad, porque para eso, ya tenemos la cámara fotográfica. Multipliquemos esa idea por teléfonos móviles capaces de captar imágenes en movimiento, Ipads que fotografían acontecimientos, cámaras de vídeo que retratan la guerra en Irak, y que, inmediatamente, son difundidas por los medios a una escala global.



Fuente: Personal

Justificación, significa desde el terreno del Arte un mensaje fuera de una narratividad figurativa, de una conciencia cultural alejados de lenguajes comunes que tenemos asimilados.

Hughes, mediante su documental *“El nuevo impacto de lo nuevo”*, documental para la BBC dirigido y escrito por el mismo autor, nos muestra como las transformaciones sociales del siglo XX, hacen que el artista, se configure a él mismo, como un sujeto creador que ya no requiere de una comunicación “directa” para explicar acontecimientos, ya que el analfabetismo había disminuido considerablemente, y la comunicación social entre sujetos, era mas fluida, y desde el Arte, ya carecía de sen-

tido. Mediante la ruptura por parte de los artistas hacia formas tradicionales como la noción de perspectiva, nacen nuevas formas de expresión, desde el cubismo hasta el Arte conceptual, todas con un alto contenido racional, que tratan el Arte como un agente social, una tarea para el pensamiento, y por tanto, para el discurso y la justificación.

Sin embargo, desde la perspectiva de <<Arte contemporáneo>>, justificación y argumentación, ¿tienen el mismo significado?.

La palabra argumento, es otra prueba para justificar una producción artística que requiere de ella. Argumento se comprende como verdad sobre un razonamiento que dota de sentido a una obra, que probablemente, no tendría, a no ser que el autor dispusiera de ella y nos la argumentara. El argumento, pues, también requiere de una justificación al público para poder entender (y asimilar) la cualidad formal y teórica de la obra, y de ahí, esa dependencia hacia el fenómeno de la audiencia. La argumentación o la justificación, ambos fenómenos, vamos a comprenderlos como sinónimos ya que representan, desde el prisma de Arte y <<Arte contemporáneo>>, una forma de dilucidar una verdad representada y/o razonada, dependen de su peso en tanto al sentido de la misma justificación, de la coherencia (ha de tener lógica), y de su consistencia (ha de ser rotunda), para que una obra se dote de sentido y significado persuasivo para el público.

Sin embargo, cabe destacar que la creencia hacia el Arte, o concretamente, hacia el <<Arte contemporáneo>>, hace que la justificación, a menudo, requiera del sentido y el símbolo de la crítica, en este caso formado desde la Institución-Arte. La crítica de Arte como tal, puede entenderse como una forma de cumplimentar el discurso de la obra, otro apoyo discursivo a esa justificación, aunque actualmente, la mutación de la critica como símbolo de la división del “bien y el mal” (el buen Arte o el mal Arte), queda retratada en otros símbolos de poder con formas democráticas.

¿Es, pues, el <<Arte contemporáneo>>, un símbolo de dependencia de justificación de la obra representativa de un marco teórico, ya que las lecturas directas hacia el público, ya no sorprenden a nadie, y el Arte en sí, busca nuevos formatos y lenguajes para definir realidades?, ¿por qué lo visual resulta más que agotado?

La pregunta, nos ubica en el marco social, para poder narrar, que la conducta del productor artístico como agente cultural, requiere de una aceptación del grupo para poder establecerse como creador que “se hace entender”. Según Leon Festinger, cuando la realidad física se va haciendo cada vez más incierta, las personas se apoyan más y más sobre la realidad social, es decir, tienden a adecuarse a lo que otras personas están haciendo, no porque temen el castigo del grupo, sino porque la conducta del grupo, les suministra una información valiosa sobre lo que se espera de ellos (108). Festinger, nos concreta, como la noción de identidad, se define desde una perspectiva de influencias, de relatos. La información que el sujeto precisa para determinarse, en una realidad social cambiante, que la conducta la determina el factor de grupo. No obstante, cabe decir, y mas lejos de contradecir uno de los motores de esta tesis, que no sólo el factor de grupo define la identidad, y por tanto la conducta como forma de actuar construyendo la realidad, sino también, la conjugación de los medios como motores de esas conductas, (re) definidas por grupos de índole local o global. Un ejemplo adecuado para este concepto, es el vídeo de representación “*Harlem shake*”. El vídeo parte de una canción de Baauer, un DJ de New York, que trabaja para el sello discográfico Mad Decent (Juan Manuel García Campos, (109). En el vídeo, aparecía un grupo de chicos que se ponían a bailar repentinamente. En tan solo dos semanas, más de 12.000 versiones del vídeo llenaron Youtube, cada una con un sello de identidad determinado y una configuración de la escena concreta.



Fuente: Personal

Mediante una representación inicial de un video viral en la red, los usuarios, adquirieron la misma forma en contenido (el mismo baile repentino y la misma canción), pero versionadas. Éste ejemplo, nos sirve para explicar, como los motores centrales de la identidad contemporánea, representan una igualdad de comportamientos, distribuidos rápidamente y de forma eficaz, por la red global pero con contextos concretos y representaciones de ámbitos determinados propios de los localismos. ¿pueden, entonces, convivir los fenómenos globales con las identidades que configuran la idea de localismo?

Según Augé, la antropología llamada pos-modernista, propone la idea de fragmentación (el mundo es diverso y no hay mas que decir), pero ésta, infravalora los estereotipos que revitalizan la originalidad de las reivindicaciones culturales particulares y su integración en el sistema de la co-

munidad global. De la misma forma, el autor, no introduce dos términos que significan símbolos en contextos diversos: lo hipermundial (porque propone mercancías que no se encuentran en la ciudad), y lo hiperlocal (porque proporcionan productos que no existen en ninguna otra parte) (Augé, 2006).

¿Qué relación existe entre la idea de la teorización de las obras como justificación de la obra contemporánea, y de su estructura discursiva que requiere de argumentación en un contexto global y local?, ¿por qué las obras de <<Arte contemporáneo>> tienden a lenguajes no adscritos en una realidad inmediata y directa? ¿necesitamos más?

Entre lo hipermundial y hiperlocal que Augé nos propone, nos encontramos con la idea de justificación de la obra en contexto con referencias globales, y con concreciones locales. Mediante esta idea, podemos entender, que la idea de <<Arte contemporáneo>>, se haya establecido como un ítem global, cargado de símbolos y lenguajes diversos con una estructura común: la global; y que en el campo local, el <<Arte contemporáneo>>, adopte formas que parten de la original, el <<Arte contemporáneo>> global (y sus ideas, conceptos y justificación de la obra), para remitirse a aspectos conceptuales más particulares del contexto.

En un contexto localista tan particular como Barcelona, la idea de la justificación de la obra o de la producción artística, tiene un representante muy definido: la idea de dossier, el *statement* como un estado de autorepresentación expreso.

La idea de dossier, nace de la participación de las convocatorias abiertas y democráticas de los centros de Arte públicos y privados. El dossier, o la idea de, es un conjunto de imágenes y textos, que clarifican y muestran (como un portafolio comercial donde se enseñan los productos de una empresa), la obra del artista, su línea discursiva, en resumen, el producto que fabrica. La idea de dossier desde el ámbito catalán (extrapolada en otras comunidades

sociales), simboliza la justificación y la argumentación de la obra mostrada en un contexto de participación determinada de una Institución.

Si ya hemos dicho que la Institución representa un conjunto de ideas legítimas, de opiniones y normas propuestas, y según Petit, a menudo impuestas a los individuos de una sociedad determinada (Petit, F. 1984), el formato de presentación (o auto(re)presentación), el dossier y todas sus implicaciones simbólicas (dossier, *statement*) como un estado de representación Institucionalizada, podemos relacionar el concepto de dossier como forma de autorepresentación del creador con una ideas legítimas y normas propuestas desarrolladas en un formato concreto (el dossier). Esta relación supone una sustitución de las relaciones entre el artista y su propio trabajo, ya que la dependencia Institucional, en definir Arte desde la muestra, la audiencia o lo que es Arte Institucionalmente definido por la Institución, hacen que lo que debiera significar una representación ilustrativa del trabajo del artista, se convierta en una carta de presentación codificada adecuada a un *modus operandi* cultural.

Este concepto, representa una idea de ficción nutrida de lo real para convertirse en otra tipología de ficción. Augé narra esta idea como la transformación imaginaria de lo real, que se esfuerza por reproducir la ficción (Augé, M. 2006). De la misma forma que Augé pone como ejemplo que Disney, en Times Square, reproduce una ciudad caótica mediante la convocatoria del Ayuntamiento de la ciudad de NY para la edificación de un hostel (110), que gana, el en terreno del ámbito cultural contemporáneo, la ficción, o el modelo ficcionado de realidad que propone la Institución, hace del Arte, una modalidad de <<Arte contemporáneo>> de adaptación y referencia cultural. Se desarrollan modelos de ficción que convierten a esta ficción, en modelos de realidad programada.

Esta idea concuerda con la definición de Institución de Malinowski, que según el autor, im-

plica una serie de valores tradicionales alrededor de los que se congregan a los seres humanos. Esto significa también que esos seres mantienen una definida relación, entre sí, con una parte específica de su ambiente natural o artificial. De acuerdo con lo instituido por su tradicional propósito o mandato, “obediendo las normas específicas de su asociación, trabajando con el equipo material que manipulan, los hombres actúan juntos y así satisfacen algunos de sus deseos, marcando al mismo tiempo su impronta en el medio circundante”. (Malinowski, 1993).

El autor, hace hincapié en las normas específicas de un ambiente natural o artificial, y es a ese ambiente artificial al que hago referencia. No obstante, cabe dejar claro, que esa desnaturalización que proponen varios autores, entre ellos Malinowski, no lo considero un fenómeno de desnaturalización como tal, sino un estado vinculante a una realidad definida y mediatizada. Si discurrimos en que hay unos órganos desnaturalizados, significa que han perdido sentido de naturalización, cuando ésta, la hipotética desnaturalización, es su propia naturaleza. El ambiente de definiciones y encasillamientos no forman parte de una red desnaturalizada, ficcionada o artificial, éstos adjetivos son, su propia “realidad”: forma parte de la construcción Institucional y de los sistemas politizados de los engranajes del <<Arte contemporáneo>>.

Para poder describir visualmente esta idea, podemos acceder a algunas bases de datos de Centros Cívicos (como los paradigmas de la creación de ideas y (auto)referencialidades de productor cultural) que definen la participación en convocatorias mediante los dossiers y su significado como en forma de “democratización” participativa:

Bases para el concurso Miquel Casablacas del Centre Cívic Sant Andreu en la modalidad de Creación artística (Barcelona 2012).

MODALIDAD DE OBRA

Premio de 3.000 € (importe sometido a las retenciones e impuestos que marca la ley).

Sólo se admitirá una obra a concurso, la cual tendrá que ser destacada en la inscripción. Se entiende como obra una pieza individual, así como una serie de piezas, si es que el artista lo decide así. En la inscripción on-line tendrán que cumplimentar los siguientes apartados:

- 1. Datos de contacto: nombre, dirección, código postal, teléfono, correo electrónico, PDF del DNI o del documento de residencia.*
- 2. Statement: texto breve que describa conceptualmente el conjunto de obra presentado y los campos de interés del autor (máximo 1500 caracteres).*
- 3. Título de la obra presentada a concurso*
- 4. Descripción de la obra presentada a concurso (máximo 4000 caracteres).*
- 5. Imágenes de la obra (máximo 5 imágenes a 300K cada una).*
- 6. CV y Dossier de obra anterior: la inscripción contempla la opción obligatoria de adjuntar en PDF el dossier con obra anterior y el CV del concursante (máximo 5M).*

Esta publicación es una compilación de estamentos extraídos de los dossiers presentados al Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablacas 2009. Vinculada a la muestra A títol propi, realizada entre el 27 de noviembre del 2009 y el 26 de enero del 2010, no es pero el catálogo de las obras exhibidas, sino una exposición con entidad propia. Una de las dos partes de un mismo discurso, separadas por punto y coma que va de la página a la pared.

*(Extracto de la web del Centre Cívic Sant Andreu)
<http://www.santandreucontemporani.org/es/node/98> (Marzo 2013)*

A títol propi

Autor/es: Pablo Fanego / Joana Hurtado
Data: Jueves, 27 de Noviembre de 2010
ISBN: 978-84-9850-200-8

Artistas: Sergi Botella / Eva Fàbregas / Sabel Galvaldon / Jaume Ferrete / Inés García / Amaya González / Daniel Jacoby / Fermín Jiménez Landa / Enrique Lista / Gerard Ortín / Anibal Parada / Gabriel Pericàs / Dario Reina / Oriol Vilanova /

Bases para la convocatoria del Centre Cívic Can Felipa en la modalidad de Creación artística (Barcelona 2012).

Statement, es decir, un breve texto con la descripción conceptual del trabajo del artista (máximo 2.100 caracteres con espacios).

- Dossier gráfico que recoja la obra reciente y la correspondiente ficha técnica. Los artistas que trabajen con vídeo tendrán que añadir copias en formato DVD y/o links donde se puedan visionar.
- Currículum del artista.
- Fotocopia del DNI o pasaporte.
- Copia en PDF de todo el dossier impreso (máximo 5 MB).

Taller impartido por Pilar Cruz y Mery Cuesta para AAVC (Associació d'artistes visuals de Catalunya <http://pilarcruz.net/taller-de-statement-para-artistas> (Marzo 2013)

Taller de statement para artistas

Taller de statement para artistas, por Pilar Cruz y Mery Cuesta

*** ¿Quieres más información sobre disponibilidad, condiciones...? *** escribenos un mail a [info \(at\) pilarcruz.net](mailto:info@pilarcruz.net)

El statement es un pequeño texto de declaración de intenciones o introductor a la obra, los intereses y las líneas de trabajo de un artista. Casi todas las convocatorias del medio artístico contemporáneo solicitan un statement como parte de la información o del dossier que el artista debe enviar para postularse. La comunicación del trabajo artístico desde el lenguaje verbal es hoy por hoy imprescindible a la hora de elaborar un buen dossier. Es una herramienta de trabajo y documentación más, como el diseño gráfico, la fotografía o las redes sociales. Sin embargo se trata de una herramienta que en muchas ocasiones es minusvalorada cuando no directamente ignorada. La responsabilidad de la producción textual interpretativa sobre el trabajo del artista acaba recayendo exclusivamente en manos de terceros.

Los objetivos de este taller son:

- Desarrollar el uso de la palabra escrita como forma de comunicación del trabajo artístico.
- Desarrollar el análisis el texto como complemento de la interpretación crítica del trabajo artístico.
- Reflexionar sobre el sentido de la adecuación a la hora de elaborar la parte escrita de un dossier.
- Facilitar la traducción del trabajo visual al código escrito.

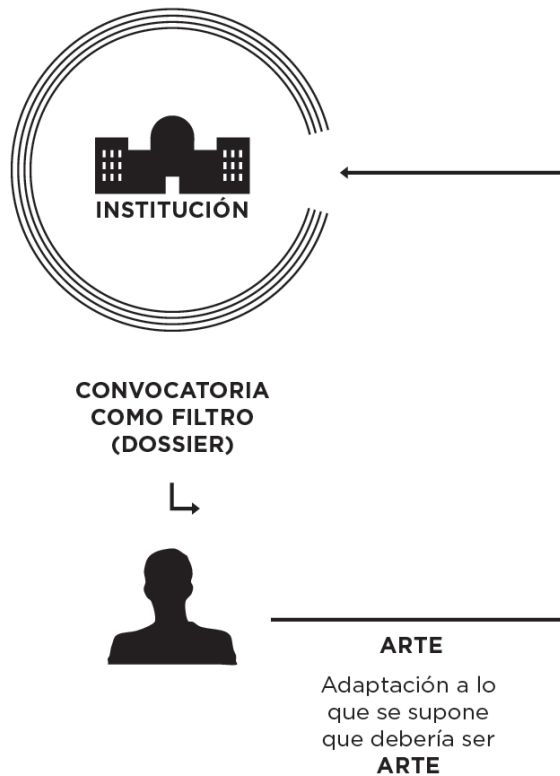
El objetivo final del curso es que los artistas se lleven un statement nuevo o rehecho bajo el brazo, asumir pautas de producción discursiva y perder el temor a la "pantalla en blanco".

Este taller ha sido impartido para FORMACIÓ CONTÍNUA de la Associació d'artistes visuals de Catalunya en abril y noviembre 2010

Estos tan solo resultan ser unos ejemplos de cómo el formato del dossier ha desarrollado un carácter de presentación determinado (statement o descripción conceptual del trabajo), y de cómo se ha definido Institucionalmente, la idea de (auto) presentación del artista contemporáneo dentro del

marco <<Arte contemporáneo>>. No obstante, cabe decir que el formato actual de convocatoria ha sucumbido al carácter público de la obra. La idea de la convocatoria resulta ser el formato “democratizado” de la participación colectiva a una Institución pública, con la posterior filtración por parte de la propia institución, para seleccionar los trabajos que, desde el jurado, se consideran “correctos” para la muestra y la línea del centro. Ésta idea, genera una creación de valores que dotan a la Institución, de la posibilidad de representar la “buena” idea de Arte, creando así, la idea de <<Arte contemporáneo>>. Éste modelo de industria cultural, ha puesto en práctica, la idea del funcionamiento cultural, cercano, según Angela McRobbie (111), en un factor que facilita el trabajo y la creación de empleo y las zonas que se consideraban de libertad “creativa”, ha devenido una libertad encorsetada, diferente a

la noción de empleo <<asalariado>>. Ciertamente es, que estos últimos años, en la categoría de producción artística de las convocatorias públicas y privadas, el concepto de “salario”, ha aparecido como forma de subsanar el trabajo del artista, pero siguiendo con McRobbie, la Institución-academia, ha propulsado modelos de formación profesional dependientes del Estado, con el objetivo de difundir la cultura en el estado (McRobbie, A. 2010), substituyendo ésta idea, por una autoayuda hacia las propias aspiraciones y expectativas de los creadores, ya que la participación en convocatorias con el formato de dossier, contiene implicaciones despolitizadas, y agrega, una dependencia de convertir la producción expuesta en Arte, y el kit radica en eso, sólo la producción expuesta es Arte, y la forma de presentarlo ha de obedecer a esos criterios.



La vinculación entre el dossier como fenómeno de representación y como vehículo de auto-representación, nos lleva a convertirlo en un valor

de experiencia cultural, un valor en sí como un instrumento Institucionalizado. De la misma manera que la invención de la fotografía genera un redescubrimiento del mundo en tiempo y espacio (Lorenzo Vilches 2006), que clasifica una memoria, el dossier clasifica, como fenómeno, que consideramos Arte convertido en <<Arte contemporáneo>>, y de que forma debemos mostrarlo. No obstante, la realización del dossier como portento de la necesidad de autorepresentación, no incluye de forma directa que la categoría de representación pueda convertirse en <<Arte contemporáneo>>. El dossier como tal resulta el paradigma de la necesidad enmarcada de la representación Institucional, como una imagen necesaria para construir el individuo creativo en una ficción, de la misma manera en que el sujeto creador, el artista contemporáneo, requiere de los medios para autorepresentarse, como Facebook (una red para con usos vinculantes al *Networking*), Twitter, la exposición, y su fenómeno sociabilizador mas representativo, la inauguración.

Es a partir de esa necesidad vinculante a convertir y legitimar desde el artista, su producción en <<Arte contemporáneo>>, creado desde un estado Institucionalizado, que su obra sea Institucionalizable para convertirse en obra, todo bajo un estado de *neorealidad* que construye verdades en la realidad, que el dossier requiere de un filtro no sólo para depurar esa muestra del <<Arte contemporáneo>>, sino para crearlo como tal. El dossier y la participación “democrática”, ha devenido una revolución en el sistema homogeneizado (aunque no democratizado) de la participación de los espectadores-usuarios, para poder participar ya no como observadores, sino como productores del mismo <<Arte contemporáneo>>, y el dossier como tal, como fenómeno de narrativas generadas desde el artista en un lenguaje común, es una muestra de ello.

3. LA EXPOSICIÓN COMO FORMA DE VISIBILIDAD Y EXISTENCIA

-LA IDEA DE LA EXISTENCIA ARTÍSTICA MEDIANTE LA EXPOSICIÓN: EL MARCO INSTITUCIONAL DE LA VISIBILIDAD

La idea de relacionar el concepto de “existencia” mediada por la Institución, nos acerca a la cuestión de la creación de la cultura artística, ya que la Institución resulta ser el ejemplo de aquello que consideramos Arte, y por tanto que idea albergamos socialmente sobre el concepto “cultura”.

Los centros Institucionales que albergan <<Arte contemporáneo>> son considerados centros o Instituciones culturales.

¿Qué relación existe entre ambos términos? ¿los espectadores-usuarios comprenden de la misma forma Arte y cultura?

Existe la idea de unir intrínsecamente los conceptos <<Arte>> y <<Cultura>>, ya que en ambos casos, la categoría de <<Arte>>, y más concretamente <<Arte contemporáneo>> deviene de una <<Cultura>> concreta, de un contexto concreto. Se unen estas dos ideas sencillamente por la razón de que el primero, parece ser un resultado del segundo, el <<Arte contemporáneo>> parece ser (o pareció ser) uno de los resultados sobre la <<Cultura>>, y actualmente la definición de éste, se (re)define a partir de patrones que relacionan los medios, el fenómeno de mediatización, el estado de *neorealidad* del individuo contemporáneo, el Arte Institucional como “Arte”, y la socialización del sujeto como forma de definir “Arte”.

El <<Arte contemporáneo>> entendido como un fenómeno en sí mismo, como un concepto colindante a la idea de <<Cultura>>, es desde donde vamos comprender el fenómeno de la legitimación de la obra desde el formato de la exposición como marco referencial a la existencia del <<Arte contemporáneo>>. La relación entre <<arte>> y <<cultura>>, pertenecen a una fase más que peyorativa del mercado institucional, y es esta relación

la que ejemplifica muy bien la forma que tenemos de entender el <<Arte>> como un fenómeno independiente que se ha convertido en un ente móvil y vivo. Se deja entrever que la relación entre <<Arte contemporáneo>> y <<Cultura>>, que pertenecen a una fase más que peyorativa del mercado Institucional. Y es esta relación la que ejemplifica muy bien la forma que tenemos de entender el <<Arte>> como un fenómeno independiente que se ha convertido en un ente móvil y vivo.

Evidentemente la definición de <<Arte contemporáneo>> como tal, se comprende desde ésta tesis, como el fenómeno artístico que se exhibe y se configura desde una Institución, y que por tanto, comprendemos como Arte.

No obstante definir el concepto “Arte” en sí, lo veo más que poco probable por diversas razones, entre las cuales creo que, personalmente, veo imposible dar esa definición, y en el hipotético caso de si alguien pudiera darla, se acabaría el juego en el que estamos metidos investigadores, estudiantes, galeristas, directores, críticos, economistas, profesores y el propio lector de esta tesis. Comprenderemos “Arte” como un estado Institucional de la creación artística que crea qué es “Arte” como tal.

Sin embargo, con la idea de Aguirre y de que éste se exhibe desde un Cubo Blanco dotándolo de connotaciones simbólicas, no pretendo dar a entender el <<Arte contemporáneo>> como un ente completamente ajeno de la <<Cultura>>, aunque si cercano a una cultura mediatizada. La idea de <<Cultura>>, se reestructura cada cierto tiempo, se reinventa y se modifica con la finalidad de definir “que es” Arte y que no lo es. Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn realizaron una lista de definiciones y comprensiones sobre la idea de <<Cultura>> retratadas en su libro *“Cultura: una reseña crítica de conceptos y definiciones”*. Entre estas 164 definiciones se encuentra:

-Excelencia en el gusto por las bellas artes y las humanidades, también conocida como alta cultura.

-Un patrón integral de conocimiento humano, creencia y comportamiento que depende de la capacidad para el pensamiento simbólico y el aprendizaje social.

El libro de Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, significa realizar una división con la finalidad de definir y saber que significa lo "Cultural" y que no. Esta clasificación se sitúa desde una perspectiva de "Poder institucional", que Institucionaliza la Cultura dotándola de poder en forma de clasificación, definiéndola en pro de su tipología de producción creativa. Esto supone que la Institución-poder selecciona "que esta bien" como ente Cultural, por tanto, socialmente, se definen formas de pensar, actuar y sentir "correctas" e "incorrectas", en definitiva, una forma de acción social Institucionalizada.

Desde el enfoque del sociólogo Max Weber, en su libro "*Economía y sociedad*" (112), la "Acción social" se define por las acciones de una sociedad que le hacen actuar, ver y pensar de un modo u otro, que tienen un sentido para quien la realiza, implicando y modificando la acción mencionada. Ésta, se aborda desde una perspectiva subjetiva que surge desde la propia experiencia del sujeto y sus interacciones con el contexto. Las ideas principales de la "Acción social" tiene en cuenta a los otros sujetos como:

-Tiene en cuenta el comportamiento de los otros y su presencia y existencia: dependencia (estática) entre los individuos;

-Tiene un valor significativa y simbólico para los demás: existe un mecanismo de interpretación simbólica de la acción de los otros, y un proceso de elaboración de una respuesta efectiva;

-Se modifica en función de la acción de los otros y de sí misma: el comportamiento del agente (su

dinámica, su estrategia comportamental) depende del estado de los demás y de sí mismo.

Algunos conceptos básicos

Tomado de J. Zino Torrazza (2000): La estructura social, Murcia, Universidad Católica San Antonio. <http://www.ub.edu/penal/docs/definiciones.htm> (Enero 2013) (113)

Weber, de la misma forma que Durkheim, deja entrever que la "Acción social" consiste en "las maneras de actuar, de pensar, y de sentir, exteriores al individuo, y que están dotadas de un poder de coerción en virtud del cual se le imponen" (Durkheim, 1904).

Estas imposiciones, exteriores al individuo de la "Acción social", según Durkheim, llevan a unas formas de actuar, pensar y definir, por tanto, a la forma de configurar la realidad del <<Arte contemporáneo>>, y de cómo, socialmente, se comprende y define la <<Cultura>> que percibimos como tal.

Desde el nacimiento del concepto <<Cultura>>, etimológicamente, ha derivado a "*La cultivación de los individuos a través de la injerencia de las formas externas que han sido objetificadas en el transcurso de la historia*". Esta definición de Georg Simmel, se acerca a la idea de que <<Cultura>> es una formación Institucional del Estado sobre ideas externas que configuran a un contexto o grupo social. La relación que se establece con la idea de <<Arte>>, cumplió un cierto parecido hasta el nacimiento de los medios de comunicación de masas en una era global. <<Arte>> también significaba cultivar a los individuos a través de una objetivación de ideas y conceptos surgidos desde estados Institucionalizados, como puede ser el poder político o la iglesia católica en el caso de España. Obviamente, la existencia de artistas que realizaban su trabajo no bajo las influencias de poder, han dotado a la idea de <<Arte>>, con ejes pertenecientes a la "libertad", al "genio" o al "observador".

La idea de que se unan estos dos conceptos (Cultura y Arte), pertenecen a cuestiones de poder. Los dispositivos sobre el poder, de la que Foucault nos habla en su libro de 1980 *“La micro-física del poder”* (114), han llevado a la idea de que <<Cultura>>, se acerca a un fenómeno y actividad de índole positiva, como mínimo desde la primera impresión. Consideramos que la <<Cultura>> es positiva como tal para la sociedad. La palabra en sí, contiene unas conexiones con elementos que consideramos positivos. No obstante, mediante la popularización de la palabra <<Cultura>>, la comprensión de la misma ha dejado de referirse únicamente a rasgos sociológicos relacionados con altas esferas de poder, como la Alta cultura, el intelectualismo o el Arte en sí.

La popularización de la palabra <<Cultura>>, ha (re)llenado espacios y actividades conceptuales (que poseían un concepto o una idea en su propia actividad), que no sabían donde ubicarse o (re)clasificarse con la idea de un mundo más democrático. Ahora podemos escuchar categorías como *“La cultura urbana”* o *“La cultura del punk”*. Esta idea era infinitamente imposible en una etapa anterior a 1950, sin embargo, con la idea, de que <<Cultura>> surge del concepto central de la Antropología moderna, hace que el propio concepto se reconfigure desde la perspectiva democratizadora de los individuos que realizan una actividad que puede considerarse como una representación del mundo, con una poética de significado que representa una idea.

La palabra <<Cultura>> ante varias situaciones, actos o pensamientos, hace que esta, quede legitimada por un concepto que otorga “importancia” entre otras cosas. No veríamos de la misma forma la palabra “precario”, respecto a “cultura del precariado”. En este caso, <<Cultura>> se convierte en un adjetivo que dignifica y dota de poder “ser diferenciado y reconocido ante su importancia”, una forma de actuación y/o comportamiento, una forma de pensar, sentir y actuar de la que Durkheim nos habla.

Por ejemplo, cuando en los medios de comunicación se habla de prostitución, no se menciona el concepto <<la cultura de la prostitución>>, cuando el mundo de las meretrices, dispone de códigos, reglas, actividades, formas de comprender y entender el mundo, y varias formas de relacionarse entre sus individuos. Podríamos considerarlo, visto desde la perspectiva postmoderna que Jürgen Habermas nos propone, como una “realidad” de “jóvenes conservadores”, como una forma de (in) cultura. Quizás esta clasificación no mostrada en medios públicos de comunicación hace que “la vida libre de dominación” que nos propone este autor, se enfrente a la idea de Jean-François Lyotard, donde el realismo del dinero, acomoda todas las tendencias y necesidades, y la única forma de construir una realidad es a través de los metarrelatos que invaden el criterio actual. Lyotard considera casi imposible ese desprendimiento de la “realidad” contemporánea basada en un “realismo”, a partir del dinero. El poder, en el símbolo del dinero, configura la realidad, de la misma forma que la Institución como poder, configura la realidad del “Arte” como <<Arte contemporáneo>>.

Quizás, por la razón de la creación de metarrelatos ficcionados, seguimos delimitando y limitando la idea políticamente incorrecta de “alta” cultura, y “baja” cultura en otras formas de clasificación más moderadas. Sin embargo, desde las esferas Institucionalizadas de poder, debe (o debería haber, desde las cuestiones democráticas y homogéneas del poder) haber una representación de todas esas <<Culturas>> que configuran el panorama de la idea de democracia. Todo el mundo tiene derecho a tener un festival sobre skate o manga, porque forman parte de un ente al que denominamos <<Cultura urbana>>, y en principio, no debería existir jerarquización entre esos entes culturales, porque vivimos en una cultura homogeneizadora. No obstante, ante la praxis, no es así.

Entonces, ¿que es lo que configura la idea de <<Cultura>>?. La dirección se enfoca hacia el

concepto de “Poder” como “micro física” postmoderna de la que Foucault dice que el Poder como tal, no posee conceptos definidos explícitamente, por tanto es “micro física”. El poder, o la idea de poder, está entre todas las cosas, como él mencionaba, “el cuerpo físico de la economía”.

Por tanto, vamos a comprender, que la idea inicial de <<Cultura>> a la que hacíamos referencia al principio como un intento o pretexto de democratizar actividades, actitudes u otras formas de creativas que contengan conceptos, queda fuera de la línea transversal manejada por el poder Institucional y su forma más pragmática sobre la existencia y la configuración del poder: la exposición como muestra validadora.

Sin embargo, la idea de poder que tenemos al escuchar esta palabra, viene configurada por una idea Política. Mas allá de esa primera impresión, “poder” como ente, significa jerarquización entre conceptos, que llevan a comprender el estado de las cosas desde un contexto de realidad. De la misma manera que podemos entender la cultura popular desde un prisma localista y cercano al concepto de “artesanía”, podemos comprender, también, cultura popular como <<Arte contemporáneo>>.

Por tanto, este poder que jerarquiza “realidades”, influye dentro del concepto que tratábamos al principio. El concepto <<Arte contemporáneo>>, se relaciona directamente como hijo o fruto de la <<Cultura contemporánea>> (mediatizada en el estado de *neorealidad*), no obstante, catalogado como una forma de expresión ligado a un ejercicio cercano a la “intelectualidad”. El ejercicio de “intelectualidad”, forma parte de repensar el mundo, reconstruir un contexto, dar significado a hechos y acciones desarrollar narrativas vitales ante sucesos. Si enfocamos estas actividades hacia el campo del Arte, sin olvidar la idea del Poder, la pregunta que surge es: ¿Cómo y donde, se construye la noción de poder en Arte actual, y sobretodo, como se representa?

Ante todo, vamos a narrar, de qué manera una esfera de Poder ha (re)configurado la forma de percibir, realizar y (re)considerar el Arte actual mediante fenómenos de (re)crear significados de la realidad desde el dispositivo de la exposición como fenómeno ejemplificador y socializador de los individuos del Arte.

El fenómeno de la exposición como tal, nace desde el acontecimiento histórico en mostrar en los salones la pintura y escultura de la Académie des beaux-arts (“Academia de las bellas artes) desde 1726 en París. En el territorio español, entre 1856 y 1968, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocaba en Madrid la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde los premios se concedían a cuadros de gran formato del género más estimado de la época: la pintura histórica (115).

La idea de la visibilidad, y la existencia del artista, desde el fenómeno de la muestra de la obra, pone en una tesitura la existencia del Arte como tal. No obstante, aquí, comprendemos la idea de <<Arte contemporáneo>> desde el fenómeno de la exposición, como muestra de trabajo creativo, y éste, como valor simbólico en tanto que requiere de una visibilidad por parte del espectador, para que la obra, y el artista pueda existir en el territorio del Arte. De esta forma, de esa dependencia a la existencia del artista mediante la visibilidad, y a la exposición como el paradigma de esta existencia, la exposición como concepto de muestra y existencia, supone un vehículo idóneo para identificarse.

Nada tiene que ver este concepto con las ideas sobre la concepción de la museística de la teoría social moderna, que comprenden el museo o la idea de exposición, como un depósito de cadáveres, según Tony Bennett (116).

A ojos del público espectador, que percibe el contenido de la exposición como “Arte” y por tanto, como Arte o cultura, los objetos, textos u obras que “debe” contener una muestra, éstos, (entendi-

dos como objetos simbólicos) experimentan desde la exposición, una resocialización (según Bennett), nuevos formatos de percibir, y por tanto, nuevas necesidades que adquirir para convertirse en un profesional del ámbito cultural. El ejercicio de poder y soberanía que supone la exposición, desarrolla instrumentos, como Foucault menciona, o aparatos gubernativos específicos y el desarrollo de una serie de poderes. La exposición como necesidad de muestra y existencia, también relata una jerarquía social que resocializa el concepto de saber y de conocimiento que debe, y merece, ser mostrado. No obstante, los aparatos Institucionales que recrean el juego social de saberes, se configuran en la realidad cultural definida desde una jerarquía institucional que Institucionaliza la idea de cultura y saber, llevando al contexto social, a una transformación y una configuración calculada de la conducta. Cuando hablamos de configuración calculada de la conducta, hacemos referencia a las líneas que trazan la idea del saber dirigidas al espectador y, por tanto, al sector artístico que también es espectador. Como Foucault dice acerca del concepto de público, cuando el público emerge como nueva base sobre la que ha de ejercerse el poder gubernamental. Al decir <<público>> se refiere a <<la población considerada *sub specie* de sus modos de actuar, formas de comportamiento, opiniones, costumbres, temores, prejuicios y exigencias; es algo a lo que uno se une por medio de la educación, las campañas de difusión gubernamentales y las propias convicciones (117).

Como Foucault menciona, en el público, y por tanto, en el sector cultural, el poder actúa como herramienta de comportamiento y actuación, y por tanto, como formas de definir realidades dependientes desde el prisma Institucional, por consecuente, la exposición como representación de dependencia de visibilidad, supone realidad configurada desde una perspectiva de poder fundamental, siendo éste poder, el que representa el Arte como tal concebido mediante la exposición como acto de visibilidad. El público, en este ambiente, representa la docilidad

ante formas y herramientas representadas desde la Institución, herramientas mecanizadas desde lo mediatizado: para existir como tal, hemos de aparecer, y en esa aparición, en ese formato de conducta, representamos lo que hemos configurado en nuestra realidad cultural y contextual: “para ser artista hemos de exponer, presentaron en convocatorias, darnos a conocer. Solamente así conseguiremos ser artistas”.

La forma que tenemos de comprender, y por tanto de relacionarnos, con el medio artístico y con el tejido cultural responde a lo que Foucault denomina como <<Realidades transaccionales>>, donde Foucault las emplea para referirse a unas cuantas realidades históricas, que han sido producidas históricamente desde las interrelaciones de poder. De la misma manera, el <<Arte contemporáneo>>, podemos considerarlo parte de una realidad transaccional, ya que ha configurado y (re) construido la idea de cultura que, no ajena al sentido mediatizador de las reacciones sociales que (re) crean realidades (y por tanto forman realidades), ha devenido una forma de percibir el Arte desde un sujeto en estado de neorealidad.

-LA CONVOCATORIA: LA ORGANIZACIÓN DEL SABER

El concepto de convocatoria nos dirige a la idea de audiencia o público, en el que el participante, como espectador, significa, en palabras de Rosalyn Deutsche, estar implicado en algún tipo de interacción atravesando una determinada experiencia (118). La interacción de público pasivo a público "activo" es más compleja de lo que, a primera vista, parece. En representar, que actualmente, el público activo como participe de la muestra, en un formato de convocatoria.

También deberíamos diferenciar la idea de convocatoria pública y privada, no obstante, la convocatoria como concepto, remite a un estado recíproco de favores, por tanto, la finalidad o la condición con la cual la convocatoria se trace, no tiene importancia, sino el valor simbólico de ésta en un contexto determinado, y en cómo, la convocatoria, traza líneas de pensamiento que forman parte de un engranaje que justifica la Institucionalidad del <<Arte contemporáneo>>, llevada a cabo por una supuesta acción libre de participación.

Convocatoria significa un consumo de material, así como un productor de ese consumo, un observador social que pasta la masa de la propia utilización sobre lo que va a consumir. Andrés Hispano menciona en *"Querido Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans"*:

"Reunir, ordenar, clasificar, mostrar... son rasgos definitorios de la modernidad, en los que la ciencia, el arte y el consumo han intervenido creando dispositivos, espacios y modelos que, frecuentemente, han compartido. A principios del s. XIX, en los grandes almacenes y pasajes comerciales, por ejemplo, se descubre la utilidad del silent salesman, el vendedor que no atosiga a un paseante al que gusta curiosear, divagar, comparar, establecer sus propias derivas... Los museos importan de in-

mediato la estrategia, depositando más contenido a la vista de manera que permitiesen una lectura intuitiva coherente." (119).



Fuente: Personal

Hispano, nos habla de cómo el público cultural, adopta la estrategia de la libertad del espectador que dispone de una lectura intuitiva del discurso del contenido, pero, ¿es esa libertad realmente libre ante un espectador guiado por un espacio hegemónico?, y, sobretudo ¿es la actitud del espectador libre en acercarse a un centro a consumir "algo" que se define desde la Institución?

Entonces, ¿es la idea de convocatoria una ilusión social de un modelo democrático-participativo? ¿una convocatoria de Arte, organiza y da visibilidad al saber, trazando lo que comprendemos como producción contemporánea?

No podemos, ni debemos, generalizar el sentido de la exposición como una muestra única y exclusiva de formas de filtrar conocimientos con la finalidad de evocar y adoctrinar acerca de la idea de “Arte”. “Adoctrinar” en el buen sentido del mecanismo (no visto como una forma de conformar perversamente un poder desde lo político, sino como una forma de trazar líneas de actuación que lleva a los contextos sociales, formas de relacionarse con el mundo), que ha definido la manera de comprender desde la esfera Institucional, y por tanto gubernamental, de qué manera debemos actuar, aunque no usemos esas herramientas que nos proponen. Sin embargo, mantener al sujeto (por voluntad propia o no), ajeno al uso de esas herramientas, representa un aislamiento de la realidad, y por tanto, de que hay una realidad dominante. Lo importante no es el uso del mecanismo, sino el comprender que ese mecanismo es “el” mecanismo, aunque decidamos no usarlo, o incluso sabotearlo. De ésta manera, el sistema de visibilidad, centralizado en el paradigma de la exposición como una forma de existencia profesional, y por tanto como eje articulador que crea un “buen” profesional, lleva a cabo formas “contraculturales”, dando por sentado que lo “cultural” deviene una corriente considerada como “la” corriente dominante, y por tanto hegemónica y legítima. Thomas Frank en *“La conquista de lo cool”*, nos pone como ejemplo, el mito de la contracultura como un ente de conservadurismo, aparentemente democrático y participativo, no obstante, estas corrientes surgidas a partir de un aparente desasosiego con lo líneas, estático y “conformista”, acaban siendo absorbidas por entes que “democratizan” la propia entelequia, como una doctrina con derecho a hacerse visible, por un derecho de “libertad” de expresión. Frank dice:

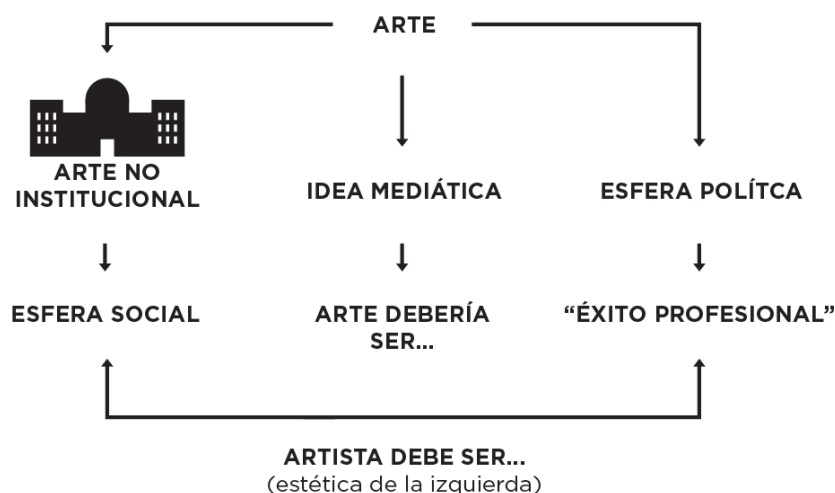
“Por más humo que echen los conservadores, este segundo mito es mucho más fiel a lo que muchos reputados académicos y escritores aceptan como la versión oficial de la década. La cultura dominante del momento era átona, mecánica y uniforme. La revuelta que la juventud provocó re-

presentó un renacimiento cultural no sólo feliz sino glorioso, pese a que al mismo tiempo no tardó en convertirse en la cultura dominante. Rick Perlstein resume la versión oficial de lo ocurrido en los sesenta con la «hipótesis de la decadencia», según la cual: «Mientras los cincuenta seguían entonando la misma cantinela aburrida, empezaban a surgir brotes de signo contrario en las mentes más brillantes de una generación criada en un clima de prosperidad sin precedentes, aunque muy influida por las subversiones existenciales de los beats y la revista satírica Mad». esta historia terminó con el noble idealismo de la nueva izquierda en ruinas y con la venta de la contracultura a las cadenas de televisión y a Hollywood. Esta versión estandarizada del mito de la contracultura se ha aceptado con tanta naturalidad que, en el vigesimoquinto aniversario del mayor triunfo histórico de la contracultura, apenas hubo que explicar la idea que tuvo un grupo de especuladores culturales y patrocinadores comerciales (con Pepsi al frente) que unieron sus fuerzas para celebrar un segundo festival de Woodstock. Esta vez, sin embargo, los tintes comerciales fueron tan exagerados que la prensa lanzó un torrente de insultos sobre esta iniciativa empresarial, no porque amenazara los «valores tradicionales», sino porque deshonoraba el recuerdo del original y apoteósico Woodstock. Se dijo que Woodstock era un mero acto de explotación comercial, una bochornosa feria de logos corporativos para promocionar y vender producto, mientras que el festival de 1969 se recordaba como un entrañable acontecimiento fruto de la inocencia juvenil y del idealismo más espléndido.” (120).

Mediante el ejemplo de Frank, respecto al festival Woodstock, la participación colectiva disemina la “originalidad” de la idea, y por tanto, el posicionarse en este estado hipotéticamente “contracultural”, significa que “los buenos” o los aliados, están en contra de los enemigos o “los malos”, lo invisible como oculto aunque necesario, y lo visible como aburguesado: visibilidad e invisibilidad como términos éticos y posiciones políticas.

No obstante, éstos dos términos, visibilidad e invisibilidad, se relacionan directamente con Institución y sociedad, y son comprendidos a menudo, desde la trinchera “contracultural”, como adiestramientos políticos y como un eje casi maléfico de poder. Las cuestiones en este punto son: ¿por qué un artista requiere de la visibilidad para convertirse en tal? ¿qué ha llevado a entender que un artista necesita ser visible desde una esfera que lo legitime? ¿cuál es nuestra necesidad en mostrar y en visibilizarnos para dotarnos de sentido? ¿por qué una exposición ha de exponer? ¿qué importancia tiene exponer? ¿cuál es nuestra necesidad de visibilidad?

la realidad trazada desde ese ámbito de poder, y mencionando de nuevo a Foucault, ha sido crucial para que esa realidad fuera un medio de control de opiniones, creencias, maneras de actuar y hacer. Dirigiéndonos hacia ese estado de relaciones únicas, nacen los estados mediatizados del sujeto en un estado de *neorealidad* que, voluntariamente, desea separarse de esos aparatos Institucionales, desea enrolarse a lo que Frank menciona como “contracultura”. No podemos incluir en este punto las razones por las cuales el sujeto desea separarse de la tendencia dominante (podrían aparecer varias razones, desde que el sujeto no encuentra



En este punto quiero remitirme a Radcliffe-Brown cuando habla de Institución como “un sistema establecido o reconocido socialmente de normas o pautas de conducta referentes a determinado aspecto de la vida social”. (121), comprendiendo aquí, Institución como una idea de normas o conductas establecidas, y por tanto, aceptadas socialmente.

Este cúmulo de relaciones tiene un sentido cambiante en formas, pero no en ordenes de relación. De la misma manera que la cultura (la idea de) se entiende desde la Institución hegemónica, las herramientas usadas por la misma Institución, también se han llevado al terreno de lo “contracultural”, no por voluntad específica de usarlas, sino porque

su lugar en la esfera cultural hasta que no existen lugares en un contexto concreto, donde el sujeto pueda visibilizarse acorde con su producción), ya que en este punto, tampoco resulta importante para comprender esas relaciones entre las herramientas Institucionales y la configuración del tejido cultural, y por otra parte, porque no podemos establecer unas razones sobre porque el sujeto decide apartarse del eje dominante, ya que dichas razones son de índole personal, y, mas cercanas a lo sentimental, y por tanto, se apartan de un estudio que pretende ser cercano a una “objetividad” del comportamiento.

Regresando al origen del tema, la separación voluntaria de la línea dominante Institucional

no hace que el sujeto deje de usar las herramientas que configuran dicho tejido, mas bien al contrario, hace que estas herramientas se refuercen desde otro ámbito u otro contexto. Pongamos por caso un artista emergente que pretende visibilizar su trabajo mediante la exhibición de su obra. El mecanismo que éste artista deberá utilizar es el de realizar una muestra en un lugar que convoque audiencia. Para poder exhibir su trabajo puede o bien, participar en una convocatoria, o realizar una exposición en un lugar no adscrito a una Institución. El artista decide decantarse por la segunda opción, ya que participar en convocatorias requiere un riesgo de selección y formas de trabajar que quizás no le interesen. Tanto la primera opción como la segunda, requieren de un volumen de audiencia considerable para poder responder a las expectativas positivas de la muestra. La diferencia entre ambas propuestas es el filtro Institucional de la que requiere el artista en cuanto a su trabajo. En el caso de la convocatoria (ya sea de índole privado o público), el participante ha de pasar un filtro que remite a las líneas discursivas del propio concurso, y el participante es consciente de su participación en dicha convocatoria. Esta idea nos lleva a determinar que hay distintas modalidades, distintas formas de convocatorias, diferentes formas de afrontar los discursos de visibilidad, diferentes premios o metas que conseguir tras participar en dicho premio. El participante es el que decide en qué modalidad de convocatoria puede encajar su trabajo, por tanto, su producción, queda definida por esferas o núcleos donde encajar su obra, de las cuales, él, es consecuente con su creación. Éstas esferas, como elementos que funcionan de forma distinta a sus contenidos, dependen del volumen de audiencia para legitimarse en poder existir, por tanto contando con la idea del volumen participativo, dichas esferas o núcleos, se jerarquizan, generando formas y órdenes dominantes. Las órdenes dominantes, generan sustratos de conocimiento, un orden jerárquico del saber, que posteriormente es filtrado mediante el jurado (del que hablaremos mas adelante). Los sustratos de conocimiento, apelan a fórmulas ideadas por los

sistemas de creación de valor que Lorenzo Vilches menciona en su texto *“Migraciones Mediáticas y creación de valor”*. La idea de creación de valor supone jerarquización de conocimientos, o lo que es lo mismo, conocimientos importantes y no importantes, lo que debemos aprender y los que, por cortesía y por, como menciona Bauman, los que tienen el derecho de ser visibles aunque sean, a ojos de la sociedad, invisibles o carentes de importancia social. El punto, concierne a la visibilidad de estos valores “importantes”, pues, adscritos a una disposición ordenada del saber mediante el mecanismo de la visibilidad y la invisibilidad.

Subyacente al terreno del <<Arte contemporáneo>>, la visibilidad forma parte de su estado de valor, y de su creación de valor definido por la audiencia y su volumen. Así manera, la audiencia, o el volumen de ésta, pasa a ser un factor fundamental, deviniendo en una necesidad del artista para poder existir como tal. Si estuviéramos hablando de un artista que pinta flores por el mero hecho de observar, y posteriormente, retratar la belleza, y el volumen de audiencia de una exposición de esas obras estéticas, fuera muy alto, probablemente, ese tipo de obra, se adscribiría en el sentido conceptual de <<Arte contemporáneo>>, no por su discurso, sino porque ha suscitado un interés a una mayoría de público. Para ilustrar este concepto, Jordi Mollà, actor de primera fila en el cine español, afirma que la necesidad y el interés por la pintura nació hace 17 años porque se sentía muy solo. En su última entrevista para la sección cultural del diario ABC, Ignacio Gil, relata en boca de Mollà: <<En un momento en el que, según Mollà, importa más «parecer que ser», asegura que él se quiere parecer a otros «y no oculto nada. ¿Por qué lo hago? Porque la gente tiene miedo a ver algo que nunca ha visto. Por eso yo hago cosas que se parecen a cosas. Ahí el espectador se siente más seguro porque se parecen a Tàpies. Y entonces miran el precio y ven que no valen ni un cuarto de lo que vale un Tàpies. Mira su bolsillo y se lo lleva a casa porque parece que tienen Tàpies».(122).

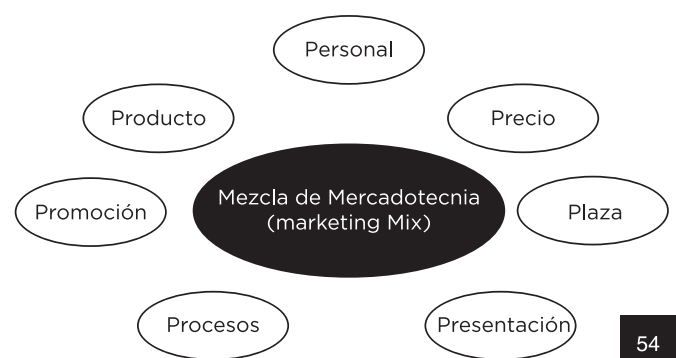
El Jordi Mollà artista, ha conseguido en poco tiempo, ventas y exposiciones en galerías de primera línea, su obra se adscribe en una estética contemporánea, y su popularidad, lo ha llevado a mover un volumen de audiencia considerable, y eso es lo que ha convertido su obra en la producción de un artista contemporáneo que realiza su trabajo desde el ámbito del <<Arte contemporáneo>>. El consumo del producto, si es visibilizado por una cantidad de gente considerable, desde el punto de vista del sujeto en el estado de neorealidad, tiene pocas probabilidades de que sea malo.

Respecto a la audiencia como elemento participativo en la convocatoria comprendida como una posibilidad democrática pública, que dota a los sujetos participantes de “libertad” democratizadora, esa “libertad democrática, no se trata más que una respuesta politizada a una igualdad social, no obstante, el valor creado de <<Arte contemporáneo>>, parte de un valor de una experiencia cultural como menciona Vilches, una experiencia social que, Institucionalmente, consideramos relevante para el avance sociocultural. Respecto a esa participación supuestamente democrática, el jurado, como agentes delimitadores de la “importancia” del contenido y del discurso, representan agentes filtradores del contenido visible, y por tanto del no contenido invisible. De esta misma manera, la relación del jurado con los participantes, que éstos, puedan conocer los nombres y las profesiones, así como googlearlos, parece democrática, y éste formato, representa el código en que convierte la idea de convocatoria, de muestra pública y de ejemplo de la creación contemporánea de un contexto.

Las esferas, o núcleos dominantes de las convocatorias, se remiten a la noción de <<Arte contemporáneo>>, como un orden profesional de la cultura (entendiendo profesional como un sistema adyacente a la necesidad del ser humano del saber) que es constantemente filtrado por ese jurado. El poder que el jurado tiene en representar una Institución, le da un valor simbólico legítimo,

la Institución ha generado un valor dotándolo de una democracia artificiosa, todo dentro de un estado de mercadotecnia, término que según Philip Kotler (considerado por algunos el padre del marketing moderno), donde ésta, pretende satisfacer las necesidades y deseos del mercado objetivo, adaptándose a crear nuevas situaciones que ofrece competencia. (123).

El paralelismo entre el término mercadotecnia y convocatoria, reside en el deseo del artista en convertirse en un profesional, en su necesidad por visibilizar su producción para lograr tal objetivo (usando la convocatoria), en la demanda cultural basada en las jerarquías del saber visible, en los productos desarrollados para satisfacer esa demanda legitimada y vista como espectadores Institucionalizados, recreado en las relaciones Institución-espectador, en sus intercambios, donde el artista cambia su trabajo por la visibilidad, como acto de inversión a largo o corto plazo, en las transacciones que pueda llegar a realizar vendiendo su trabajo para finalmente, introducirse en un mercado que sostenga la producción del <<Arte contemporáneo>>.



Fuente: Personal

Obviamente, mencionar el concepto de la mercadotecnia, nos lleva, irremediablemente, al consumo del público-espectador como usuario del mismo llevado a cabo mediante el concepto de convocatoria participativa-democrática desde la perspectiva de la traducción del contenido del espacio hegemónico que legitima la idea socio cultural de Arte, convirtiéndolo en un objeto consu-

mible importante, profesional y legitimado. Jorge Luis Marzo, nuevamente en *“Querido Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans”* (124), nos habla de cómo el traductor de la producción artística, es definitivo en este proceso, de cómo el público-espectador, como tal, asume su rol de espectador consumista de un aparato Institucional, en el que ésta, la institución, alberga un creador que debe ser visto, y que la convocatoria, refleje y albergue, esas creaciones legítimas por una política unidireccional. Las codificaciones del engranaje entre consumo, asimilación, adaptación, comprensión, producción y necesidad, hacen del Arte, un entorno codificado con un lenguaje determinante, han hecho de éste, un valor narrativo en la audiencia, que requiere de una explicación para la obra, de la misma forma que el dossier representa la obra, requiere de un *statement* para ser entendido en su globalidad, ¿son estas formas de narrativizar el lenguaje, linealizándolo, un efecto de la mediatización que engloba mecanismos de relaciones entre el espectador y la obra consumida, la que debe consumirse y la que se produce desde el espectador?

A partir del estado de *neorealidad* del sujeto, que asume un lenguaje visual determinante, de la misma forma en el la idea de <<Arte contemporáneo>>, asume su propio lenguaje, creado mediante el paraguas Institucional, y formado a partir de la importancia del saber disgregado, mediante la convocatoria “democrática” formalizada en jurado, y finalmente en producción cultural, todo en un escenario mediado.



#3

Institución: el cen-
tro cívico como
generador de
comportamientos
culturales



Durante los tres puntos anteriores, se ha dotado de significado a la Institución como generadora de contenidos y líneas de producción determinadas, todo mecanizado bajo el concepto de mediatización cultural, que construye esferas dominantes de poder. También se ha desglosado el concepto de “mediatización cultural” a partir del concepto “*sujeto en el estado de neorealidad*”. La audiencia, a partir de la idea de dominación de poder, asume el papel de sujeto que precisa de esa “dominación” para corroborar su obra, y toma la idea (como público participativo), de la necesidad Institucional como filtro para ratificar lo que entendemos como “Arte contemporáneo”. Los datos para conformar la idea principal de ésta tesis se basan en éste orden de potestad, desarrollados desde un orden de sucesos: la Institución toma el poder -permitimos ese poder -tomamos como referente de “Arte emergente y <<Arte contemporáneo>> las producciones expuestas –constatamos esa línea en nuestra propia producción –se crea una línea de producción determinada en un contexto.

Mediante el análisis de tres centros cívicos ubicados en Barcelona (Sala d’Art Jove, Can Felipa y San Andreu contemporani), y de algunos datos, vamos a corroborar que las ideas que se sugieren más arriba y que han desarrollado estos puntos, forman parte de una misma matriz de poder que validan el Arte, que genera “Arte emergente”, <<Arte contemporáneo>>, y por tanto la idea de Arte y el mundo del mismo.

Los datos que van a presentarse inciden en el periodo del 2006 hasta el 2010. Se ha considerado que buscar datos anteriores o posterior a las fechas que se establecen, no dotarían a esta tesis de un significado concreto, ya que el concepto “Arte emergente” empieza a popularizarse en el 2006, como resultado del apoyo Institucional de los centros de arte joven o arte inicial de los artistas, y es en ésta generación donde vemos una incidencia directa al cambio de percepción del mundo y a su estructura “profesional”.

En el 2006, el concepto “Artista emergente”, empieza a eclipsar lo que hasta entonces se entendía como artista joven o “Arte joven”. El término emergente da paso a una cultura de “lo actual” en consonancia con lo que pasa en el presente cultural. La idea de mediatización cultural ha jugado un papel importante en éste sentido, ya que la idea de globalización de las imágenes han permitido la estetización del Arte contemporáneo mediante el conocimiento de los procesos artísticos, y las producciones desde los media. La globalización ha traído consigo formas de estetización y la proliferación de escenas que conjugan ideas, y por tanto conceptos.

No obstante, la mediatización cultural como aportadora de conceptos encastados con imágenes determinadas (a las que a menudo nos hacemos inmunes (Nicholas Mirzoeff 2008)), no solo ha actuado en la parcela de la cultura artística propiamente dicha. La idea de mediatización cultural más popular sigue los mismos parámetros que los sujetos adscritos a alguna profesión relacionada con la cultura artística: percibimos, nos vemos, nos auto-construimos, proyectamos una imagen que creemos que debe ser “así”.

Armand Matleart y Érik Neveu describen el fenómeno de *Madonna-logía*, como un <<pequeño>> objeto cultural que se consume masivamente y que concierne a posibles impactos ideológicos. De ésta misma manera, la idea de “Arte emergente” se traslada a la audiencia en forma de diáspora (extendida como un rizoma), desde un significado de un Arte relacionado con la juventud, con una producción desenfadada, con un aire fresco, que se expande por todas las localizaciones y geografías allá donde haya jóvenes. “Arte emergente”, socialmente, significa una semi-rebelión ante un estado capitalizado e Institucionalizado del Arte más tradicional. Por esa razón, los tres centros que se presentan a continuación, exploran nuevas disciplinas artísticas a partir del concepto “nuevo” o “emergente”, dotando al sector artístico de Barcelona, de una actividad cultural generada por los

“nuevos” artistas”, y gentrificada desde el contexto (desenfadado) del centro cívico como plataforma de visibilidad. Las representaciones que cada uno de los centros hacen al impacto social, y más concretamente a la joven comunidad artística del contexto Barcelona, hacen que estos tres centros (como referencia cultural y visual), tomen un poder sobre la línea de producción contemporánea. Ya en la memoria del 2010 del centro Can Felipa, indica que se están iniciando colaboraciones con los centros Sala d’art Jove, San Andreu contemporani, La Escocesa (centro de producción ubicado en el distrito de *Sant Martí* de Barcelona) y Espai Ubú. Dado que Espai Ubú cerró esa misma temporada (de iniciativa privada), las colaboraciones con el resto de centro que toman como referente el “Arte emergente”, pasan a ser competencia del Estado con representantes particulares. Cabe destacar que en éste sentido, la cuestión generacional interviene, dotando a la que llamamos “línea Barcelona”, de una producción determinada, que toma como referente una línea estética y conceptual determinada, y es aquí, donde entra la idea de mediatización cultural como sistema de aprendizaje de conceptos que conllevan representaciones determinadas.

Cabe destacar, además como el concepto de <<gentrificación>>, ha facilitado a la idea de mediatización. En éste caso, la idea de <<gentrificación>>, significa una gran inversión de capital hacia museos (o Instituciones parecidas), con la finalidad integral de la remodelación de la ciudad como parte de la economía del ocio (Neil Smith. *“Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea”* (125).

El caso del MACBA en la ciudad de Barcelona, es un buen ejemplo para trazar un paralelismo entre lo que ha significado la <<gentrificación>> para la ciudad, así como ha apoyado el concepto de mediatización en el que los centros cívicos se ven involucrados mediante su audiencia y/o público.

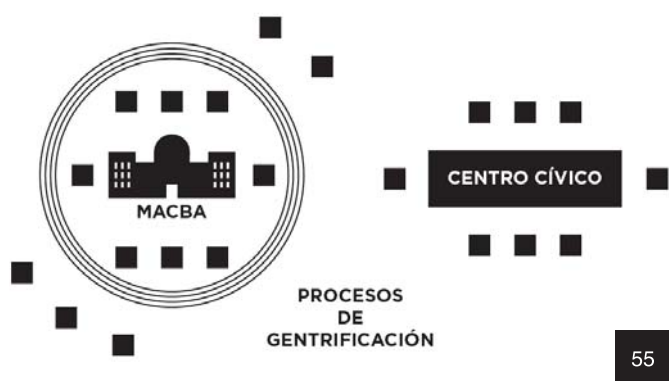
<<Gentrificación>> significa, según Smith, revitalizar una zona, y su pertinente contexto, desde una perspectiva institucional, y por tanto, política, mediante la construcción de edificios emblemáticos en zonas que antes se “desechaban” en las guías turísticas. MACBA (*Museu d’art contemporani de Barcelona*), diseñado por el famoso arquitecto Richard Meier, supuso para la ciudad de Barcelona, a parte de una inversión económica de las arcas del Estado, una recolonización de la zona de El Raval para poder hacerla “vendible” a un público determinado. Posteriormente, la zona fue revitalizándose con galerías de arte, librerías, restaurantes, talleres, tiendas de diseño y otros negocios de la misma índole cultural, un manifiesto arquitectónico que reinventa un contexto con una finalidad económica y conceptual. Económica porque el propósito de ésta subversión económica, supone un trueque publicitario: el estado invierte económicamente en una zona geográfica para hacerla rentable, y construir un símbolo de la ciudad mediante un escaparate cultural.

La <<gentrificación>> de MACBA en Barcelona, y la mediatización cultural llevada a cabo desde el Centro Cívico como plataforma o lanzadera para la profesionalización de artistas emergentes de Barcelona, desarrolla un paralelismo entre ambas situaciones que se canalizan en el comportamiento cultural de los agentes y construyen un orden de sucesos, visto desde un prisma “profesional”: el centro cívico va a llevarme a MACBA, y MACBA va a lanzarme como artista, gestor o etc.

La <<gentrificación>> pone de manifiesto unas estructuras conceptuales que construyen una determinada forma de consumir Arte, convirtiendo el Arte en “Arte contemporáneo”, y “Arte contemporáneo” movido desde un engranaje mediatizado que hace dirigirnos hacia un poder ficticio. Éste enfoque, percibido desde el Estado de poder como una materia meramente económica, afecta a la audiencia de una forma prefijada en el sentido que los dota de conocimientos de “qué significa” cultura y Arte,

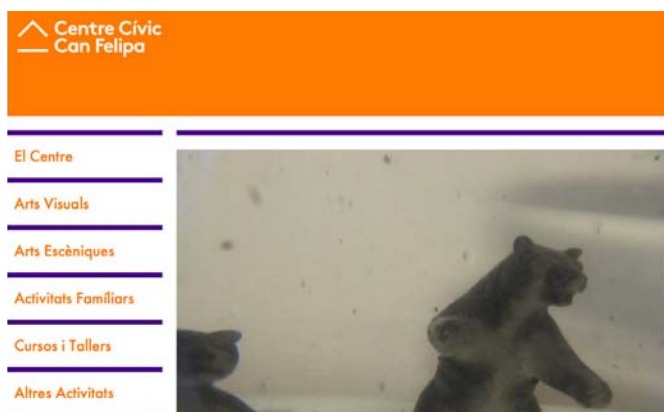
tomando como referencia la Institución, meca de la construcción del significado cultural mas extendido.

La sinergia que se crea entre MACBA, que pretende recolonizar una zona convirtiéndola en un destino cultural para el turismo y/o consumidor de Arte y cultura, y el Centro Cívico como elemento configurador de “Arte emergente (y por tanto de “Artistas del futuro” o “Arte del futuro”), se manifiesta en el estilo de construir el consumidor de <<Arte contemporáneo>>, su audiencia, sus participantes, y por tanto, la concepción de cultura artística. De la misma forma que MACBA ofrece una materia cultural puntera como alter ego de un turismo “intelectual”, después de haber *gentrificado* la zona y *estetizado* la cultura del contexto, el Centro cívico, como generador de contenido Institucional, y por tanto contenido Institucionalizado (Institucionalizado como una fase mas de la mediatización cultural), gentrifica el contexto interno del centro desde una perspectiva simbólica, llevada a cabo por una transformación del contenido Institucional (la selección de las obras que han de mostrarse), y como resultado de la idea de Arte que percibe la audiencia que lo transforma en “Arte contemporáneo”



Fuente: Personal

CENTRE CÍVIC CAN FELIPA



Fuente: Centre Cívic Can Felipa

DATOS

Datos extraídos de su página web como presentación del centro. Se usa la presentación de la plataforma web ya que ésta, es la que mas a mano tiene la audiencia y el usuario del centro para tener un primer contacto con el mismo. El Centre cívic can Felipa dispone de varios equipamientos que no tienen relación con la actividad artística y cultural que se desarrolla, entre otros, por ejemplo, de un gimnasio en la planta inferior. No obstante, para éste punto, nos centraremos en los equipamientos de Artes visuales de las que dispone el centro.

Nombre del Centro Can Felipa
Dirección Pallars, 277, 08005, Barcelona.

Artistas, investigadores y comisarios destacados Ana Avlarez Errecalde, David Bestué, Fito Cone-

sa, Ana-García Pineda, ferran El Otro, Mery Cuesta, Lluc Mayol, Mariona Moncunill, Momu & No, Job Ramos, Tjasa Kancler, Diego Paonessa, Irene Minovas, Gabriel Pericàs

PRESENTACIÓN

El Centre cívic Can Felipa situado en el barrio de Poble Nou, es un equipamiento público, del Ajuntament de Barcelona, adscrito en el Distrito de Sant Martí.

Es un centre cívic con un proyecto cultural y pluridisciplinar abierto a creadores, vecinos, entidades i grupos que quieran aportar, participar o proponer ideas. Un proyecto que pone especial interés en la producción artística emergente, sobretodo en el arte visual y las artes escénicas.

Extracto de la memoria del centro:

El año 1999 Can Felipa inicia un programa de convocatorias públicas, con el objetivo de apoyar a artistas y comisarios emergentes. Desde entonces se han celebrado ocho ediciones, que han definido una trayectoria en su programación que la sitúan como un claro referente para jóvenes artistas y comisarios, contribuyendo en su proceso de profesionalización.

Algunos datos de interés respecto a esta larga trayectoria:

- el 90% de las propuestas presentadas son de producción propia
- el proceso de convocatoria en los últimos diez años ha recibido más de 900 proyectos
- en este periodo han expuesto más de 300 artistas y comisarios, muchos de los cuales actualmente son protagonistas del circuito artístico contemporáneo y tienen reconocido prestigio
- del total de proyectos seleccionados se han organizado un total de 42 exposiciones, tanto de la convocatoria de comisariado cómo de la artística.

En estos dos últimos años se ha sumado también proyectos de investigación.

- Se han realizado también exposiciones de pequeño formato y exposiciones vinculadas al territorio u otras colaboraciones fuera de convocatoria

(<http://www.cccanfelipa.cat/el-centre/centre-civic-can-felipa/>)

OBJETIVOS DEL CENTRO

1. Dar soporte al arte emergente i a los jóvenes creadores en su proceso de profesionalización (artistas, comisarios y investigadores).

2. Potenciar y reactivar la creación joven.

3. Difundir el arte emergente, acercándolo a nuevos públicos, tanto en el barrio como en el país.

4. Colaborar con otras instituciones o colectivos artísticos para consolidar plataformas de soporte a artistas y a sus producciones.

(Datos extraídos de la memoria del Centre Can Felipa 2010)

PRESUPUESTO (2010)

El presupuesto del centro presentado pertenece al año 2010. Durante el periodo del 2006 al 2010 la variabilidad del presupuesto es casi imperceptible, por tanto, tomamos como dato la última referencia pública en su memoria.

Para el año 2010 el Programa de Artes Visuales Can Felipa cuenta con un presupuesto del Distrito de Santo Martí - Ayuntamiento de Barcelona, de 29.100 €, destinado exclusivamente a la programación de artes visuales y a las actividades que se llevarán a cabo. Este no incluye el presupuesto destinado en la coordinación del programa (100 horas mensuales).

La mayoría del proyectos que se desarrollan a/desde la sala de exposiciones son de producción propia. Esto significa que el centro dedica una parte del presupuesto específico a la producción artística; es decir, ofrece directamente recursos para la promoción de sus creadores. Es esta voluntad de apoyo directo a la producción, promoción y profesionalización de artistas emergentes es la que sitúa a Can Felipa como uno de los centros de artes visuales referentes a la ciudad en el apoyo a la creación joven.

Otra parte de este presupuesto se destina al funcionamiento general de la sala, para cubrir conceptos como: la compra de material por el mantenimiento de la sala (pintura, herramientas, iluminación, etc.), la preparación de la sala para todos los montajes (revisión del material audiovisual y de mantenimiento, pintura de la sala, revisión de la iluminación, embalaje de obra, etc.), el montaje y desmontaje de exposiciones, el transporte, la inauguración (catering, actividades, etc.), el seguro de la obra artística, el diseño gráfico, la imprenta, la producción de la señalética (banderines, repisas, etc.).

	Ingresos
Presupuesto ajuntament de Barcelona - Sant Marti	29.100
	Costes
Convocatoria 09 Honorarios y producción (artistas y comisarios)	29.100
Proyecto Gráfico	6.000
Montajes y Producción de proyectos	4.500
Proyectos Singulares	

(Datos extraídos de la memoria del Centre Can Felipa 2010)

CONVOCATORIA 2009

El Centre cívic Can Felipa presenta las bases de la nueva Convocatoria 2009 de artes visuales con la clara voluntad de continuar dando apoyo a la creación y a la investigación; una convocatoria abierta a tres modalidades: **Comisariado, Creación artística y Proyecto de investigación**. Los proyectos seleccionados darán cuerpo a la programación de artes visuales de la temporada 2009/2010. Deseamos que esta convocatoria sirva de nuevo para que los creadores, comisarios e investigadores encuentren el apoyo que necesitan para el desarrollo de sus ideas y sus proyectos.

Comisariado

Esta modalidad de temática libre está dirigida a comisarios y creadores para la producción de proyectos de comisariado en formatos diversos y que sobretodo tengan en cuenta las características de la sala de exposiciones del centro.

Debe presentarse un portafolios que incluya:

- Propuesta del proyecto: argumentación teórica, documentación gráfica, descripción de las necesidades técnicas y presupuesto aproximado.
- Currículum del/os comisario/s y fotocopia del DNI o pasaporte.

El montaje y la exposición de los proyectos seleccionados se llevará a cabo durante la temporada 2009/10 en Can Felipa.

Se valorarán positivamente todos los proyectos que experimenten con nuevos formatos expositivos, así como la programación de actividades paralelas (conferencias, proyecciones...) y el uso de espacios alternativos a Can Felipa o en el Poblenou.

La dotación económica será de 4.500 € por comisariado (incluye los honorarios del/os comisario/s, los participantes y los costes de pro-

ducción). En los proyectos cuyo presupuesto sobrepase esta cantidad se valorará positivamente la capacidad de conseguir patrocinio o subvención de otras fuentes.

Creación artística

Esta modalidad está dirigida a artistas y creadores para la exposición y difusión de su obra. Este año la obra tiene que girar alrededor del concepto "estrategias para después del colapso". No es necesario que los proyectos sean inéditos ni de nueva creación.

Debe presentarse un portafolio que incluya:

- Un statement (¿quien soy? ¿qué hago? ¿por qué lo hago?) más documentación gráfica de la obra o del proyecto de obra que se presenta, así como de trabajo más reciente, todo con sus correspondientes fichas técnicas. (Sólo se aceptarán portafolios en formato digital en aquellos casos en que se trabaje directamente con el medio.)
- Currículum artístico y fotocopia del DNI o pasaporte.

La exposición de las obras seleccionadas se llevará a cabo durante la temporada 2009/10 en Can Felipa, dentro de una muestra colectiva, con el acompañamiento de uno de los miembros de la comisión de selección.

La dotación económica será de **600 €** por artista (incluye honorarios y ayuda a los costes de producción o montaje en el caso de que sea obra nueva).

Proyecto de investigación

Esta modalidad va dirigida a investigadores, comisarios y creadores para la producción de un proyecto de investigación. Los proyectos pueden tomar diversos formatos (publicación, vídeo documental, exposición, taller...). La investigación se centrará en los territorios que configuran el distrito de Sant Martí [Besòs, Clot, Poblenou y Verneda] y

la temática puede versar sobre diversos aspectos (urbanismo, cultura, estructuras de ocio, de trabajo, alternativas...).

Debe presentarse un dossier que incluya:

- Una memoria explícita del proyecto de investigación que especifique las tesis, los objetivos, el presupuesto y el plan de trabajo.
- Currículum del/os investigador/es y fotocopia del DNI o pasaporte.

La duración del proceso de investigación será de un máximo de 9 meses (de julio de 2009 a abril de 2010). El proceso de investigación se realizará con el seguimiento de uno de los miembros de la comisión de selección.

La dotación económica será de **3.000 €** (incluye honorarios y costes de producción).

-Todos los portafolios y dosieres preseleccionados (Comisariado, Creación artística y Proyecto de investigación) pasarán a formar parte del archivo de consulta abierta de Can Felipa.

-La difusión de las propuestas seleccionadas irá a cargo de Can Felipa.

-Los importes asignados para cada modalidad están sometidos a las retenciones e impuestos que marca la ley. Los importes se harán efectivos en función del calendario de trabajo y de presentación, pactado con el centro.

-La comisión de selección podrá declarar desierta alguna de las categorías, así como proponer modificaciones que puedan mejorar la realización de algunas de las propuestas.

-La participación en la convocatoria supone la aceptación de las bases.

La comisión de selección de la Convocatoria 2009 está formada por:

-**Pau Alsina.** Investigador.

-**Mery Cuesta.** Crítica de arte y comisaria independiente.

-**Anna Guarro.** Gestora cultural.

-**Job Ramos.** Artista.

-**Jordi Ribas.** Coordinador del programa de artes visuales de Can Felipa.



(desde el 2006 hasta el 2010).

(Se subrayan las exposiciones que tienen incidencia directa en el colectivo de artistas emergentes de Barcelona) Fuente: Can Felipa

EXPOSICIONES EN EL CENTRO

(Se subrayan las exposiciones que tienen incidencia directa en el colectivo de artistas emergentes de Barcelona).

Durante este periodo comprendido entre el 2006 al 2010 las exposiciones que se desarrollan configuran parte del mapa creativo de la ciudad de Barcelona. Estas exposiciones (bajo una propuesta temática del centro), se desarrollan y configuran una parte visible de los artistas de la ciudad.

CAN FELIPA 2006

Jurado

- Mery Cuesta.** Crítica d'art i comissària independent.
- Sílvia Dauder.** Directora de la Galeria Projectes SD
- ferran El Otro.** Curador emergent i membre de metro_cúbico
- Jordi Ribas.** Coordinador de la programació d'arts visuals de Can Felipa
- Modest Roda.** Directora del centre cívic Can Felipa

Preseleccionados

Creación artística: 20 artistas / colectivos

Eider Eguren, Alejandro Cánovas, Jasmina Llobet + Luis Fernández, Lluís Sabadell, Karmelo Bermejo, Toni Ferron, Pere Ginard + Laura Ginès, Haizea Ppoza Peña, Ana Garcia- Pineda, Julieta Dentone, Ignacio Uriarte, Diego Paonessa, Margarita Pineda, Aina Mmelis, Dídac Curbasí, Jordi Puig, Andrea Gómez, Félix Fernández, Miquel García y Raï de Horna.

Comisariado: 3 proyectos

Irene Minovas: Había una vez un niño muerto; Lluc Mayol: XXXI artistes – etc; Álex Brahim: Porno-oh! World.

Proyectos de investigación: 4 proyectos

Kenneth Russo + Laia Llagostera: teixit Sonor: la salut musical de St. Mart; Caroline Montenat + Víctor Palacios: Arxiu Artistic del Poblenou; Joystick: Plantot; Raúl Martínez Fernández: Estudio del mercado del arte en Barcelona

Seleccionados

Creación artística: 7

Karmelo Bermejo, Pere Ginard + Laura Ginès (LABORATORIUM), Ignacio Uriarte, Diego Paonessa, Dídac Curbasí, Jordi Puig y Raï de Horna.

Comisariado: 1 Proyecto

Irene Minovas: Había una vez un niño muerto

Proyectos de investigación: 2 Proyectos
Joystick: Plantot; Caroline Montenat + Víctor Pala-
cios: Arxiu Artistic del Poblenou

Selección de las exposiciones en cada una de las temporadas en las que participan seleccionados y preseleccionados de la convocatoria anual del centro. Can Felipa ha realizado varias exposiciones dentro del centro que no tienen relación alguna con la convocatoria. En éste caso las descartamos porque inciden directamente en el panorama artístico de la ciudad y/o del centro.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS (abril – junio de 2006)

Una exposición colectiva con los ganadores de las becas internacionales de Hangar, al centro cívico Can Felipa, comisariada por BeCuPu (Alí-
cia Yañez, Ana Rodríguez, Sònia Felip). Artistas participantes: Maria Das Dores Berthommé, Juan Carlos Bracho, Tatiana dOnoso, Chourouk Hriech, Ricardo Iglesias, Hisae Ikenaga, Guillaume La Brie, Irene Van De Mheen, Flavie Pinatel, Esther Ribot y Magali Sanheira. A cargo de BeCuPu y organizada con Hangar.

Exposición en colaboración con Hangar, propuesta totalmente por Hangar siguiendo la línea de colaboraciones establecida con Can Felipa, con el presupuesto compartido. A pesar de que está fuera de la Convocatoria se decide que la gráfica ya sea la de la nueva línea abierta (ferran El Otro).

LAS PALABRAS Y LAS COSAS es una exposición que surge raíz de las becas de producción al extranjero de Hangar y la colaboración del Centro cívico Can Felipa. El conjunto muestra las obras producidas durante la estancia por los once artistas escogidos.

El espectador se encuentra con una exposición de cariz diferente a las exposiciones temáticas, una exposición que no suma las obras para llegar a un discurso común. Se ha procedido a un tratamiento individual de cada obra, tomando las piezas de manera independiente. Es decir, las obras son mostradas sin ningún nexo temático, pero junto a cada una de ellas se encuentra un texto u objeto en bruto que reduce, amplía o aniquila la lectura de cada obra.

Cualquier acto de comisariado supone un acto impositivo y reflexivo por parte del propio comisario. Al situar junto a la obra, un objeto o un texto único, se denota la implantación de lectura única. Con este acto se proporciona al espectador un

referente, ya sea literario, económico o social. Está claro que existen más campos de lectura, pero con esta acción se trae a la luz la siempre impositiva función del comisario y a la vez la capacidad de sugestión y amplitud conceptual del arte contemporáneo. Las prácticas artísticas contemporáneas permiten reflexionar siempre de manera poética o bien acontecer en una necesidad de crear realidades. De una manera clara y directa, la exposición actúa como un muestrario a diferentes niveles de las posibilidades que ofrecen este tipo de acción y cada uno de los trabajos artísticos.

Al espectador se le presenta el esfuerzo de relacionar la obra con el objeto, habiendo primero de ver la pieza, después comprender el texto, para finalmente volver a la obra y darle nuevos estados de significación.

Actividades	Participantes
Inauguración	150
Mesa de debate 1	10
Mesa de debate 2	15

(Datos extraídos de la memoria del centro. 2006)



VIDEOCLISIÓ Mayo / junio de 2006.

Ciclo Series de TV + Videoclips comisariado por Mery Cuesta, con el apoyo gráfico y técnico de Ferran El Otro.

Primera colaboración concreta de Mery Cuesta para Can Felipa con un programa totalmente producido para el centro y totalmente desmarcado de la Convocatoria.

Contagios, complots y operaciones de marketing a tu televisor

Desde los años 70, existe un largo y caprichoso historial de tramas, estrategias, encuentros y contagios entre videoclips y series de TV. Y es que, se puede decir que todos los dos son televisión. Videoclisió apunta algunos de estos momentos de intercambio o complot entre los dos formatos, proyectando sesiones dobles de capítulos de series de TV y videoclips. El ciclo es además un buen observatorio de la evolución de la estética audiovisual, así como de la transformación de la estética juvenil y sus modos y lugares de relación.

Programa

Miércoles 24 de mayo / 20h:

Programa 1 - La invasión Beato y su fagocitación televisiva.

De The Monkees a The Animals, The Kinks o The Yardbirds

Miércoles 31 de mayo / 20h:

Programa 2 - Jóvenes antisistema ocupan la pantalla. De Los Jóvenes a The Clash, Madness o Siniestro Total.

Miércoles 7 de junio / 20h:

Programa 3 - Una gran operación de marketing: Discopubs, narcos y mocasines en los 80.

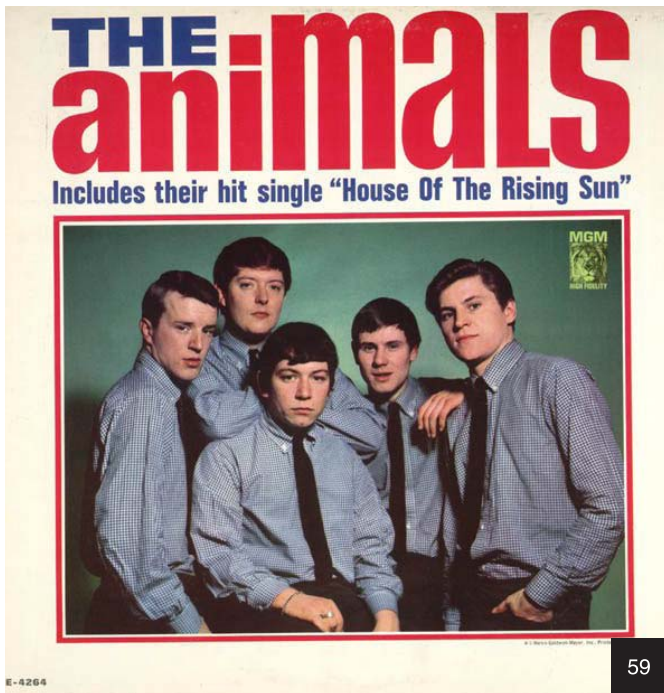
De Corrupción en Miami a los Rolling, Tina Turner o Lionel Ritchie.

Miércoles 14 de junio / 20h:
 Programa 4 - Modelos sexistas a los 90.
 De Los vigilantes de la playa a Mariah Carey o
 Right Said Frío.

Actividades

Participantes

1a sesión	25
2a sesión	20
3a sesión	30
4a sesión	40

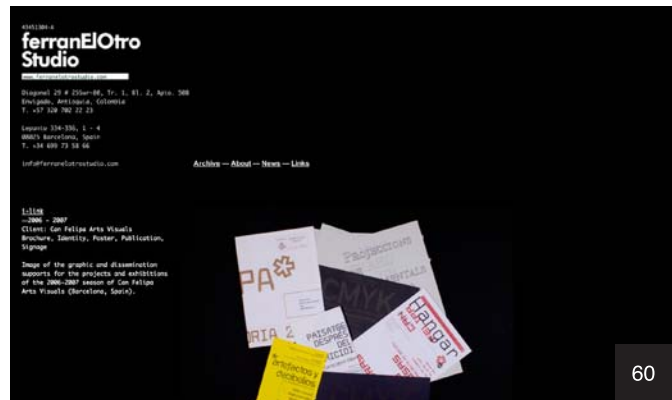


Fuente: Personal

CMYK (octubre – noviembre de 2006)

Con todos los proyecto preseleccionados de la Con-
 vocatoria 2006.

A cargo de ferran El Otro
 Un proyecto de ferran El Otro.



Fuente: Ferran El Otro

Del 11 de octubre al 11 de noviembre de 2006.

Proyecto de exposición en proceso, en for-
 mato de archivo, que sirve para inaugurar la tem-
 porada de Can Felipa 2006 - 2007, visualizar que
 ha sido la Convocatoria 2006 y cual han sido los
 proyectos escogidos. Todo a partir de un comisaria-
 do específico de ferran El Otro, que a la vez es el
 responsable de la gráfica y todas sus posibilidades.

El ferran es el responsable máximo de todo
 y se encarga tanto de todas las partes de la comu-
 nicación, como también del montaje.

CMYK es un proyecto que analiza los dife-
 rentes recursos y elementos gráficos que desde el
 campo del arte se utilizan para comunicar y difundir
 contenidos. El proyecto visualiza, a partir de los tra-
 bajos preseleccionados a la convocatoria Can Fe-
 lipa 2006, la conceptualización del material docu-
 mental de los portfolios artísticos; que más allá de
 ser portfolios al uso, ofrecen un tratamiento gráfico
 específico, en paralelo al trabajo que se pretende
 difundir, y toman formados más cercanos a otras
 disciplinas y más funcionales a nivel comunicativo.

Actividades

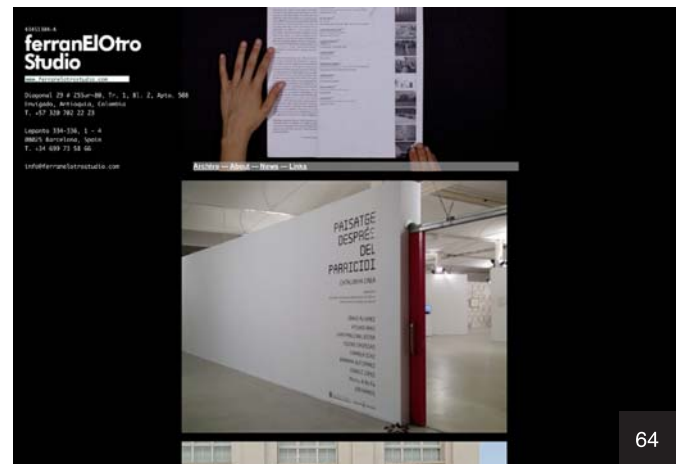
Participantes

Inauguración	150
Mesa 1	12
Mesa 2	20

PAISATGE DESPRÉS DEL PARRICIDI (noviembre – diciembre 2006)

Iñaki Álvarez, Atzuko Arai, Juan Pablo Ballester, Viçens Casassas, Charela Diaz, Bàrbara Gutiérrez, Ignasi López, Momu & No Es y Job Ramos. A cargo de Amanda Cuesta y organizada con l'EADC.

Con los artistas Iñaki Àlavarez, Atzuko Arai, Juan Pablo Ballester, Viçens Casassas, Charela Díaz, Bàrbara Gutiérrez, Igansi López, Momu & No Es, Job Ramos. A cargo de Amanda Cuesta.



Fuente: Ferran El Otro

Del 21 de noviembre al 29 de diciembre de 2006.

Un proyecto de Catalunya crea. Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura. Entidad Autónoma de Difusión Cultural (EADC) que Can Felipa acoge fuera de la programación de la temporada, por predisposición de espacio y coincidencia en las líneas de programación (exposición de artistas jóvenes). Se incluye así dentro de la línea gráfica (ferran El Otro).

El presupuesto va a cargo casi todo del EADC, a pesar de que Can Felipa asume la difusión y el montaje. Participan aparte de los artistas y la comisaria, Stefanie Dörper como coordinadora y José Luís Paulete como montador.

Fuente: CMYK

Exposición que recoge una selección de producciones recientes de jóvenes artistas que trabajan en Cataluña, todos ellos becados por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya en 2004. Trabajos que comparten disparos distintivos en cuanto al uso de la ironía, una forma característica de tomar distancia a la hora de abordar la realidad, y una relación muy inmediata y directa con las imágenes. La exposición presenta nueve obras que se desplazan desde el paisaje social y político en los territorios más íntimos de la neurosis contemporánea.

Actividades	Participantes
Inauguración	150
Visitas	45
Servicio informador de sala	15

CAN FELIPA 2007

ARTEFACTOS I DECIBELIOS (Convocatoria 2006) Del 28 de marzo al 12 de mayo

Karmelo Bermejo, Laboratorium, Ignacio Uriarte, Diego Paonessa, Dídac Cubarsí, Jordi Puig y Rai de Horna. Un proyecto a cargo de Mery Cuesta

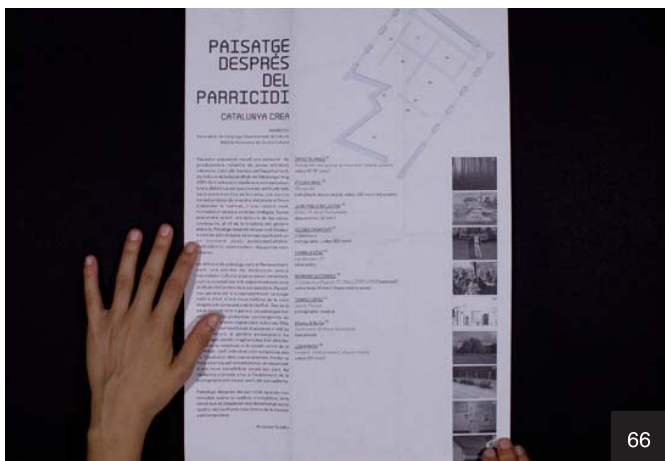
Exposición de producción propia que sale de la Convocatoria 2006 de creación artística y que recoge la obra de los artistas seleccionados. La exposición se articula a partir del intereses de *Mery Cuesta, que hace de comisaria y coordinadora, que quieren subrayar la vinculación de los siete artistas con la música y las relaciones de sus trabajos con las bajas tecnologías. Ella misma propone un nuevo ciclo de cine para acompañarla.

La gráfica se incluye dentro del proyecto de ferran El Otro. El montaje es de Marc Quintana y colabora de manera puntual Elea Gutiérrez (becaria de la UAB).

“Artefactos y decibelios” es una exposición que aglutina el trabajo de los siete artistas seleccionados a la Convocatoria artística 2006 de Can Felipa. El denominador común que los seleccionados conservan entre sí es bicéfalo: por un lado, en todos sus trabajos es visible una cierta precariedad en la producción de la obra (ideas como el reciclaje y sobre todo el ingenio como solución sobrevuelan la obra de todos ellos) y, por la otra, en todas sus obras se observa un fuerte vínculo hacia diferentes manifestaciones de la música popular. La exposición va acompañada de un ciclo de cine que aborda varios conceptos implícitos a “Artefactos y decibelios”, como el artificio, las máquinas, la ciencia ficción, la música popular o la serie B.



65



66

Fuente: Ferran El Otro

HABÍA UNA VEZ UN NIÑO MUERTO (Convocatoria 2006). Del 23 de mayo al 14 de julio.

Cesc (Barcelona), Comoseta (Douai), Frozen (Nice), Matt Joyce (Londres), Richt (Bristol) y Zosen (Barcelona).

Un proyecto a cargo de Irene Minovas



Fuente: Irene Minovas

Exposición de producción propia que sale de la Convocatoria 2006 de proyectos de comisariado y que se centra en el dibujo y la pintura sobre el muro a partir del trabajo de seis artistas jóvenes muy vinculados al grafiti, el diseño, la ilustración y las artes de calle.

Los artistas trabajan directamente encima de los muros de la sala y no necesitan de apoyo en el montaje. Sólo hay un apoyo posterior para @ repintar todas las paredes.

La gráfica se incluye dentro del proyecto de ferran El Otro.

“Había una vez un niño muerto” ofrece un espacio de libertad total para seis artistas urbanos: Cesc (Barcelona), Comoseta (Douai), Frozen (Nice), Matt Joyce (Londres), Richt (Bristol) y Zosen (Barcelona). Todos ellos tienen en común su fijación por el estudio del dibujo más simple, casi infantil, que los convierte en productores casi se-

miautomáticos de escenas inquietantes. A partir de diferentes técnicas y perspectivas (ilustración, diseño gráfico, grafiti, street art, stickers, activismo...) los artistas despliegan físicamente y conceptualmente, sobre las paredes de Can Felipa, esbozos estudiados, que se extienden como un virus y colapsan el ambiente y la percepción del visitante.

Actividades

Participantes

Inauguración	100
Charla 30 de mayo	20
Charla 3 de julio	30
Visionado 6 de julio	0

PLANTOT (convocatoria 2006). De Julio a diciembre 2007.

Un proyecto para el análisis y la consciencia de la vegetación urbana.

Joysitck (Andrea Gómez, Ricardo Duque y Jeanette Rodríguez).



68

Fuente: Andrea Gómez, Ricardo Duque y Jeanette Rodríguez

De marzo a octubre de 2007.

Proyecto de investigación escogido a la Convocatoria 2006 y que experimenta con la experiencia de un jardín comestible junto al centro cívico (pl. de Can Felipa, ante el parque infantil). El proyecto abre una nueva vía en la programación de artes visuales del centro, para proponer conocimiento fuera de la sala de exposiciones y para crear nuevos vínculos de interacción con el barrio.

El proyecto es asumido totalmente por el colectivo JOYSTICK y cuenta con el apoyo de Mery Cuesta haciendo el seguimiento del mismo. Y cuenta con la colaboración del complejo deportivo de Can Felipa, quién cede momentáneamente el espacio y la infraestructura básica (agua y luz).

La propuesta continúa abierta y se prevé mantener este espacio de difusión y concienciación sobre la vegetación urbana, durando todo el año 2008. Se mantiene la participación del colectivo Joystick en el seguimiento y en la difusión de este proyecto.

PLANTOT es un proyecto que se construye a partir de experiencias con las plantas en la ciudad, para despertar la consciencia de la vegetación urbana. Este jardín quiere ser el centro de experimentación durante unos cuantos meses. Aquí se organizan acts abiertos al público en que se habla de técnicas de horticultura urbana por, de este modo, promover el cultivo para el consumo propio a pequeña escala.

Más información en: www.jstk.org/proyectos/plantot

Actividades

Participantes

13 de julio	80
21 de septiembre	50



Fuente: Andrea Gómez, Ricardo Duque y Jeanette Rodríguez

CAN FELIPA 2008

EN UN MOMENT: EL TEMPS POT SER . Del 7 de noviembre al 21 de diciembre

Hangar, en colaboración con Can Felipa, trae a Barcelona una selección de la muestra presentada en la última edición de la Biennial de Turku con artistas finlandeses y españoles. La muestra cuenta con los artistas: Hannu Karjalainen, Otto Karvonen, Eija Keskinen, Hanna Oinonen, Sergi Botella, Raquel Frieria, David Bestué, Núria Marquès y Manuel Velasco.

TOPAKETA (marzo de 2008)

Proyecto de Aimar Arriola. Jornadas de encuentro con los artistas y comisarios que han pasado por la sala.



70



71

Fuente: Aimar Arriola

IL·LUSIONISTES Del 16 de abril al 30 de mayo.

Ariadna Parreu, David Oca, Frederic Perers, Joan-Marc Batlle, Juan Diego Tobalina, Kenneth Russo y Violeta Gómez.

Con la colaboración de la comisión de selección de la convocatoria 2008: Manel Clot, Mireia Sallarés, Mery Cuesta y Albert Cano & Michel Tofahnr (de adicciones porquesí).

Exposición creación artística de la Convocatoria 2008

CAN FELIPA AÑO 2009

Jurado

-**Pau Alsina.** Investigador.

-**Mery Cuesta.** Crítica de arte y comisaria independiente.

-**Anna Guarro.** Gestora cultural.

-**Job Ramos.** Artista.

-**Jordi Ribas.** Coordinador del programa de artes visuales de Can Felipa.

Preseleccionados

Creación artística: 12 Proyectos

Aníbal Parada, Anna Moreno, Antoni Hervàs, Carlos González Boy, Eva Fàbregas y Sabel Gavaldon, Gabriel Pericàs, Germán Portal, Marc Larré Miranda, Pedro Eurrutia, Paloma Merchan Taribó, Tamara Kuselman, Toni Ferron

Comisariado: 7 Proyectos

Ignacio R. Somovilla: Paradís perdut. Alg(unes) mirades al voltant del jardí / Jaume Ferrete: Viaja ligero / Jérôme Lefauve y Olivier Collet: Substitutions / Lluís Sabadell Artiga: Noves estratègies de mapificació / Osservatorio Nomade Barcelona: Rodejant Barcelona / Patricia Cirani y Sara Frau: El discreto encanto de la crueldad / Violeta Gómez: Una altra Alícia, si us plau

Proyectos de investigación: 3 Proyectos

Federico Robles Doblani: El "Santet" del Poblenou / JORDI SANGLAS: Icària: Ciutat Model; Campament del Món internacional / PLATONIQ : Estudi per establir un sistema de Donacions 2.0 per als projectes artístics de Sant Martí

Seleccionados

Creación artística: 7 Proyectos

Aníbal Parada, Carlos González Boy, Eva Fàbregas y Sabel Gavaldon, Gabriel Pericàs, Marc Larré Miranda, Pedro Eurrutia, Tamara Kuselman

Comisariado: 1 Proyecto

Ignacio R. Somovilla: Paradís perdut. Alg(unes) mirades al voltant del jardí

Proyectos de investigación: 1 Proyecto

JORDI SANGLAS: Icària: Ciutat Model; Campament del Món internacional

EFECTE CINEMA Del 28 enero al 20 de marzo

Marc Plas, Lope Serrano, León García, Julia Montilla y Anne-Marie Cornu.

A cargo de Joana Hurtado y Eloi Grasset
Comisariado de la Convocatoria 2008.



Fuente: Aimar Arriola

AL FINAL LA FUSILAN Del 22 de abril al 19 de junio.

Fito Conesa, Luciana Bardiés i Sebastian Bandin, Pablo Pérez Sanmartín, Tjasa Kancler, Thomas Reydellet, Ana García-Pineda y Enrique Radigales.

A cargo de Pilar Cruz
Comisariado de la Convocatoria 2008



Fuente: Pilar Cruz

ESTRATÈGIES PER A DESPRÉS DEL COL·LAPSE. De l'11 de novembre al 19 de diciembre.

Anibal Parada, Carlos González Boy, Eva Fàbregas i Sabel Gavaldon, Gabriel Pericàs, Marc Larré, Pedro Eurrutia y Tamara Kuselman.

Con el trabajo de interlocución del artista Job Ramos, miembro de la comisión de selección de la Convocatoria 2009. Creación artística de la Convocatoria 2009.



Fuente: Anibal Prada

CAN FELIPA AÑO 2010**Preseleccionados**

Creación artística: 8 Proyectos

Aggtelek, Gerard Cuartero, Jordi Erola, Antonio Gagliano, Mar García Albert, Genderhacker, Lola Lasurt, Estibaliz Mintegi, Eulàlia Rovira Solanas,

Comisariado: 6 Proyectos

Homesession (Olivier Collet y Jérôme Lefaure), ¡Fuera! La intimidad / Producción Aleatoria (Helena Acosta i Selena Rama), Kitsch Digital / Fito Conesa i Maria Pons, Danzad, danzad, malditos / Llorenç Bonet, Architectures emancipatòries / Maral Mikirditsian, Des de l'interstici / Pedro Torres, $4x(1+1)=193m^2 + 4i$

Proyecto artístico: 7 Proyectos

Artistassss Salchichassss (Maria Camila Sanjines y Manel Quintana), El perro que se muerde la cola 2 / El Globus Vermell (Joan Vitoria y M. Carmen Artero), El meu (9) barri / Pérez y González (Noemí Pérez Arenilla i Carlos González González), Desproyectar la liga de fútbol escolar / Monica Eraso, Victoria Sacco y Celeste Venica, De vuelta al cole! Indoctrinados: despertad!! / Lara Garroum y Mertxe Paris (con Pepa Valls), Zoom-zum / Jordi Ferreiro, Noches de acción / Patricia Pari Zanetti, Radio Teatro Podcast /

Seleccionados

Creación artística: 5 Proyectos

Jordi Erola, Antonio Gagliano, Genderhacker, Mintegi, Eulàlia Rovira Solanas

Comisariado: 2 Proyectos

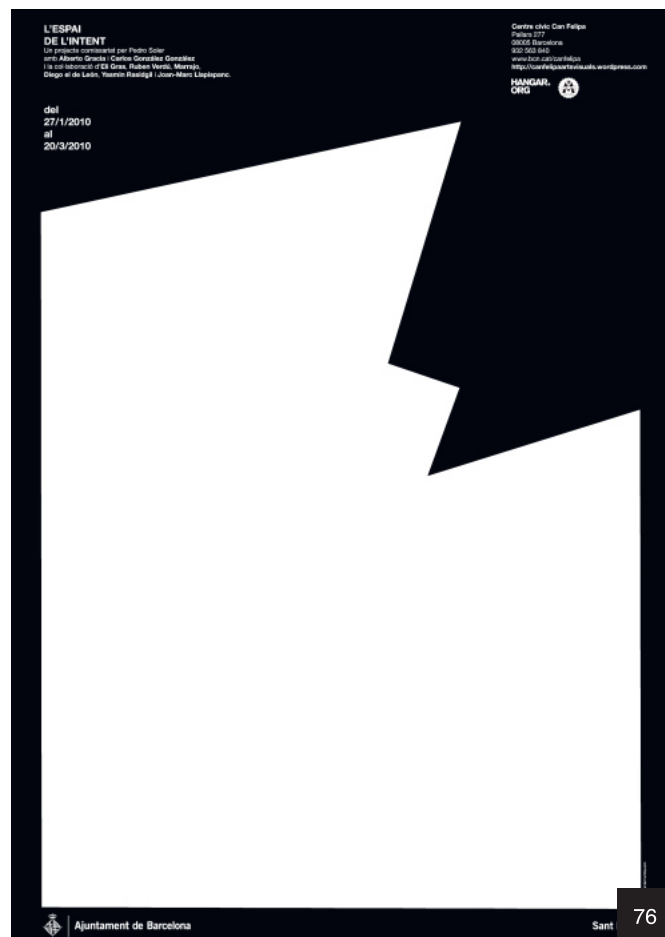
Producción Aleatoria (Helena Acosta i Selena Rama), Kitsch Digital / Maral Mikirditsian, Des de l'interstici

Proyecto artístico: 1 Proyecto

Artistassss Salchichassss (Maria Camila Sanjines y Manel Quintana), El perro que se muerde la cola 2

L'ESPAI DE L'INTENT [enero / marzo de 2010]

Proyecto expositivo hecho en colaboración con Hangar y que presenta el trabajo de alguno de los artistas actualmente residentes al centro. El proyecto reivindica el arte como construcción y no como representación y por eso la sala de exposiciones se convierte en su puesto de trabajo y durante dos meses los artistas ocupan el espacio para construir— sus obras. Los horarios de apertura de la muestra son restringidos y exclusivos, marcados por presentaciones puntuales de cada uno de los participantes y por un programa paralelo de actividades. La exposición se mostrará entera justo al final. Un proyecto comisariado por Pedro Soler y que cuenta con los artistas: Alberto Gracia, Carlos González, Eli Graso, Xavier G-Solís, Yasmin Rasidgil, Ruben Verdú, etc.





Fuente: Alberto Gracia

PARADÍS PERDUT. ALGUNES MIRADES A TRAVÉS DEL JARDÍ (abril / junio de 2010)

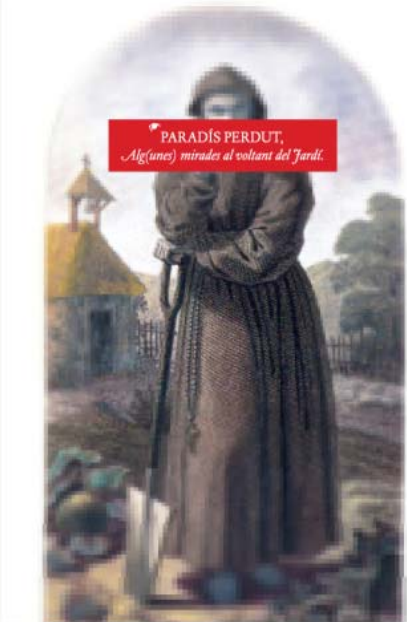
Proyecto escogido en la modalidad de comisariado a la Convocatoria 2009. El proyecto centra sus intereses en la relación entre la creación visual contemporánea y el mundo de la jardinería y el paisajismo. Los artistas trabajarán en tres espacios (sala exposiciones, centro cívico y el barrio del Poblenou. El proyecto cuenta con un ciclo de actividades propio (ciclo de cine, presentación al Parque Central...). El proyecto es un comisariado de Ignacio Somovilla y cuenta con los artistas: Sito Mújica, Mickaël Tramoy, Lola Lasurt, Jordi Ayuso, Julie Houle, Jerónimo Hagerman, Pau Faus, Cecilia Martín, etc.

La pérdida del paraíso supuso el comienzo de unos inacabables intentos para rescatarlo. El paraíso era un jardín y era todos los jardines y todos los jardines desde entonces intentan recuperarlo o como mucho recrearlo.

“Paradís perdut” es una muestra colectiva que presenta una serie de reflexiones sobre la idea del jardín. Diferentes maneras de abordar el tema, diferentes lenguajes, diferentes contextos, diferentes resultados, que, en definitiva, sólo pretenden ofrecer una visión parcial, subjetiva y fragmentada entre la mucha producción artística a partir la idea que del jardín se ha generado en los últimos años y que al mismo tiempo enlaza con la histórica presencia del jardín en todas las artes.

“Paradís perdut” propone algunas miradas sobre el estatus actual del jardín, entendido como escenario, y sobre todo también como metáfora y como lugar de relación, recreación, contemplación, manipulación, añoranza, juego, reivindicación, heteropía,... Estas son nuestras miradas, ahora sólo faltan las vuestras. Que os lo pasáis bien al paraíso.

ET IN ARCADIA EGO



PARADÍS PERDUT,
Algunes mirades al voltant del Jardí.

Taller d'art per a famílies

Al voltant del paradís perdut, a càrrec de Jordi Ferreiro.
A partir de 5 anys.

Dissabtes 15 de maig i 5 de juny,
de 12 a 13.30 h, a Can Felipa.

Dissabtes 29 de maig i 12 de juny,
de 12 a 13.30 h,
a la Biblioteca Poblenou - Manuel Arranz.
Joncar, 35. 08005. Barcelona

Activitat gratuïta prèvia inscripció al correu
artsvisualscanfelipa@bcn.cat
o al telèfon 933 563 840.

Del 28 d'abril al 19 de juny de 2010

Centre cívic Can Felipa
Pallars, 277
08005 Barcelona
933 563 840
www.bcn.cat/canfelipa
canfeliparvisuals.wordpress.com

78



79

SALA D'ART JOVE



ma Sánchez, Mery Cuesta, Mireia C. Saladrigues, Daniel Jacoby, Luz Broto, Irene Minovas y Gabriel Pericàs.

PRESENTACIÓN

La Sala d'art Jove es un espacio de la Direcció general de Joventut de la Generalitat de Catalunya para el trabajo creativo con jóvenes y la promoción del Arte emergente. Ofrece un entrono para la experimentación artística y la investigación, además de una serie de dinámicas de formación que se dirigen tanto a creadores y a estudiantes como público general.

La actividad de la Sala d'art Jove se fomenta en una temporada estable de exposiciones y actividades, ideadas mediante el trabajo en equipo de diferentes artistas y productores culturales. También se llevan a cabo actividades en varios puntos del territorio catalán y se colabora con varios centros y centros educativos así como, de forma estable, con los centros de producción HANGAR y Can Xalant.

Sala d'art Jove emite anualmente una convocatoria pública para la selección de proyectos que se realizan. Se convocan propuestas entorno a la creación artística. Se convocan propuestas entorno a la creación artística y también se incentiva el desarrollo de proyectos de investigación, edición y educación en el arte.

Las exposiciones de Sala d'Art Jove dan a conocer los proyectos de artes visuales que realizan creadores y productores culturales residentes en Cataluña y que se seleccionan anualmente con la convocatoria pública Art Jove. Las exposiciones son el resultado del trabajo de colaboración y de trabajo conjunto que se lleva a cabo mediante los llamados procesos de tutoría: la dinámica de trabajo de Sala d'Art Jove se basa en que los productores seleccionados en la convocatoria se incorporan a un proceso de trabajo en grupos que tiene como objetivo beneficiar la propia formación, generar un

Sala d'Art Jove

Informació General
Exposicions
Activitats
Convocatòria Art Jove
Educació
Investigació
Publicacions
TV i Ràdio
Premis
Enllaços
Bloc

EXPOSICIONS
Temporada 2014 Sala d'Art Jove
A partir de l'abril i fins al Desembre de 2014
20.04 / 2014
Sala d'Art Jove

EXPOSICIONS
Col·lectivacions
Seminari sobre contextos de comissariat, formació i producció
12.02 – 14.02 / 2014
Eada Lladre / Sala d'Art Jove / Fàbrica i Cueta Fàbrica de Creativitat

AVANT SALA
APUNTS PER A UNA EXPOSICIÓN
Avant-Sala. Apuntes per a una exposició del programa d'activitats 2013 de la Sala d'Art Jove. És tracta d'un entorn dissenyat per al dibuix i el debat, amb una programació de trobades, conferències i propostes multimedials que acompanya la realització dels projectes de creació, investigació, edició i difusió d'Art Jove 2013.

Fuente: Sala Art Jove

DATOS

Datos extraídos de su página web como presentación del centro. Se usa la presentación de la plataforma web ya que ésta, es la que mas a mano tiene la audiencia y el usuario del centro para tener un primer contacto con el mismo. Sala d'art Jove es un equipamiento de la Direcció general de Joventut de la Generalitat de Catalunya.

Nombre del centro Sala d'Art Jove
Direcció Calàbria, 147, 08015 Barcelona

Artistas, investigadores y comisarios destacados
En Sala d'art Jove, destacan: Joan Saló, Tjasa Kancler, Bea Espejo, Francesc Ruíz, Nuria Güell, David Bestué, Oriol Vilanova, Rubén Grilo, Mariona Moncunill, Amanda Cuesta, Miquel García, Jorge Luís Marzo, Gabriel Pericàs, Oriol Fontdevila, Txu-

espacio propicio para la realización de sus proyectos, y resolver de manera colectiva las necesidades relacionadas con la difusión y la producción de la exposición. Así pues, las exposiciones se plantean como algo que debe beneficiar la formación de los mismos agentes que la producen, al tiempo que, en lo que a la interacción con el público y el trabajo con grupos de visitantes se refiere, también se procura articular procesos experimentales de mediación. La pregunta de cómo generar procesos significativos de producción de conocimientos y de aprendizaje se halla en el centro de las dinámicas que se crean con las exposiciones de Sala d'Art Jove.

ACTIVIDADES

Sala d'Art Jove tiene una programación de actividades con las que se dan a conocer proyectos de artes visuales y que utilizan formatos más flexibles de interacción con el público.

Asimismo, también se realizan actividades en relación con las exposiciones y los proyectos de creación que pueden servir para complementarlos, intensificar sus respectivos procesos de producción de conocimiento o bien generar procesos de disseminación y multiplicación específicos. A menudo se procura establecer colaboraciones con otras organizaciones para el desarrollo de las actividades, que pueden hacerse en distintos espacios. Como pasa con las exposiciones, la planificación de las actividades también se suele resolver en el marco de los procesos de tutoría y a través del trabajo en grupo de los agentes implicados.

INVESTIGACIÓN

La investigación es una parte fundamental de la práctica artística. La Sala d'Art Jove dedica una modalidad de la convocatoria anual a promover proyectos de investigación relacionados con las artes visuales, con la cual, asimismo, quiere apoyar la experimentación metodológica y procedimental.

Aunque la investigación se concibe tradicionalmente como un paso previo para el desarrollo de un proyecto de creación, el marco que se crea con la convocatoria Art Jove se plantea como una oportunidad más de generar procesos de producción y difusión de conocimiento experimentales, con la disolución de la barrera entre la teoría y la práctica, así como con la activación de proyectos que se orientan a generar interrelaciones e intercambios entre campos de conocimiento y sectores culturales diferentes.

PUBLICACIONES

Las publicaciones de la Sala d'Art Jove responden a varias funciones y siguen distintas líneas editoriales. En todos los casos se procura articular estos soportes para la comunicación con planteamientos y procesos de trabajo experimentales. Por un lado están las ediciones relacionadas con cada una de las exposiciones, que se realizan en formato de diario. Éstas son útiles para la difusión de contenidos, además de facilitar el desarrollo de planteamientos gráficos o narrativos específicos que surgen en los procesos de tutoría. Por otro lado están los proyectos que se desarrollan en el marco de la modalidad de edición de las convocatorias Art Jove, con la que se ha conseguido crear una línea de ediciones de artista. Con este objetivo, se han establecido procesos de coedición con otras organizaciones y se ha implicado a varios estudios de diseño. Finalmente, en cuanto a los catálogos anuales de Art Jove también se ha alentado la alteración de las narrativas y representaciones que habitualmente se usan en este formato. Se ha procurado que los catálogos se conviertan en una plataforma desde la que desarrollar reflexiones y articular procesos de evaluación colectiva sobre los procesos de trabajo y los proyectos que se llevan a cabo en cada temporada de exposiciones.

SÍNTESIS

-Las exposiciones de Sala d'Art Jove dan a conocer los proyectos de artes visuales que realizan creadores y productores culturales residentes en Cataluña y que se seleccionan anualmente con la convocatoria pública Art Jove.

-Procesos de tutoría

-Productores seleccionados en la convocatoria se incorporan a un proceso de trabajo en grupos que tiene como objetivo beneficiar la propia formación.

-Así pues, las exposiciones se plantean como algo que debe beneficiar la formación de los mismos agentes que la producen

-La investigación es una parte fundamental de la práctica artística

-Con la convocatoria Art Jove se plantea como una oportunidad más de generar procesos de producción y difusión de conocimiento experimentales, con la disolución de la barrera entre la teoría y la práctica

-Éstas son útiles para la difusión de contenidos, además de facilitar el desarrollo de planteamientos gráficos o narrativos específicos que surgen en los procesos de tutoría

-Crear una línea de ediciones de artista. articular procesos de evaluación colectiva sobre los procesos de trabajo y los proyectos que se llevan a cabo en cada temporada de exposiciones

-Se ha procurado que los catálogos se conviertan en una plataforma desde la que desarrollar reflexiones y los proyectos que se llevan a cabo en cada temporada de exposiciones.

(<http://www.saladartjove.cat/i/informacio/info>)

OBJETIVOS DEL CENTRO

1.Promoción de artistas y creadores emergentes residentes en Catalunya

2.Ofrecer dinámicas de formación al público

3.Crear una red cultural de difusión de las producciones contemporáneas de Catalunya

4.Ofrecer un equipamiento donde los artistas emergentes tengan una experiencia profesional con la Institución

5.Colaborar con otras instituciones o colectivos artísticos para consolidar plataformas de soporte a artistas y a sus producciones.

(Datos extraídos del resumen de la web del centro)

PRESUPUESTO (2010)

Presupuesto de la Sala d'Art Jove 2010 (aprox.)

-32.300€ Personal

-8.000€ Tutores y jurado

-3.250€ Premios

-60.000€ Ediciones, impresiones, gastos de montaje y fungibles, actividades y proyectos educativos.

Total: 113.550€ de los cuales 43.300€ de una subvención de el Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

(Datos extraídos de la actual directora del centro)

SALA D'ART JOVE AÑO 2010

Jurado

-**Jordi Casals**, responsable del programa de l'Agència Catalana de la Joventut. Presidente

-**Domènec**, artista visual, coeditor de Roulotte, y miembro del Consell de Direcció de Can Xalant Centre d'Art y Pensament Contemporani de Mataró

-**Cèlia del Diego**, comisaria independiente y directora adjunta de la galería Toni Tàpies

-**Chus Martínez**, responsable de exposiciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

-**Aida Sánchez de Serdio**, profesora de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

-**Montse Romani**, productora cultural e investigadora

-**Daniel Chust**, artista visual

-**Txuma Sánchez**, artista visual y colaborador de Experimentem amb l'Art, en representación del equipo gestor de la Sala d'Art Jove.

-**Marta Vilardell**, responsable del área de cultura de la Secretaria de Joventut. Secretària del jurat

Modalidades

-Proyectos de creación: 750 €

-Proyectos de investigación: 750 €

-Proyectos de edición: 1.500 €

-Proyectos de educación: 1.000 €

La Agència Catalana de la Joventut de la Generalitat de Catalunya presenta dos convocatorias de artes visuales para desarrollar proyectos en el marco de la Sala de Arte Joven a lo largo del año 2010: Artes visuales y Tutorial.

Artes visuales

Convocatoria de proyectos de creación, investigación, edición y educación. Artes visuales tiene por objetivo facilitar el desarrollo de proyectos de artes visuales, los cuales pueden implicar aspectos relacionados con la creación, la investigación, la edición y la educación. Todos los proyectos que se

seleccionen en esta convocatoria podrán recibir el apoyo de *Can Xalant, Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró, y Hangar, Centro de Producción de Artes Visuales, en cuanto a recursos y asesoramiento en la producción.

Proyectos de creación

Se seleccionarán un máximo de 12 propuestas.

Dotación económica: 750 € por propuesta.

Proyectos de investigación

Se seleccionarán un máximo de dos propuestas.

Dotación económica: 750 € por propuesta.

Proyectos de edición

Se seleccionarán un máximo de dos propuestas.

Dotación económica 1.500 € por propuesta.

Proyectos de educación

Se seleccionarán un máximo de dos propuestas.

Dotación económica: 1.000 € por propuesta

Tutorial: colaboradores en residencia

Convocatoria para la dinamización de los procesos de producción, difusión y educación.

Tutorial tiene por objetivo articular un equipo de agentes culturales relacionados con las artes visuales para el desarrollo de procesos de tutoría, dirigidos a los productores seleccionados en la convocatoria Artes visuales.

Los procesos se desplegarán a lo largo del año como dinámicas de trabajo en colaboración y para la formación y reflexión en artes visuales; así mismo, estarán orientadas a la resolución de aspectos relacionados con la producción de los proyectos, el diseño de la programación —con las exposiciones y las diversas iniciativas de difusión— y las dinámicas de educación con público.

Documentación

Se han de presentar dos copias de la documentación: una copia en formato papel (A4), y una en formato digital (CD con archivos en formato pdf compatible con PC).

Los dossiers han de incluir la documentación siguiente:

-Solicitud de inscripción a la convocatoria Sala d'art Jove 2010 (puede descargarse de la pagina web www.gencat.cat/jovetut)

-Propuesta del proyecto, con la argumentación general, la planificación de la producción y la justificación de las modalidades que se solicitan para llevar a cabo el proyecto, el detalle de las características técnicas y el presupuesto aproximado.

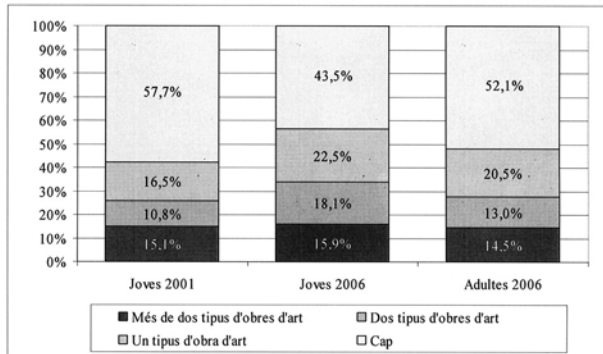
-Formulario de modalidades, con la descripción sintética de las actuaciones que se pretenden desarrollar en el marco de cada una de las modalidades que se opte (puede descargarse de www.gencat.cat/joventut).

-Currículo

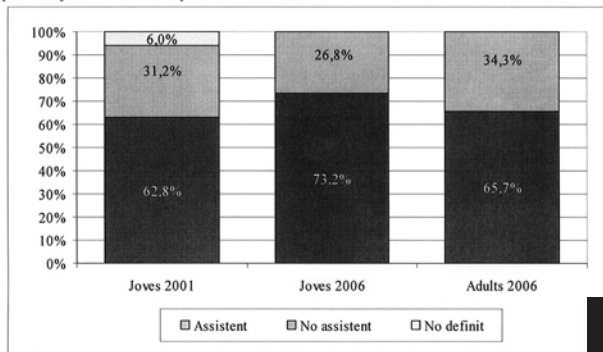
-Documentación gráfica y textual de proyectos recientes. Solo se aceptaran propuestas en formato de vídeo y digitales en los casos en que se trabaje directamente con dicho formato, y se tendrán que presentar en CD o DVD.

-Fotocopia del DNI, NIE o pasaporte. En el caso de los colectivos, se deberá presentar la documentación de cada uno de los miembros.

Gràfic 13. Obres d'art a les llars. Comparativa persones joves 2001-2006 i persones adultes 2006.



Gràfic 26. Assistència a museus, galeries i monuments els darrers 12 mesos. Comparativa persones joves 2001-2006 i persones adultes 2006.



Sala d'Art Jove 2010

Convocatòria de projectes d'arts visuals. Creació, investigació, edició, educació.

La Secretaria de Joventut de la Generalitat de Catalunya presenta la convocatòria de projectes d'arts visuals per desenvolupar en el marc de la Sala d'Art Jove al llarg de l'any 2010. L'objectiu de la convocatòria és facilitar el desenvolupament de projectes d'arts visuals, els quals poden implicar aspectes relacionats tant amb la creació com amb la investigació, l'edició i l'educació.

Així mateix, la Sala d'Art Jove estableix una col·laboració contínua amb Can Xalant Centre d'Art i Pensament Contemporani de Matarró i Hangar Centre de Producció d'Arts Visuals amb l'objectiu de disposar de més suport i recursos per a la producció dels diferents projectes que se seleccionin amb aquesta convocatòria.

PARTICIPANTS

Poden participar a la convocatòria Sala d'Art Jove totes les persones residents a Catalunya que tinguin menys de 30 anys d'edat i que estiguin en plena formació artística. També hi poden participar les persones que ja hagin treballat professionalment en el sector de les arts visuals i que estiguin en plena formació artística.

MODALITATS

Es poden presentar projectes d'arts visuals que impliquin aspectes relacionats amb la creació, la investigació, l'edició i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Es pot presentar un projecte que impliqui aspectes relacionats amb la creació i l'educació, així com projectes que impliquin aspectes relacionats amb la creació i l'educació.

Fuente: Sala Art Jove

EXPOSICIONES EN EL CENTRO (desde el 2006 hasta el 2010).

(Se subrayan las exposiciones que tienen incidencia directa en el colectivo de artistas emergentes de Barcelona).

Durante este periodo comprendido entre el 2006 al 2010 las exposiciones que se desarrollan configuran parte del mapa creativo de la ciudad de Barcelona. Estas exposiciones (bajo una propuesta temática del centro), se desarrollan y configuran una parte visible de los artistas de la ciudad.

SALA D'ART JOVE AÑO 2006

Jurado

Ferran Banernvilit (director del Centre d'Art Santa Mònica), Bea Espejo (comisaria independiente), Carme Ortiz (profesora de historia del arte, crítica de arte y directora de la revista Papers d'Art), Francesc Ruíz (artista visual), David Armengol y Oriol Fontdevlia (en representación de Sala d'art Jove).

Seleccionados

Karla Berrens, Goretti Matias/Irene Minovas, David Moreno, Joan Saló, Tjasa Kancler, Miguel Soler, Ramon Suau, Gal·la Uriol, Aggtelek, Martijn Bessemans, Ramon Brichs, Jordi Morell, Eva Carasol, Alfons Cuenca, Lucía Lara, Gemma Tro

Proyecto deslocalizado

Núria Güell

NO ME DIGAS QUE NO HAY NADA MAS TRISTE QUE LO TUYO Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Bea Espejo
Karla Berrens, Goretti Matias/ Irene Minovas, David Moreno y Joan Saló. Proceso de tutoría: Bea Espejo
17.02 — 30.03 / 2006

Desde una lectura vital y optimista, No me digas que no hay nada más triste que lo tuyo (frase extraída de un hit musical de Hydrogenesse) supone una aproximación irónica al repertorio de comportamientos que definen nuestra vida cotidiana, así como a sus fórmulas de representación social.

Utilizando las prácticas artísticas como herramienta de interpelación y conflicto entre aquello que se expone en la sala de exposiciones y la recepción desconfiada del usuario, la muestra invita a un ejercicio de democratización del hecho expositivo donde aquello insignificante es capaz de transformarse en algo singular y a la vez compartido por una sociedad con graves problemas de saturación y desmotivación.

Próximo al eslogan publicitario, al himno generacional o en la declaración de principios, "No me digas que no hay nada más triste que lo tuyo" refleja de manera directa una actitud entusiasta sobre los condicionantes y consecuencias de aquello que hacemos o dejamos de hacer dentro de nuestro ritmo diario.



84



85



86

Lo siento pero no puedo Fotografía, 47 x 70 cm, 2006



87

Esperant que no em violin Fotografía, 48 x 70 cm, 2006



88

(D)efectos Enregistrament sonor; 6 reproductors mp3, mides variables, 2006 Fuente: Karla Berrens

LA MIRADA DE LA DONA DE LOT Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Jordi Cuyàs
Tjasa Kancler, Miguel Soler, Ramon Suau y
Gal·la Uriol.

06.04 — 26.05 / 2006

Desde una lectura distorsionada de los códigos habituales de construcción de la imagen, La mirada de la mujer de Lote busca una aproximación desobediente y atípica en cuanto a los imaginarios, tanto los personales como los colectivos, los cuales articulan los vínculos entre el que nos rodea y las posibilidades de apropiación y de representación artificial.



89



90

*La caja tonta Fotografia sobre alumini, 3 caixes,
30 x 30 x 30 cm c/u, 2006*



Stage-divan Oli sobre tela, 13 x 16,2 cm, 2006



Rifirrafes 00 Oli sobre tela, 11,4 x 14,6 cm, 2007

Fuente: Tjasa Kancler

CAMPS D'ACCIÓ Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Laia Solé
Aggtelek, Martijn Bessemans, Ramon Brichs y Jordi Morell.

08.06 — 27.07 / 2006

Campos de acción es una incitación al movimiento, una invitación a recorrer los territorios comunes a través de la mirada que propicia la creación artística. El conjunto de movimientos que se despliegan sobre un espacio determinado configura un paisaje complejo, con cruces y condicionantes múltiples, propicios para repensar las relaciones que se establecen: desde las pautas de uso y consumo del mismo espacio, hasta las convenciones en el entorno de su representación.



Fuente: Aggtelek



LA MEITAT DEL DOBLE Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Francesc Ruiz
Eva Carasol, Alfons Cuenca, Lucía Lara y Gemma Tro.
05.10 — 17.11 / 2006

La mitad del doble acoge un grupo de propuestas que, desde diferentes enfoques e intencionalidades, se acercan a la práctica artística como un posible ejercicio de desdoblamiento, duplicación o transferencia del yo. Un campo de actuación libre y flexible donde ensayar otros sistemas de construcción de la individualidad frente a la proyección estereotipada de la realidad.

Rifirrafes 00 Oli sobre tela, 11,4 x 14,6 cm, 2007



Sense títol 18.3 Poliuretà, cartró i polièster; 175 x 60 x 74 cm, 2006



Fuente: Francesc Ruiz



Hotel Edén (#2)
Sèrie fotogràfica, 32 x 25 cm, 2006



Hotel Edén (#3)
Sèrie fotogràfica, 18 x 25 cm, 2006

PROYECTE DESLOCALITZAT 2006 Exposició

Núria Güell
05.10 — 17.11 / 2006

CaravanaNatura ofrecía la posibilidad de habitar individualmente, durante un periodo concreto de tiempo, una “caravana-huevo” instalada en un espacio adentrado a la naturaleza virgen; un lugar alejado de cualquier contacto con la vida urbana donde el único con quién compartir la experiencia era un mismo. Ha sido concebido como un espacio de introspección y pausa, generando, en definitiva, un espacio en suspenso dentro de la rutina del día a día que ha invitado a reconsiderar la propia identidad desde otras vías de reconocimiento, lejos de la confusión y el consumo determinista que impera en la ciudad.

Así mismo, CaravanaNatura ofrecía a los participantes diferentes sistemas de grabación, como por ejemplo una cámara fotográfica y de vídeo, un bloque de notas y una grabadora de audio. La posibilidad de documentar la experiencia se entendía a la manera de intercambio libre, según la voluntad de compartirla por parte de los mismos participantes. Con la compilación de todos estos rastros finalmente se ha creado la propuesta expositiva Archivo CaravanaNatura.



Fuente: Núria Güell



3 de Juny de 2006 Presentació del projecte Caravana Natura al vestíbul de la Secretaria de Joventut de juny a setembre de 2006



Caravana Natura Instal·lació d'una caravana a un bosc de Vidreres, de juny a setembre de 2006

SALA D'ART JOVE AÑO 2007

Jurado

- Amanda Cuesta**, comisaria independente
- Pep Dardanyà**, artista visual y director de Can Xalant
- Núria Enguita**, directora de la Fundació Antoni Tàpies
- Antoni Jové** coordinador del Centre d'art La Panera
- Oriol Fontdevila y Txuma Sánchez** en representació de Sala d'art Jove

Seleccionados

Efrén Álvarez, Laura Cuch, Lucía Egaña Rojas, Tjasa Kancler/Julio Lugón, Carol Antón, Marta Madrid, Wilson Peña, Oriol Vilanova, Jordee Ayuso, Anton Coimbra, Raquel Frieria/Cristina Garrido/Núria Güell, Juan Fernando González, Verónica Aguilera, Rubén Grilo, Mariona Moncunill, Esther Ribot

Proyecto deslocalizado

Miquel García, Joan Saló

VISITANTS DE L'INDRET COMÚ Exposición

Proceso de tutoría a cargo de David Bestué.
Efrén Álvarez, Laura Cuch, Lucía Egaña Rojas,
Tjasa Kancler, Julio Lugón.

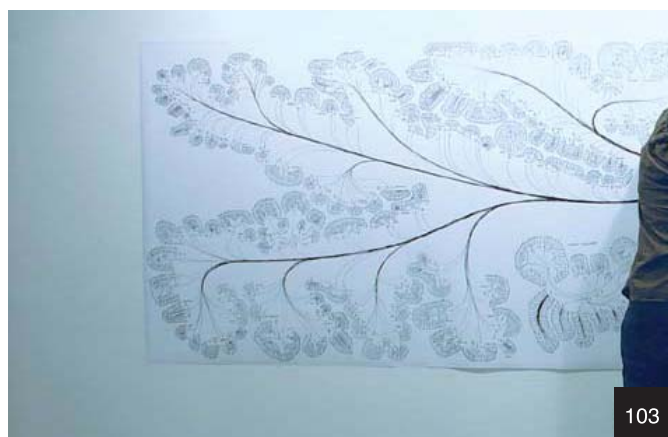
Mientras que las fotografías de Laura Cuch responden a un interés analítico por los elementos que conforman el espacio público, Lucía Egaña Rojas se fija en aquellos otros elementos que desde los mismos espacios se encargan de vigilarnos. Del mismo modo, mientras que los esquemas de Efrén Álvarez sobre el centro comercial de La Maquinista intentan registrar el número de trabajadores y usuarios, con el dibujo hecho sobre una de las columnas de la misma sala de arte por Tjasa Kancler y Julio Lugón se procura ordenar subjetivamente el mundo de los objetos que nos rodea.



Espais reservats B#03 30 x 30 cm, 2007



Espais reservats B#06 30 x 30 cm, 2007



Fuente: David Bestué

ARQUETIPS Exposición

Carol Antón, Marta Madrid, Wilson Peña, Oriol Vilanova. Proceso de tutoría: Antoni Jové.
26.04 — 01.06 / 2007

Los artistas presentes en esta exposición se aproximan desde diferentes técnicas y planteamientos a distintos arquetipos. Las intenciones en cada caso varían y en muchos casos dejan la puerta abierta a otras cuestiones que están al margen o más allá del arquetipo. Aún así, si nos enfrentamos a estas obras desde el marco que nos ofrece el término arquetipo, advertiremos posicionamientos que *refuten los modelos socialmente admitidos e impuestos; otras veces los rescatan, los subvierten, los revisan o simplemente los dan visibilidad.



107



108

Hogar, dulce hogar Vinil autoadhesiu, mides variables, 2007
Fuente: Carol Antón



109



110

La celebració de la derrota Instal·lació, mides variables, 2007
Fuente: Carol Antón

FORA DE LLOC Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Nuria Enguita y Oriol Fontdevila

Jordee Ayuso, Anton Coimbra, Raquel Frier, Cristina Garrido, Núria Güell, Juan Fernando González..
07.06 — 21.09 / 2007



Fuente: Jordee Ayuso

El dominio urbano, el espacio social o espacio público, se ha convertido, junto con el dominio de la tecnología, en una de las cuestiones determinantes de la crítica artística y en uno de los marcos más propicios utilizados por los artistas para restablecer el espacio político, allá donde este ha sido clausurado. Los cuatro ejercicios artísticos que aquí se comentan, La ciudad del espectáculo, Rincones de una ciudad, Agujero y Extranjeros X-Game, no son obras de arte acabadas y autónomas, sino acciones que se insertan en los circuitos ideológicos de nuestras ciudades globalizadas y, en el supues-

to de que practiquen algún tipo de arte, es posiblemente el del lugar común, tal como nos recuerda siempre un gran artista de la ciudad como Isidoro Valcárcel Medina: un arte de la evidencia, un arte que al describir ciertas situaciones visualiza el que ya está a la vista de todos, pero que de este modo se destacaría del fondo indiferenciado de la ciudad.



Escultura en moviment

Visita guiada a l'AP-7, 6 d'octubre de 2007

TIGRES DE PAPER Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Amanda Cuesta.
Verónica Aguilera, Rubén Grilo, Mariona Moncunill,
Esther Ribot.
28.09 — 16.11 / 2007

En cuanto a mi papel en relación con estos proyectos, mi aportación consiste a entender que el proceso de tutoría tenía que ser una experiencia formativa y, así, decidí articularla en dos ejes. El primero fue la crítica del dossier, como herramienta de promoción y difusión de la obra, que se articuló con dos sesiones personalizadas con cada artista, el una al inicio del proceso de trabajo y la otra al final. El segundo eje fue la propuesta de generar nuevo material y la invitación a adentrarnos en el mundo de la edición, derivando y haciendo crecer los cuatro proyectos. El resultado es una pieza gráfica que reúne varios pósters y un libreto que compila el material de difusión que hemos generado entre todos con motivo de la exposición.

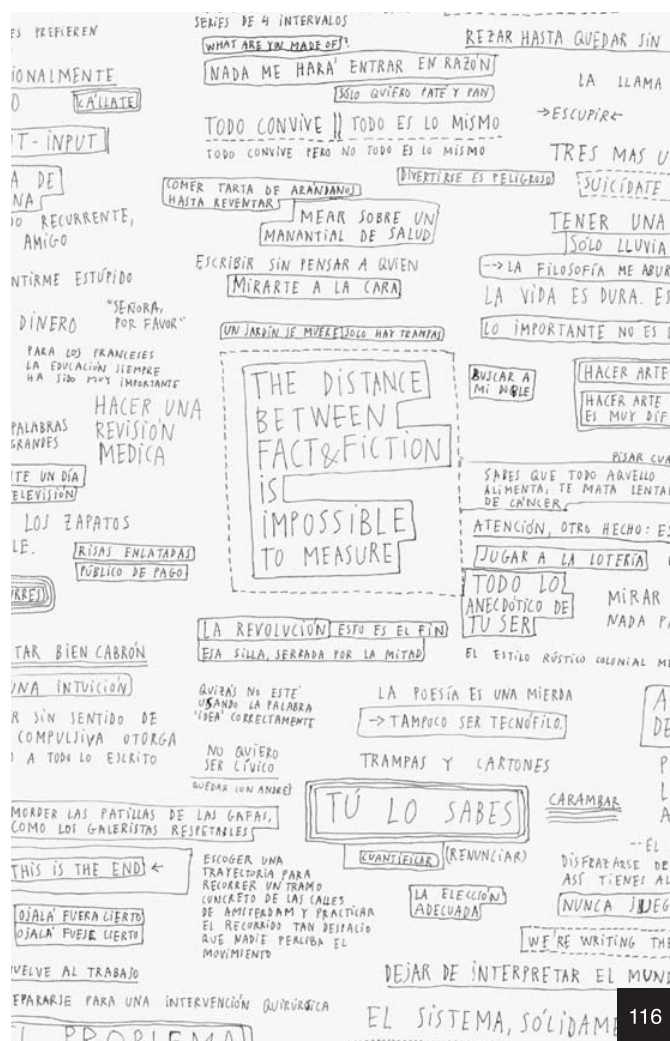


Fuente: Amanda Cuesta



Godzilla

Maqueta de paper, mides variables, 2007



Un munt d'idees (detall)

Impressió offset, 84 x 59 cm, 2007 Fuente: Amanda Cuesta

PROJECTES DESLOCALITZATS 2007 Exposición

Miquel García, Joan Saló. Proceso de tutoría: Jorge Luís Marzo.

29.11 / 2007 — 10.02 / 2008

El contexto hace la obra; pero, la obra, hace contexto? Esta ha sido una de las preguntas vertebradoras de los trabajos de Joan Saló y Miquel García en el marco de los proyectos deslocalizados de esta última etapa de la Sala de Arte Joven. Joan Saló se ha sumergido en el proceso de creación del programa de esculturas que tuvo lugar a mediados de los años 70 a la autopista AP-7. Miquel García, por su parte, ha desarrollado un proyecto de imaginería pública en colaboración con una asociación de sordos.



Escolta'm Intervencions realitzades al programa Nautilus de Ràdio 4 amb membres d'ACAPPS, 2007



*Escultura en moviment
Imatges promocionals de la visita guiada, 2007*



*De vegades em sento estrangera universal
Pòster, 50 x 87 cm, 2007 Fuente: Miquel García*



*Escultura en moviment Fuente: Miquel García
Visita guiada a l'AP-7, 6 d'octubre de 2007*

SALA D'ART JOVE AÑO 2008

Jurado

-**Jordi Casals**, responsable de programas de la Agència Catalana de la Joventut

-**Martí Anson**, Artista

-**Mery Cuesta**, Crítica de art

-**Carles Guerra**, Artista y crítico de arte

-**Montse Romaní**, Investigadora y productora cultural

-**David Santaaulària**, Director del área de creación contemporània del Ajuntament de Olot

-**Víctor Lobo**, Co-director de Experimentem amb l'Art

-**Txuma Sánchez**, Artista Visual

-**Oriol Fontdevila**, Comisario independiente

Seleccionados

Clara Miralles, Fran Meana, Llure Brucke, Sira Piza, Laura Cardona, Rubén Grilo, Mariona Moncunill, Noemí Pérez, Federico Duret, Enric Farrés, Albert Ibanyez, José Jurado.

LA DESCÀRREGA DISCOGRÀFICA Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Rubén Grilo, Mariona Moncunill.

Clara Miralles, Fran Meana, Llure Brucke, Sira Piza y Laura Cardona.

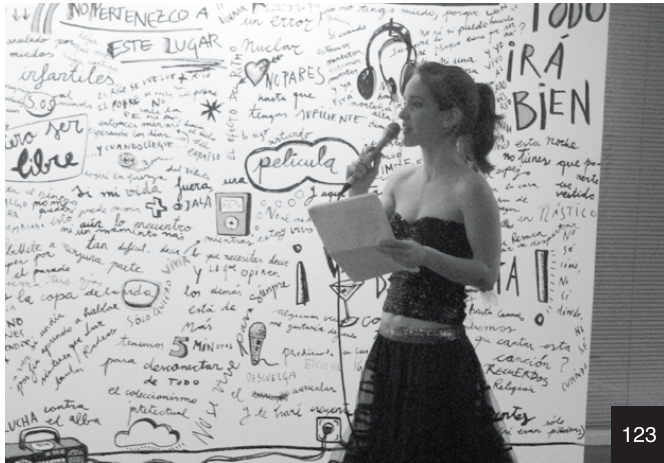
06.03 — 18.04 / 2008

Bajo el nombre del sello La Descarga Discográfica se engloban una exposición y la edición de un CD con música, textos y entrevistas realizados por 5 de los artistas seleccionados en la convocatoria Arte Joven de la Sala de Arte Joven de la Generalitat.

Los artistas participantes, por su pertenencia generacional, abordan su trabajo creativo desde unas coordenadas que definen los hábitos de consumo musical de hoy, caracterizados por el uso de estrategias de *apropiaciónismo y una actitud incrédula y contra sistema. Estos no son más que algunos de los efectos que desencadenan las posibilidades que Internet abre en cuanto a la creación y la distribución de contenidos.

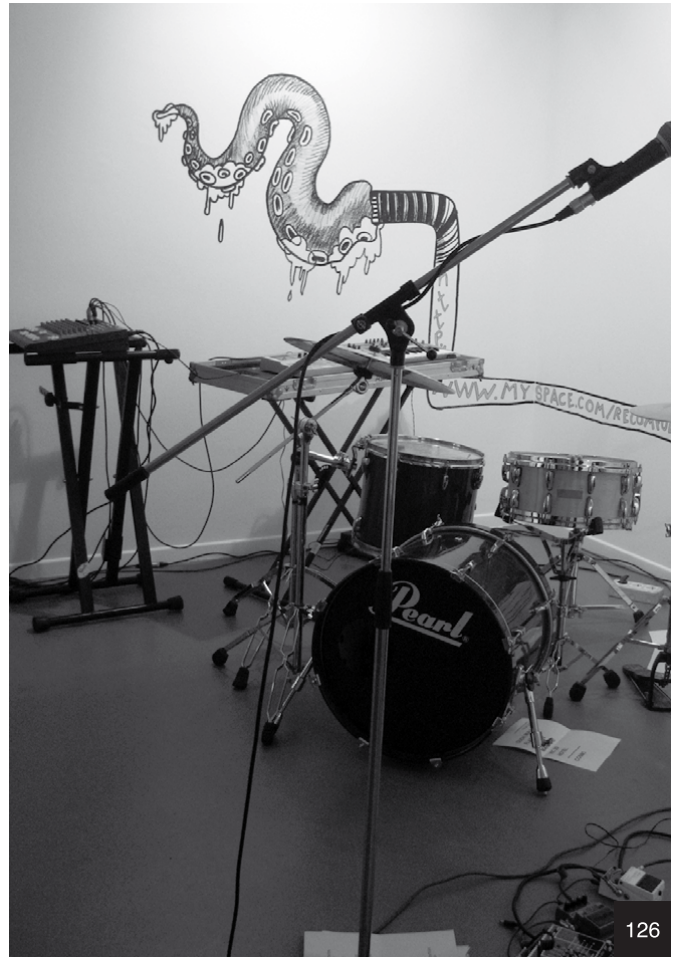


122



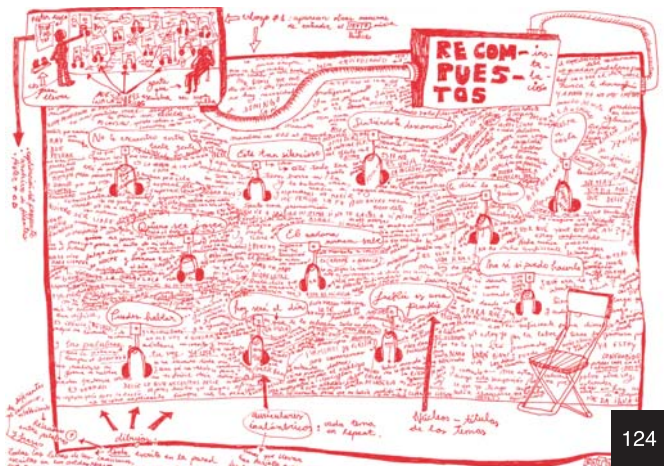
123

[16.3.08] Descompuestos. Spoken word. Laura Cardona i Sira Piza.. Recompuestos. Mural. Laura Cardona i Sira Piza.



126

[18.4.08] The Linn Youki Project. Concert de presentació del CD La descàrrega discogràfica i festa de clausura de l'exposició.



124

Recompuestos. Dibuix preparatori. Laura Cardona i Sira Piza.



125

[18.4.08] Muntatge dels CD La descàrrega discogràfica. Fuente: Rubén Grilo

EXPOSICIÓ NÚM. 2 Exposición

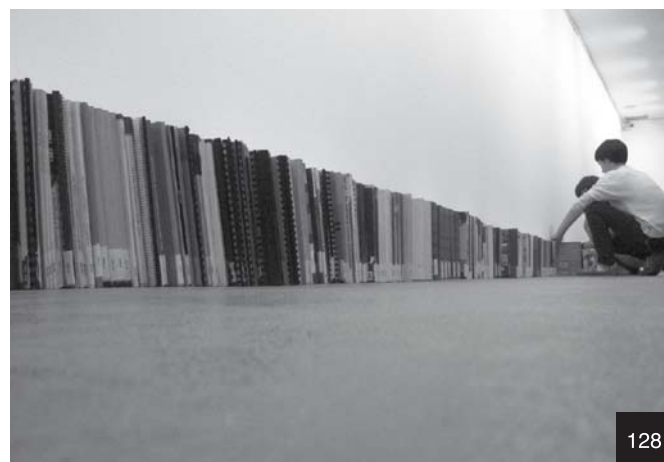
Proceso de tutoría a cargo de Martí Anson.
 Rubén Grilo, Mariona Moncunill, Noemí Pérez.
 24.04 — 13.06 / 2008

A mí me gusta!
 (Texto escrito dos días antes de la inauguración).
 Cuatro artistas exponen en la Sala de Arte Joven.

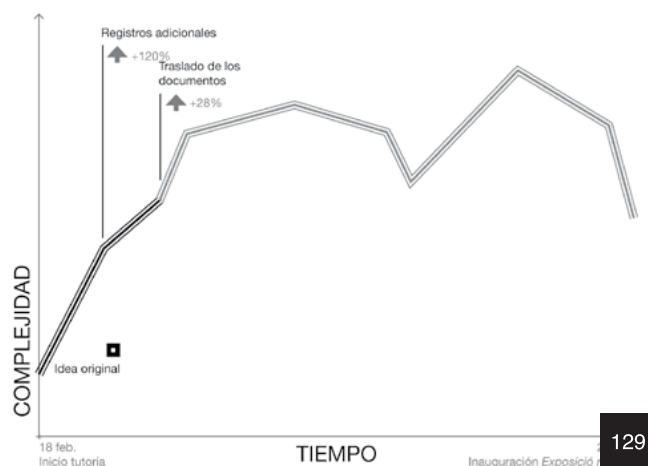
A mí me gusta es una afirmación que hacen los cuatro artistas y yo mismo para describir los diferentes puntos de vista de cada uno. Aceptar aquellos referentes que siempre tenemos guardados al bolsillo y nos apoyan para salir adelante nuestro trabajo. No es hablar de copia, sino hablar de una cosa que se tiene que hacer pública. Aquello que admiramos y que proviene de generaciones anteriores o de la misma que la nuestra. Aceptar el hecho generacional como una premisa a la vez de empezar a trabajar, sin ningún tipo de complejos.



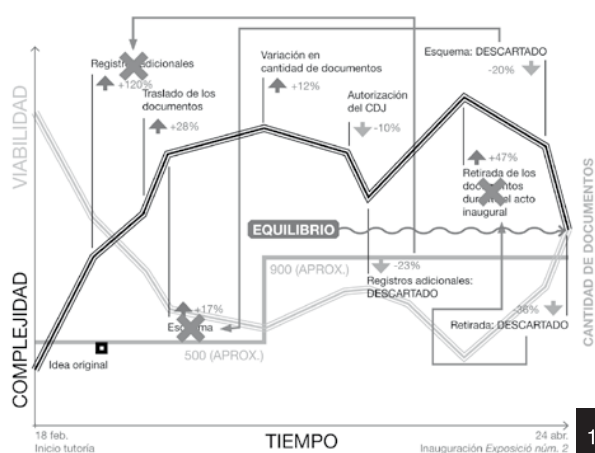
Fuente: Martí Anson



894 documentos del Centre de Documentació Juvenil en orden de altura. Daniel Jacoby.

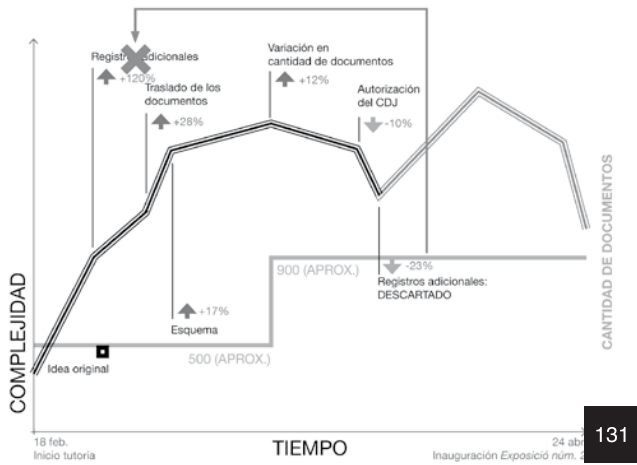


129



130

Fuente: Martí Anson



131

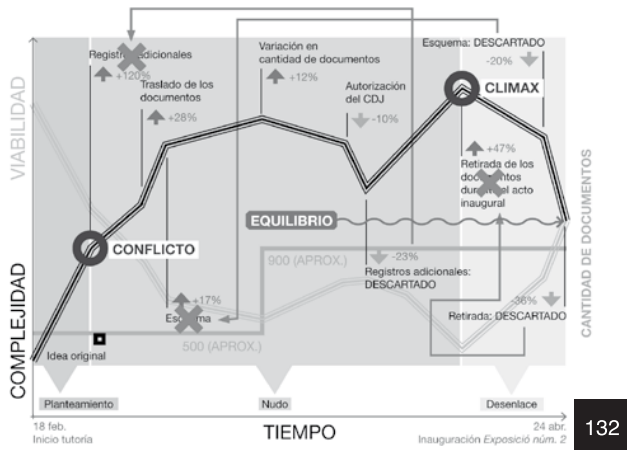
DES_PLAÇAMENTS I CONTRA_POSTURES

Exposició

Proceso de tutoría a cargo de Jordi Canudas.
 Federico Duret, Enric Farrés, Albert Ibanyez, José Jurado.

19.06 — 19.09 / 2008

Des_plaçaments y contra_postures es el resultado de poner en relación cuatro proyectos individuales, muy diferenciados, bajo una misma propuesta expositiva. Esta propuesta no es el resultado de un proceso de comisariado, sino de un lugar de encuentro y de debate, donde se ponen en común los conceptos y los procesos que los cuatro artistas articulan para emprender sus proyectos. Formularse preguntas, aclarar posturas, emplazarse en, con y contra el arte permite situar el trabajo artístico en una posición de discurso crítico. Los cuatro proyectos que aquí se presentan participan de esta voluntad crítica, ya sea desde un juicio a los códigos y a los lenguajes establecidos por el arte, o bien interesante por contextos reales, subrayando y evidenciando los conflictos que se producen en nuestras sociedades.



132

[6.5.08] 894 documentos del Centre de Documentació Juvenil en orden de altura. Gràfics sobre el procés.

Presentació núm. 2. Daniel Jacoby.



entre lo visible y lo invisible, lo evidente y lo oculto,

133



134

Fuente: Jordi Canudas

[29.5.08] Provocar una condensació pasajera sobre la pared de cristal del auditorio, durante el transcurso de una conferencia de Ignasi Aballí. Registre de l'acció. Luz Broto.



135

SALA D'ART JOVE AÑO 2009

Jurado

- Jordi Casals**, responsable de programas de la Agència Catalana de la Joventut
- Daniel Chust Peters**, Artista visual
- Cèlia del Diego**, Comisaria independiente
- Chus Martínez**, Responsable de exposiciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- Aida Sánchez**, de Serdio Profesora de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona
- Montse Romaní**, Investigadora y productora cultural
- Txuma Sánchez**, Artista Visual

Seleccionados

Proyecto de investigación: 2 Proyectos
Alberto Altés i Marta Serra, Marc Navarro

Proyecto de educación: 1 Proyecto
Daniel García

Proyectos de edición: 2 Proyectos
Mireia saladrigues y Daniel Jacoby

Artistas

Toni Crabb, Miquel García, Marcel Pié, Christopher Williams, Annegien van Doorn, Miguel Orcal, Raül Roncero, Daniela Ortiz, Conrado Pittari Volcán i Adrià Rodríguez de Alòs-Moner, Tjasa Kancler, Alba Mayol Curci, Itziar Zorita, Guim Camps, lamalavista, Zeyno Pekünlü



136

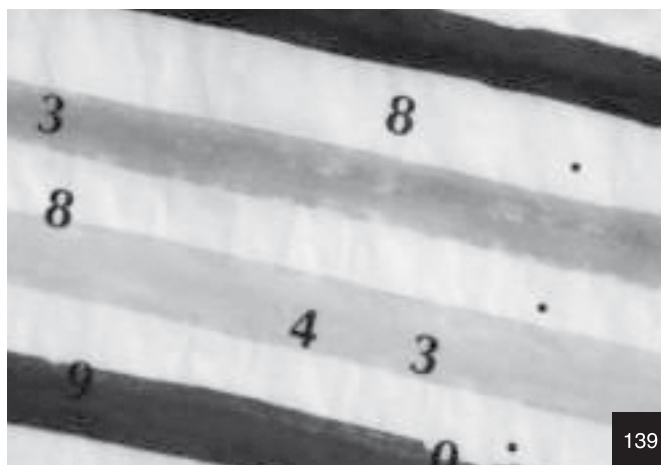
DES_PLAÇAMENTS I CONTRA_POSTURES

S/T. Federico Duret.

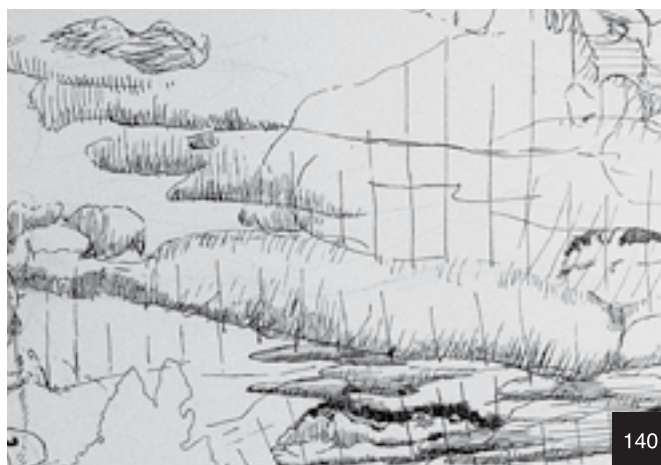
GLOBALKIOSK Exposición

Comisariado a cargo de Patricia Ciriani.
Miquel García, Marcel Pié Barba, Toni Crabb,
Christopher Williams.
04.02 — 03.04 / 2009

GlobalKiosk apuesta para acercar el arte a la vida; un escaparate contemplativo y una sala de experimentación práctica, un pequeño espectáculo ante actividades públicas. Cuatro artistas se van intercambiando quincenalmente: mientras uno presenta su obra en el kiosco, el otro anima un público variado en una actividad social o cultural en el interior de la Sala de Arte Joven.



Apples Are Basic. Christopher Williams.



Nubes. Toni Crabb.



Fuente: Patricia Ciriani

L'AIRE QUE RESPIRO Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Daniel Chust Peters.
Annegien Van Doorn, Miguel Orcal, Raül Roncero.
16.04 — 05.06 / 2009



141

Fuente: Daniel Chust

Con la presente publicación la Sala de Arte Joven de la Secretaría de Juventud se dirige al profesorado de secundaria del departamento de educación visual y plástica y a los bachilleratos artísticos para daros a conocer e invitaros a la exposición colectiva El aire que respiro, formada por tres artistas jóvenes: Annegien van Doorn, Miguel Orcal y Raül Roncero.

Hemos creído adecuado haceros llegar este diario como herramienta de trabajo al aula, de documentación o simplemente de información sobre artistas que están trabajando temas de actualidad y de sensibilidad muy próximos a los adolescentes y a los jóvenes, como son la construcción de la identidad de un individuo o de un colectivo a partir de los medios de información y de comunicación, así como la anulación de la frontera entre la ficción y la realidad que se genera con el alta tecnología, tal y cómo pasa en el caso de la robótica.

Habitualmente los materiales de comunicación de la Sala de Arte Joven tienen como receptores agentes varios del sector cultural. En esta ocasión, por medio del diálogo que se ha generado entre los artistas y el equipo gestor de la sala a lo

largo de la preparación de la exposición, se ha creído pertinente concentrar la distribución del material de comunicación impreso a todos los institutos de educación secundaria de Cataluña, exclusivamente.



142

Evolucions: Fotogramas. Raül Roncero.



143

Annegien van Doorn al seu estudi. Daniel Chust Peters.

DOMESTICACIÓ Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Cèlia del Diego Daniela Ortiz, Conrado Pittari Volcán, Adrià Rodríguez de Alòs-Moner.

-domesticación
domesticación
[de domesticar]

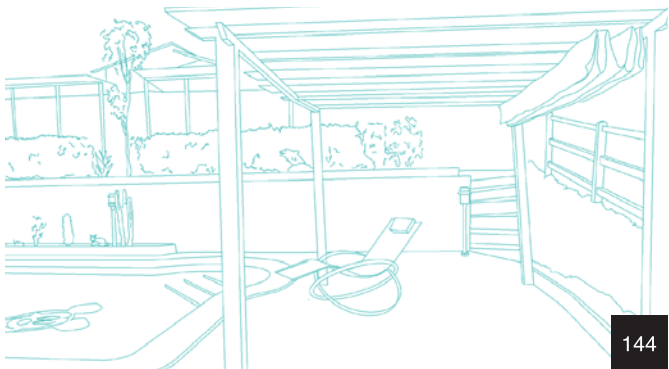
f 1 1 Acción de domesticar;
2 el efecto.

2 *ZOOLOG del estado salvaje al estado doméstico de algunos animales por acción del hombre.

doméstico -a [1272;
del *ll. *domesticase, -a, -*um, *der. de *domus
'casa']

1 *adj Relativo o perteneciendo en la casa en cuanto que es suyo de la familia. Obligaciones domésticas. La intimidad doméstica. Virtudes domésticas. Economía doméstica.

2 *adj *ZOOLOG 1 Dedo del animal la especie del cual ha sido domada y adiestrada al servicio del hombre durante muchas generaciones hasta el punto que ha modificado la morfología y la fisiología respecto a las correspondientes formas salvajes.
2 Dedo del animal criado a casa, por oposición al salvaje.



144

Espacio privado. Daniela Ortiz.

AGITACIÓ I PROPAGANDA Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Domènec. Alba Mayol Curci, Tjasa Kancler, Itziar Zorita.
01.10 — 12.11 / 2009

Agitación y propaganda parte del supuesto que el arte y la política son elementos indisolubles y que en su convergencia es donde se producen tanto las estéticas del sistema político (las retóricas del poder, la propaganda política, etcétera) como el reconocimiento que cualquier tipo de representación se articula igualmente por medio de una intencionalidad política.



145



146

nuesHit- to-kill. Converses amb Erazim Kohák, Marina Grznic, Jana Glivicka. Tjasa Kancler.



SALA D'ART JOVE AÑO 2009

Proceso de tutoría a cargo de Txuma Sánchez
Proyectos de edición 2009 Daniel Jacoby y Mireia Saladrigues.

DANIEL JACOBY: Pdtpe20dfelp100a

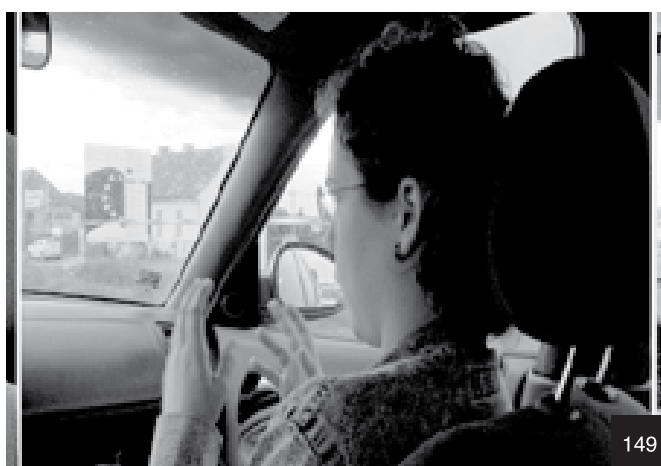
Pdtpe20dfelp100a es una nueva producción fiel a sus procesos alternativos de sistematización metodológica de la vida diaria. Un nuevo intento de interpretación objetiva de la realidad, en esta caso centrada en la noción de tiempo.



MIREIA SALADRIGUES: El poder de la convocatoria

“El poder de la convocatoria” investiga cuál es la recepción de una propuesta artística que tiene la voluntad de implicar los mismos receptores de la obra, y cuáles son los motivos de éstos receptores para participar o no participar en las dinámicas de interacción.

La intención principal del proyecto era entrevistar a los 25 participantes que finalmente acudieron a la sala de exposiciones para depositar su letra.



nuesHit- to-kill. Converses amb Erazim Kohák, Marina Grznic, Jana Glivicka. Tjasa Kancler.





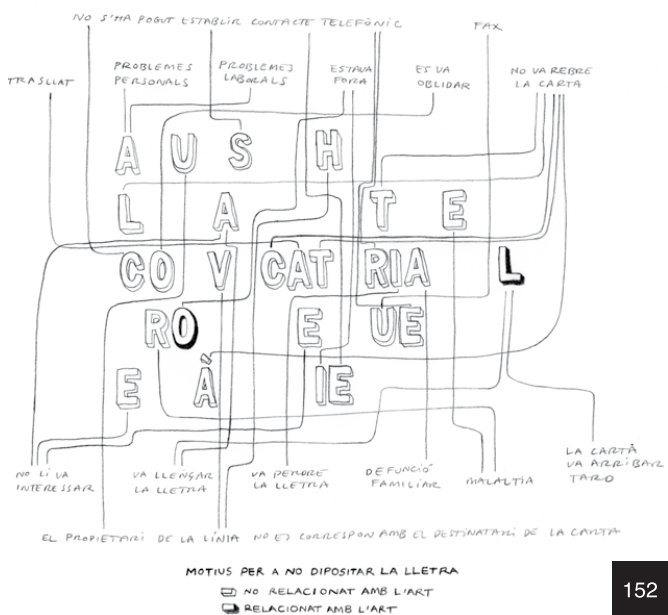
SALA D'ART JOVE AÑO 2010

Jurado

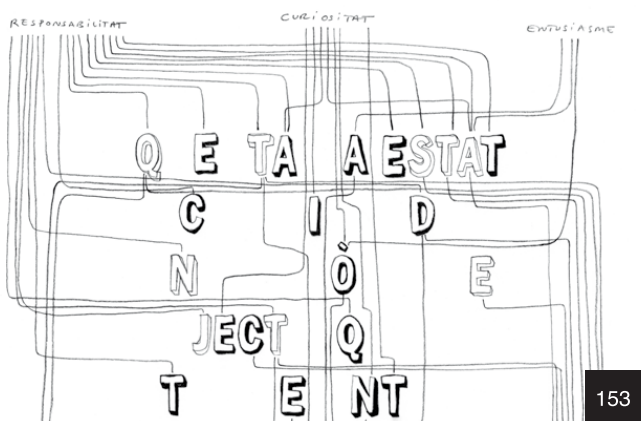
- Pilar Cruz**, comisaria independiente
- David G. Torres**, crítico de arte, comisario independiente y codirector de la plataforma Adesk
- Lluc Mayol**, productor, y curador de proyectos de arte y educación
- Laurence Rassel**, responsable de proyectos de la Fundació Antoni Tàpies
- Maria Ruido**, realizadora, investigadora y profesora del dept. de imagen de la facultad de Belles Arts de la UB
- Oriol Fontdevila**, crítico de arte, comisario independiente, como miembro del equipo Sala d'art Jove

Seleccionados

Guim Camps, lamalavista, Zeyno Pekünlü, Antonio Gagliano, Ariadna Serrahima, Gabriel Pericàs, A/G/D/J (Álvaro Icaza, Gloria Fernández, David F. Mutiloa, Joaquín Reyes), Mireia C. Saladrígues, Annegien van Doorn y Verónica Luyo, Raquel Friera, Miquel García, Núria Güell, Tjasa Kancler, Alba Mayol Curci y Álvaro Ramírez, Daniela Ortiz, Andrés Bartos, Abel del Castillo, Jaume Ferrete, Vanesa Varela, Blablalab, Iván Gómez, Joan Martí Ortega, Laura Gómez



El poder de la convocatòria. Mireia C. Saladrígues.



El poder de la convocatòria. Mireia C. Saladrígues.

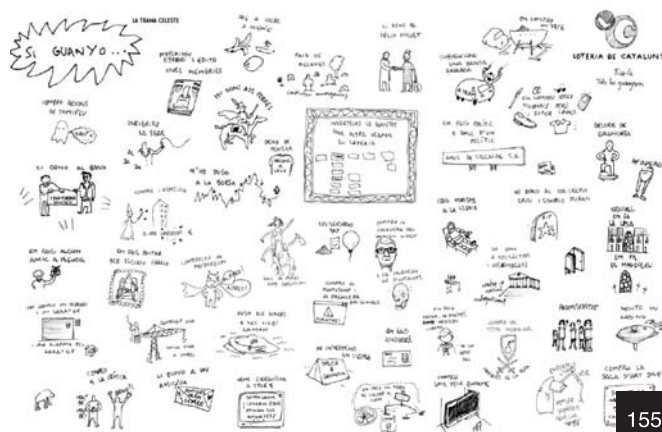
LA TRAMA CELESTE Exposición

Procés de tutoria a cargo de Chus Martínez.
Guim Camps, lamalavista, Zeyno Pekünlü.
26.11 / 2009 — 15.01 / 2010

El trabajo en el entorno del juego, así como los mundos paralelos y las relaciones entre apariencia y realidad tal y cómo pasa con el relato de Bioy Casaste, sirve a los artistas que participan en esta exposición para efectuar también una serie de reflexiones en el entorno de su propia práctica y el funcionamiento del sistema del arte: Zeyno Pekünlü con la realización de un juego web que resigue los diferentes pasos que tiene que realizar una persona procedente de un país tercermundista para llegar a ser artista –“El juego de ser artista de la periferia” - ; Guim Camps, con el desafío de invertir en lotería toda la ayuda de producción, 750€, que se destinan a cada artista seleccionado con la convocatoria Arte Joven –Si gano, me lo gasto todo en lotería- ; y el colectivo lamalavista, con el desarrollo de diferentes dinámicas de colaboración con los artistas que han integrado este año la programación de la Sala de Arte Joven, y que se han orientado tanto al registro documental como generar debate en el entorno del arte contemporáneo.



154



Si guanyo... Publicació de l'exposició. Guim Camps.

CLASSES DE MEMÒRIA Exposición

Proceso de tutoría a cargo de Aída Sánchez de Serdio.

Daniel García en colaboración con los estudiantes de la asignatura "Interpretación de la Imagen Visual" de la facultad de Bellas Artes, UB.

03.03 — 09.04 / 2010

Clases de memoria es fruto de la primera convocatoria de proyecto educativo de la Sala de Arte Joven en 2009. El proyecto ha sido realizado por Daniel García a la Facultad de Bellas artes de Barcelona en el marco de la asignatura de Interpretación de la Imagen, con la colaboración de Aida Sánchez de Serdio y Noemí Duran. La exposición muestra las producciones que se han realizado con el alumnado sobre diferentes aspectos de la memoria y por medio de trabajar en diferentes grupos. Entre estos también se ha asumido el proceso comisarial, el diseño de la exposición y los elementos de comunicación.



Fuente: Aída Sánchez

LA NOIA QUE SOMIAVA UN LLUMÍ I UN BIDÓ DE GASOLINA Exposición

Proceso de tutoría a cargo de David G. Torres.

Antonio Gagliano, Ariadna Serrahima, Gabriel Pericàs, A/G/D/J (Álvaro Icaza, Gloria Fernández, David F. Mutiloa, Joaquín Reyes).

15.04 — 04.06 / 2010



157



158

Fuente: David G. Torres

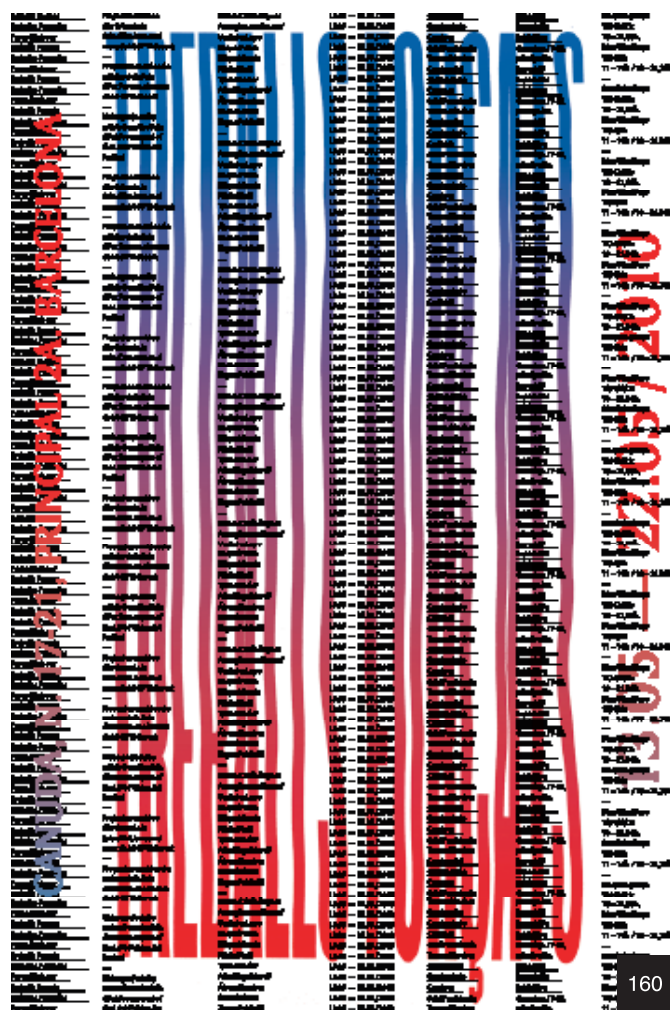
TREBALLS FORÇATS Exposició

Comisariado a cargo de Oriol Fontdevila y Txuma Sánchez.

Mireia C. Saladrigues, Annegien van Doorn y Verónica Luyo, Raquel Frieria, Miquel García, Núria Güell, Tjasa Kancler, Alba Mayol Curci y Álvaro Ramírez, Daniela Ortiz y Zeyno Pekünlü.

13.05 – 22.05 / 2010 Canuda, 17 – 21, principal 2a. Barcelona.

Trabajos forzados reúne una serie de proyectos de vídeo que consideran la producción cultural y de la imagen como elementos constitutivos de la realidad, si bien al mismo tiempo se interrogan por las posibilidades del mismo medio videográfico para desafiar algunos elementos y efectos. En los trabajos que presentamos con esta exposición, la práctica analítica de contextos sociales, relacionados en algunos casos de manera muy directa con las propias estructuras del trabajo cultural y de la producción inmaterial, va de la mano de la voluntad de intervenir críticamente y de introducir rupturas en las cadenas de significados y regulaciones que articulan la vida cotidiana.



160



159

ALBA MAYOL CURCI / ALVARO RAMIREZ
VOLÈN ANAR A LES CARRERES
QUEREMOS IR A LAS CARRERAS
WE WANTED TO GO TO THE RA CE
12' 09", BARCELONA, 2009

El vídeo a la seva veu The Territorial politics de l'artista (Estratègia per fer una aplanada) dirigeix a la realitat que s'ha presentat del món rural. Un desenvolupament que té un efecte directe sobre el món rural. És un món que està canviant, però que continua sent el món rural. És un món que està canviant, però que continua sent el món rural.

ANNIEGIE VAN DOORN
VERÓNICA LUYO
INVENTARIO PISO CARRER
BANYNS NOUS 15-3-2, BARCELONA
INVENTARIO PISO CARRER
BANYNS NOUS 15-3-2, BARCELONA
FLAT INVENTORY CARRER BANYNS
NOUS 15-3-2, BARCELONA
7'50", BARCELONA, 2009

Es el contextos del vídeo d'un dels d'últims moments de la vida de l'artista Verónica Luyo. El vídeo mostra un moment de la vida de l'artista Verónica Luyo. El vídeo mostra un moment de la vida de l'artista Verónica Luyo.

02

03

161

Obertura
Dijous 13 a les 19h.
Acabada l'obra
Cançons amb els artistes - vermut
Dissabte 22 a les 12,30h.













Fuente: Oriol Fontdevila

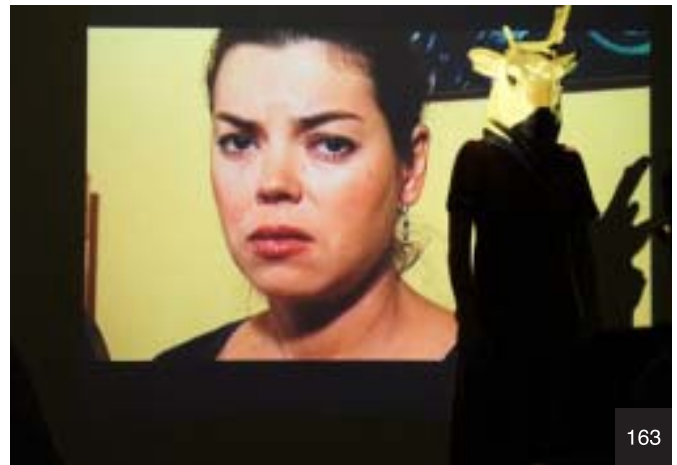
VORTO KALPO Exposición

Proceso de tutoría Pilar Cruz.

Andrés Bartos, Abel del Castillo, Jaume Ferrete, Vanesa Varela.

10.06 — 17.09 / 2010

Aunque parezca el título de una película de espías de serie B, *Vorto *Klapo es el resultado de traducir al esperanto la expresión “palabra clave” con un traductor de Internet, cosa que da lugar a un error muy interesante². No es una traducción realizada teniendo en cuenta las reglas de la lengua final, sino las del idioma original, esta versión literal y mecanizada que nos incluiría, con reservas, en la comunidad esperantista.



Fuente: Pilar Cruz

OT Exposición

Proceso de tutoría: Alex Brahim.

Blablalab, Iván Gómez, Joan Martí Ortega, Laura Gómez.

23.09 — 05.11 / 2010

OT, tercera entrega expositiva de los proyectos artísticos seleccionados en el marco de la convocatoria 2010 de la Sala de Arte Joven de la Secretaría de Juventud de la Generalitat. OT, sí, OT, una sigla que muy probablemente se relaciona de forma inevitable, por puro impacto y recuerdo visual, con el asentado y –sobre todo desde determinados sectores– tantas veces escarnecido reality show.

¿Puede ser que OT sea un guiño directo al programa televisivo? ¿Puede una tutoría en el marco de esta sala considerarse similar a los procesos que desarrollan los tutores de los aspirantes a estrella del curso mencionado? ¿Puede la emergencia artística contemporánea (entente, por supuesto, como los momentos en que se forja el potencial futuro profesional de los autores) local, nacional o global ser comparable con los procesos de selección y depuración que se aplican a los ultradifundidos formatos televisivos actuales? ¿Es ser un artista contemporáneo emergente algo similar –guardando las proporciones reduccionistas a las cuales inevitablemente nos enfrentamos– a ser un concursante de esta cuna de estrellas?



164

23.09
04.11
2010

OT

PROCES DE TUTORIA: ALEX BRAHIM

Participa i guanya!
Proposa un treball per a aquesta exposició i guanya una sèrie de d'edició limitada.

blablalabLAB
Iván Gómez
Joan Martí Ortega
Laura Gómez

— | —
Inauguració
23.09 – 20.00h
Sala d'Art Jove
Secretaria de Joventut

165

Fuente: Alex Brahim

SANT ANDREU CONTEMPORANI



Fuente: Sant Andreu Contemporani

DATOS

Datos extraídos de su página web como presentación del centro. Se usa la presentación de la plataforma web ya que ésta, es la que mas a mano tiene la audiencia y el usuario del centro para tener un primer contacto con el mismo.

Nombre del centro Sant Andreu contemporani
Sant Andreu contemporani. Gran de Sant Andreu,
111, 08030 Barcelona

Artistas, investigadores y comisarios destacados
Rubén Grilo, Mariona Moncunill, Anna-García Pineda, Sergi Botella, Fito Conesa, Mireia Saladrigues, Oriol Vilanova, Juan Canela, Antonio Ortega, Gabriel Pericàs, Daniel Jacoby, Nuria Güell, Luz Broto, Alex Brahim, Pilar Cruz, David Armengol, Jau-

me Ferrete, Alex Reynolds, Aníbal Parada, Carlos González Boy, Marc Vives, David Bestué, Rasmus G. Nilausen, Jaume Ferrete, Gerard Ortín.

PRESENTACIÓN

Sant Andreu Contemporani (SAC) es un programa público dedicado al arte emergente en el Distrito de Sant Andreu (Barcelona), articulado alrededor del Concurso de Artes Visuales Premio Miquel Casablanques. El programa fomenta la experiencia en la etapa de profesionalización artística a través de la producción de proyectos, residencias para artistas y programación de actividades. Equipo gestor: Jordi Pino, Alexandra Laudo y Pablo G. Polite.

(<http://santandreucontemporani.org/es/sac>)

El centro Sant Andreu contemporani, actualmente (2014) colabora con Fabra i Coats, Fábrica de creación, en los equipamientos que se le ofrece a los artistas para poder disponer de espacio para los talleres que asignan cada año.

El centre cívic Sant Andreu, dispone de varias iniciativas que, coordinadas desde el equipo gestor, se desarrollan en varios emplazamientos culturales del barrio.

El centre cívic Sant Andreu ofrece un programa educativo en colaboración con artistas que han trabajado con el centro. Se intenta establecer un dialogo entre el Arte contemporáneo y los niños y niñas, todo tratado desde un prisma pedagógico:

Fénix es el programa educativo de Sant Andreu Contemporani dirigido al público infantil y familiar para experimentar con el arte contemporáneo con la colaboración de artistas actuales. Es un espacio de encuentro entre los artistas y los niños y niñas para poder expandir los límites entre el arte y la pedagogía. Un laboratorio donde producir conocimiento a partir de la acción y donde la obtención de resultados queda en un segundo plano, priorizan-

do las reflexiones que se derivan de los talleres y exaltando la experiencia de vida como método para aprender y relacionarse con el entorno.

(<http://santandreucontemporani.org/es/educacion>)

SAC (o Sant Andreu contemporani), también dispone de un programa de residencias para los artistas que lo soliciten. Uno de los puntos fuertes de éste equipamiento es que los artistas ganadores de residencias en la temporada anterior pasan a ser del equipo gestor. De ésta manera, los artistas pasan a tener una responsabilidad y a trabajar con un equipo de profesionales, aportando a éstos, un contacto con el campo laboral dentro del sector cultural :

SAC Programa de Residencias es el programa de residencias de Sant Andreu Contemporani y Fabra y Coats - Fàbrica de Vreació de Barcelona. Esta convocatoria se hace pública con el objetivo de apoyar la producción artística. Se ofrecen 3 plazas en Fabra y Coats - Fàbrica de Creació, dirigidas a artistas visuales y con carácter anual. Este programa de residencias está dotado de una bolsa de producción de 1.200 € por artista y de un equipo de seguimiento de cara a favorecer el desarrollo de los proyectos presentados. Los proyectos producidos se presentan posteriormente dentro de la programación de Sant Andreu Contemporani.

(<http://santandreucontemporani.org/es/residencias>)

Por último, y la sección del centro mas importante para ésta tesis, el premio de artes visuales Miquel Casablanças. Cabe destacar que éste premio tienen mucha popularidad entre los artistas emergentes residentes en la ciudad de Barcelona. El premio Miquel Casablanças tiene una importancia simbólica dentro del panorama emergente. Éste premio supone para los participantes y ganadores.

El premio se divide en tres partes. La primera es un premio-compra de obra del artista seleccionado.

Éste premio supone para le artista su primer contacto con el mercado del Arte, ya que una Institución pública, compra la obra premiada para sumarla en su colección. La segunda categoría que se otorga con el premio es una beca de producción para proyecto. Al final de la realización de la pre producción creada, se realiza una muestra de la misma. La tercera categoría se dota al premiado de una dotación económica con la que pueda realizar una publicación:

Sant Andreu Contemporani (SAC) nace de la convocatoria Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanças. Un jurado, formado por diversos profesionales del sector, otorga anualmente un premio-compra de obra, una beca de producción para proyecto y otra para publicación de artista. En paralelo a estos premios, los miembros del jurado realizan un proyecto curatorial a partir de una selección libre y flexible entre todos los artistas que se presentan a concurso.

(<http://santandreucontemporani.org/es/premio>)

Simbólicamente, el Miquel Casablanças, supone mucho para los artistas premiados. La gran popularización del mismo, dentro del sector del Arte emergente de Barcelona, ha hecho que para éste premio se dote de mas importancia el entorno "profesional" con el que el ganador se pondrá en contacto, que la cuantía económica del propio premio. Ganar éste premio en cualquiera de sus categorías (aunque cabe reconocer que el premio que dispone de la compra de obra por parte del centro es el mas reconocido socialmente, ansiado por la comunidad de artistas que se inician), supone para el artista, un paso mediático, y por tanto profesional, para su carrera.

Metafóricamente, ser seleccionado para éste premio, pone de manifiesto la idea de mediatización y el conjunto de reglas por las cuales el "Arte contemporáneo" y el "Arte emergente" se rigen. Ser seleccionado para el premio en sí, dota a los artistas emergentes, de lo que necesitan como artistas contemporáneos: otorgar a su obra y a él mismo, visibilidad para popularizar su trabajo.

Éste mecanismo que requiere de la visibilidad para convertir al artista en artista contemporáneo siendo la plataforma Institucional la principal mentora, pone de manifiesto que la idea de mediatización es llevada a cabo por la audiencia-público-usuario, de una forma importante y significativa. La audiencia se convierte el participante, y siguiendo un orden cronológico de sucesos, el usuario, en su primera instancia como audiencia, ha tomado la conciencia de que la Institución es un buen reclamo para el reconocimiento de su trabajo, y de que lo que contiene la misma es “Arte emergente” seleccionado, por tanto “buen Arte”. De ésta manera la idea de mediatización se inicia en éste terreno de enlazar conceptos que establecen una concepción Institucionalizada y mediática sobre lo que significa el arte: crea realidad mediante un mecanismo de visualidad. La mediatización, a partir del sujeto en el “estado de neorealidad” (que ya adoptado esos parámetros de visualización-buen Arte), requiere de dotaciones y aprobaciones Institucionales para que su propio trabajo sea transformado y considerado “Arte”. Que el participante incluya en el premio (en su premio) “dotar de visibilidad mi trabajo”, como un premio simbólicamente importante (no dotado de una cuantía económica), hace que la idea de mediatización cultural cobre sentido en el mecanismo mental del artista. El participante busca ganar la convocatoria por una razón principal en la teoría de la mediatización cultural de ésta tesis: dotar a su obra de significado simbólico, y a él mismo como artista emergente destacable. Mediatización cultural significa que las herramientas mediáticas que han construido la idea de “Arte contemporáneo” se configuren desde un prisma de visualidad, y por tanto, desde una perspectiva mediatizada: el artista comprende que necesita de visualidad para convertir su trabajo en obra. De ésta manera, el artista contemporáneo, siendo la conjugación inicial de la mediatización cultural el artista emergente participante, configura su realidad laboral mediante una especie de “escaparatismo” de él mismo y de su trabajo. Sin éste escaparate Institucional, es artista no es tal y su trabajo no es obra, ya que

nadie la ve. Ésta idea nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de público, que va conectado con la percepción de los gestores y artistas sobre el volumen de la propia audiencia: si ha tenido un volumen considerable de audiencia la muestra ha ido bien, si no es así, la muestra ha sido un desastre. Requerir de público-audiencia en el sector cultural, lo convierte en un mecanismo conceptual sobre qué significa el Arte actual.

OBJETIVOS DEL CENTRO

- 1.Promoción de los artistas emergentes del contexto de Barcelona
- 2.Desarrollo de proyectos entre gestores culturales profesionales y artistas emergentes
- 3.Profesionalización de los artistas emergentes con una primera toma de contacto con el ámbito profesional del arte
- 4.Muestra de los trabajos de artistas, investigadores y comisarios
- 5.Educación en arte contemporáneo a los niños y niñas del barrio de Sant Andreu

SAN ANDREU CONTEMPORANI- MIQUEL CA-SABLANCAS – CONVOCATORIA 2009

Bases generales

Pueden concursar todos los creadores o colectivos artísticos, también extranjeros, residentes en España, nacidos después del 1 de enero de 1973. Se otorgará un premio-compra en la modalidad de obra y un premio-beca de producción en la modalidad de proyecto, los cuales no podrán ser declarados desiertos.

Jurado

- Sr. Josep Moratalla**, presidente honorífico.
- Sra. Gemma Mumbrú i Moliné**, regidora del Distrito de Sant Andreu (o persona en quien delegue).
- Sra. Ane Aguirre**, comisaria.
- Sr. Juan Canela**, comisario.
- Sr. Pablo Fanego**, comisario.
- Sra. Joana Hurtado**, crítica de arte y comisaria.
- Sr. Antonio Ortega**, artista.
- Sra. Alex Reynolds**, artista y comisaria.

-La decisión del jurado será inapelable y se hará pública para ambas modalidades el viernes 12 de junio de 2009 a las 20 h en el antiguo recinto fabril Fabra i Coats, C/ Sant Adrià, 18.

-Las obras premiadas pasarán a ser propiedad del Distrito de Sant Andreu. Los autores de estas obras se comprometen a autorizar su reproducción en caso de divulgarlas, mediante todos los soportes que edite el Distrito de Sant Andreu, o terceras personas a instancia suya, durante la vigencia del concurso y en el término de un año desde el momento de su resolución y sólo en el territorio español. Las autorizaciones de los autores se realizarán a título gratuito a favor del Distrito de Sant Andreu.

-Todos los dossiers presentados a la convocatoria formarán parte de un fondo de documentación y consulta, dirigido a profesionales que lo soliciten,

justificando el motivo de su consulta, hasta el 31 de diciembre de 2009.

-Los dossiers se podrán recoger en el Centre Cívic de Sant Andreu una vez finalizado el programa de actividades alrededor del concurso, y hasta el 31 de enero de 2010 como máximo. Después de esta fecha, los dossiers no podrán ser reclamados y no serán devueltos a sus autores.

-La participación en el concurso supone la aceptación de las bases y la renuncia a cualquier reclamación legal por la decisión del jurado.

Bases para la modalidad de obra

-Premio de 3.000 € (importe sujeto a las retenciones e impuestos que marca la ley).

Se tendrá que presentar un dossier formato din a4 que incluya los siguientes apartados:

-**Currículum artístico**, acompañado de los datos completos del artista (nombre, dirección, código postal, teléfono y correo electrónico).

-**Statement**: texto breve que describa conceptualmente el conjunto de obra presentado y los campos de interés del autor (máximo una hoja).

-**Dossier gráfico**, de obra reciente realizada en el periodo 2006/2008, con la correspondiente ficha técnica (medidas o duración, técnica y año de ejecución) indicando aquellas obras que se presentan a concurso.

-**Copia en PDF** del contenido del dossier impreso.

-Fotocopia **DNI** o tarjeta de residencia.

-En ningún caso se aceptarán dossiers que no cuenten con una copia impresa. En el caso de obras específicamente creadas para soportes digitales, podrán adjuntarse los documentos, siempre que sean compatibles para PC y que se facilite el programa necesario para su lectura (Instal.exe o autoejecutable).

-Los artistas que trabajen en vídeo deberán presentar copias en formato DVD.

-La obra premiada pasará a ser propiedad del Distrito de Sant Andreu.

Bases para la modalidad proyecto

Premio de 3.000 € (importe sujeto a las retenciones e impuestos que marca la ley).

Se admitirá un único proyecto por concursante.

Se tendrá que presentar un dossier formato din a4 que incluya los siguientes apartados:

-**Currículum artístico**, acompañado de los datos completos del artista (nombre, dirección, código postal, teléfono, correo electrónico).

-**Síntesis general** del proyecto (máximo una hoja).

-**Descripción detallada** del proyecto, tanto a nivel conceptual como las características técnicas.

-**Presupuesto** aproximado y temporalización de la propuesta.

-**Dossier gráfico** de obra reciente realizada en el periodo 2006/2007/2008, con la correspondiente ficha técnica (medidas o duración, técnica y año de ejecución).

-**Copia en PDF** del contenido del dossier impreso.

-Fotocopia **DNI** o tarjeta de residencia.

-El plazo para la realización del proyecto de producción seleccionado es de un año. El proyecto será propiedad del artista, pero se compromete a presentarlo dentro del programa de arte contemporáneo del Distrito de Sant Andreu en el año 2010.

-El plazo para la presentación de dossiers **finaliza el sábado 18 de abril de 2009**.

-**Entrega de dossiers:** los días 16, 17 y 18 de abril de 2009 al Centre Cívic Sant Andreu. Horario de 11 a 14 h y de 17 a 21 h.

Se pueden enviar dossiers por correo siempre que sean enviados dentro de estas fechas.

Durante el mes de marzo, sant andreu contemporani organiza un taller práctico dirigido a todos aquellos artistas que estén interesados.

De la idea al dossier Jornadas sobre concepción de proyectos y elaboración de dossiers.

A cargo de David Armengol, Amanda Cuesta y Jordi Pino.

Del 25 al 27 de marzo de 2009 de 16 a 20 h.

Tres días de talleres centrados en la confección efectiva del dossier en base a su relevancia conceptual, textual y visual.

Lugar: Centre Cívic Sant Andreu

Actividad gratuita. Plazas limitadas.

Inscripción previa por correo electrónico a: sacontemporani@gmail.com



Fuente: Sant Andreu Contemporani

EXPOSICIONES EN EL CENTRO (desde el 2006 hasta el 2010).

(La selección de los trabajos presentados en el Miquel Casabancas para éste apartado ha sido extraído de la base de datos de la web del centro).

Debemos dividir éste apartado en dos partes. La primera muestra los ganadores/as del premio del centro, el premi Miquel Casabancas, en la modalidad de obra y proyecto. Éstos ganadores/as expondrán su trabajo a lo largo de la temporada consiguiente.

La segunda parte configura el programa expositivo del centro desde el 2006 al 2010, en el que observaremos como los ganadores del premio del centro forman parte de dicha programación.

Cabe destacar que ésta división se ha realizado teniendo en cuenta la categoría que supone ser ganador y finalista, y ambos participar en la programación de la misma temporada. A nivel de montaje (el montaje básico de una exposición), no se realiza ningún tipo de división arquitectónica o se hace destacar la pieza ganadora en cualquiera de sus modalidades. No obstante, a nivel social, el ganador destaca, y por tanto su trabajo también. Podemos ver ejemplos de ello en el acto inaugural de cada muestra, o incluso en la ceremonia de la entrega de premios de cada una de las temporadas. Miquel Casabancas, a diferencia de otro tipo de premios de la mismo índole, organiza una ceremonia únicamente para otorgar los premios de la temporada. Éste evento, se ha convertido en uno de los mas significativos entre la audiencia y los participantes al premio de Sant Andreu, una especie de ritual sociabilizador entre asistentes, ganadores, gestores y otros profesionales del ámbito artístico. Lo que podemos destacar de ésta última información, es el papel simbólico que juega el premio en el ámbito social, ganar la cuantía económica es una parte, el resto de premio está configurado por relaciones sociales y ritos mediatizadores que construyen la imagen del artista emergente.

SANT ANDREU CONTEMPORANI

FESTA DE LLIURAMENT DE PREMIS 2010

Divendres 11 de juny a partir de les 19 h

Amb la presentació dels artistes residents a PINOTXO

TANIT PLANA
TWAIN
WEAREQQ

I els concerts de
Roldán
Lucrecia Dalt
Le Pianc

Antic Recinte Fabril Fabra i Coats
C/ Sant Adrià, 18
08030 Barcelona
(al costat de Can Fabra)

amb la col·laboració de
Institut de Cultura de Barcelona



Ajuntament de Barcelona

Districte de Sant Andreu

169

Fuente: Sant Andreu Contemporani

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2006

PARTE 1: Ganadores del premio Miquel Casablanques

Modalidad Obra

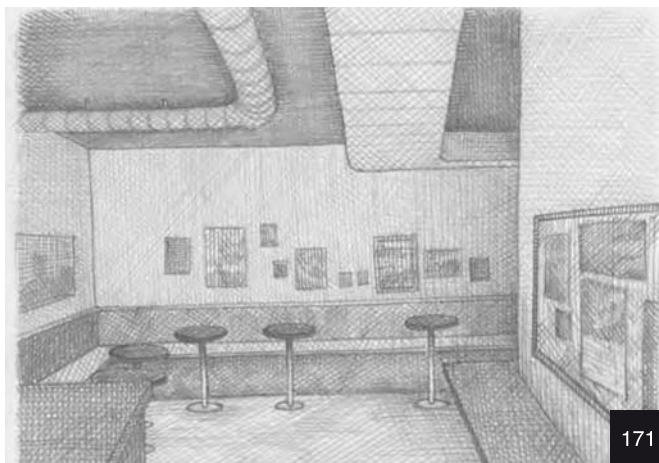
- Telmo Moreno (ganador)
- Luz Broto (finalista)
- Ana-García Pineda (finalista)
- Elba Martínez (finalista)

Modalidad Proyecto

- Jorge Satorre (ganador)

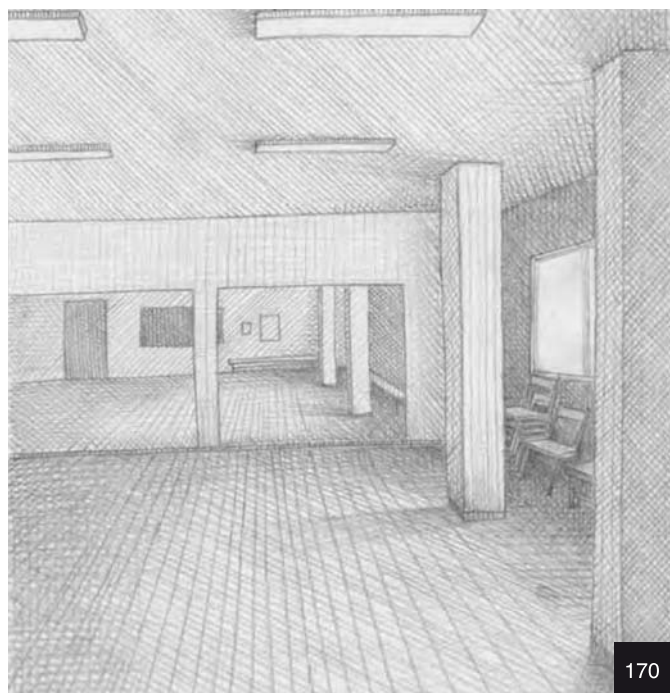
Selección de una serie de dibujos hechos de memoria de sitios en ciudades que he visitado, en donde la primera actividad o contacto con el lugar y su gente haya sido bailar.

El título del proyecto viene de un término que se utilizaba en los maratones de baile en los años 30 en Estados Unidos. Así es como se le llamaba a todo competidor que lograba superar las 500 horas continuas sin parar de bailar.



171

Fuente: Jorge Satorre



170

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2007

Jurado

- Gelen Alcántara, artista
- Jesús Arpal, artista
- Rebeca Blanchard y Àlex Nogueras, galeristas
- Cira Pérez Barés, periodista y Albert Martínez López-Amor, crítico de arte

Ganador en la modalidad de Obra

Efrén Álvarez, per «La Maquinista. Fiebre del Sábado Noche (I)»

Se trata de un gran organigrama de producción que muestra las transacciones comerciales en una tarde de gran actividad en un centro comercial. Esta obra forma parte de un proyecto denominado «Iniciativa de representación estructural». Este territorio de representación estructural está relacionado con el concepto popular de estructura. Es este territorio al que pertenecen los organigramas, esquemas, bases de datos y otras formas de representación relacional.



Técnica: Dibujo sobre papel

Fuente: Efrén Álvarez

Ganador en la modalidad de Proyecto

Rubén Grilo per «E-S-T-E-D-I-C-A-M»

«E-S-T-E-D-Y-C-A-M» es un vídeo de animación centrado en la delirante historia de Raimundo, un director amateur de cine, obsesionado al hacer películas que se encuentran mucho por encima de sus posibilidades. La historia se complica cuando aparece un artista y decide establecer relación con él para hacer un proyecto sobre sus trabajos.

El vídeo, producido en colaboración con el animador y realizador Reidar Hayan, está ejecutado con una economía radical de imágenes y con una sola voz narrativa como hilo conductor que distancia al espectador y lo obliga a aceptar las condiciones de una ficción rellena de anécdotas y contextos reales.

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2008

Jurado

- Mariana Cánepa Luna, comisaria y escritora
- Aimar Arriola, comisario e investigador
- Alicia Yáñez, comisaria
- Álex Brahim, comisario y productor cultural
- Joan Morey, artista
- Jordi Mitjà

Ganadores en la modalidad de proyecto

Marc Navarro i Pol Esteve con el proyecto "Taller Poble Sec 2008-2009"

«Taller Poble Sec» es un espacio para la investigación que desde una dimensión proyectual cuestiona la relación entre forma y arquitectura. A partir de herramientas de trabajo como maquetas o dibujos se creará un registro documental que exponga los elementos y materiales de la génesis del proyecto arquitectónico actual. La contraposición de estrategias de trabajo propias de la arquitectura contemporánea y la reinterpretación de utopías e idealismos convergerán en una producción, que de forma subversiva, cuestione el status quo de la arquitectura hoy. «Entre agosto y septiembre de 2006 levantamos los planos de todas las cámaras oscuras en funcionamiento en Barcelona. Iniciamos un proyecto que pretende estudiar de forma analítica y objetiva espacios de uso público no representados en el discurso arquitectónico oficial». Taller Poble Sec dio lugar a una instalación-exposición que, bajo el nombre de Orden y Evasión, se mostró en la Fábrica para la Creación Fabra y Coats, Orden y Evasión fue una exploración y revisión en clave artística de toda una serie de elementos claves en los planteamientos básicos de arquitectura.



173

Entrega de premio. Junio 2008

Fuente: Sant Andreu Contemporani

Finalistas de la modalidad de proyecto

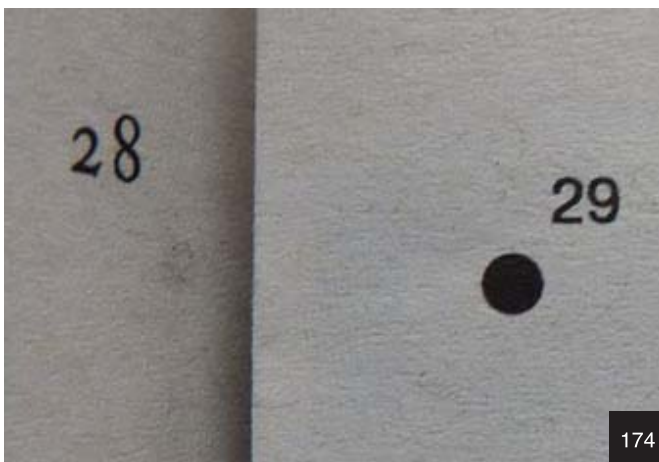
- Verónica Aguilera
- Sergi Botella
- Daniel Jacoby
- Enrique Lista

Ganadora en la modalidad de obra

Mariona Moncunill per "Unir els punts".

La ironía, siempre disfrazada de romanticismo, no es un lenguaje sino un posicionamiento vital. Unir los puntos empezó a desarrollarse para la galería Palma XII aunque es un proyecto abierto y en constante cambio. Se basa en los dibujos prefabricados a partir de puntos numerados que el dibujante (normalmente un niño) ha de seguir ordenadamente para llegar al resultado final. «Unir els punts» propone una experiencia parecida a partir de la posible unión imaginaria de una serie de puntos numerados. Estos puntos construyen una improbable e intangible escultura, un dibujo tridimensional que solamente puede ser imaginario. En su origen los puntos quedaron repartidos por el espacio de la galería: cuatro puntos se enmarcaron en tres dibujos, otros tres puntos se añadieron a las obras de los artistas con quién compartía el espacio expositivo. Otro punto fue

tatuado en mi piel y en diferentes objetos, destinados a convertirse en vértice de una escultura imaginaria. Es imposible predecir los cambios que sufrirá, ya que dependerá del mercado, de las vicisitudes en el mundo del arte numerados. Estos puntos construyen una improbable e intangible escultura, un dibujo tridimensional que solamente puede ser imaginado. En su origen los puntos quedaron repartidos por el espacio de la galería: cuatro puntos fueron enmarcados en tres dibujos, otros tres puntos fueron añadido a las obras de los artistas con quienes compartía espacio expositivo. Otro punto fue tatuado en mi pie y en diferentes objetos, destinados a convertirse en vértice de una escultura imaginaria. Es imposible predecir los cambios que sufrirá, puesto que dependerá del mercado, de las vicisitudes del mundo del arte.



Fuente: *Mariona Moncunill*

Finalistas en la modalidad de obra

- Fito Conesa
- Fermín Jiménez Landa
- Mireia C. Saladrigues
- Oriol Vilanova

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2009

Jurado

Ane Agirre, Juan Canela, Pablo Fanego, Joana Hurtado, Antonio Ortega y Alex Reynolds.

Premio modalidad obra

Daniel Jacoby por *“Resumen a una palabra de Don Quijote de La Mancha en nueve pasos”* (2008)

Finalistas modalidad obra

Verónica Aguilera, Núria Güell, Fermín Jiménez Landa, Gerard Ortín, Gabriel Pericas y Vicente Vázquez / Usue Arrieta.

Premio modalidad proyecto

Furallefalle (Iñaki López y Vanesa Castro), por *Torneo Pasión*

Finalistas modalidad proyecto

José Luis Aguilera, Jaume Ferrete, Tjasa Kancler / Anja Steidinger y Anibal Parada

Obra

Daniel Jacoby, por «Resumen de El Quijote de la Mancha en 9 pasos»

«Resumen de El Quijote de la Mancha en nueve pasos» supone un proceso de trabajo en el que, a partir de invitar a diferentes personas desconocidas (localizadas vía locuo) a resumir un porcentaje determinado del texto de El Quijote, el artista consigue reducir el texto de Cervantes a una sola palabra. La formalización en sala da lugar a una instalación que incluye el volumen original y nueve A4 con las partes resumidas.



Fuente: Daniel Jacoby

Proyecto

Colectivo que trabaja desde un pueblo de Ciudad Real, formado por la gallega Vanesa Castro y el valenciano Iñaki López. Su proyecto TORNEO PASSION subvierten las lógicas de la competitividad del deporte recuperando un proyecto histórico: el de un equipo de baloncesto de 3ª regional de la temporada 77-78, que basó su estrategia de juego a la introducción de lógicas artísticas en el deporte. El proyecto supuso todo un proceso de investigación con los componentes originales de Passion y un remake desde el presente que dio lugar a un partido de básquet entre un grupo de artistas y agentes culturales vinculados a la escena artística de Barcelona y el C.B Sant Andreu y una exposición individual en el Centre Cívic de Sant Andreu.



Fuente: Daniel Jacoby

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2010

Jurado

- Mariona Moncunill**, artista
- Ana García-Pineda**, artista
- David Arlandis**, comisario
- Javier Marroquí**, comisario

FINALISTAS Modalidad obra: Xavier Ristol, Weareqq

FINALISTAS Modalidad proyecto: Eva Fàbregas, Jaume Ferrete, Daniela Ortiz

Obra

Luz Broto, por «Treure una pedra del mur de La Capella»

Proyecto producido el año pasado en la Capilla de Sant Corneli, en Cardedeu. Los proyectos de Luz Broto parten de hechos aparentemente mínimos, como sacar una piedra de un muro, con los que consigue crear una red de complicidades y expectativas, y dónde a la vez se definen los marcos institucionales en los que el trabajo artístico se hace posible, a partir de una metodología de ensayo y error. Los proyectos de Luz Broto son marcadamente inmatriciales pero dejan siempre un cuidadoso registro documental y un exhaustivo diario consultable en la web de la artista.

Técnica: Documentación textual y visual



Fuente: Luz Broto

Proyecto

Núria Güell, por «APLICACIÓN LEGAL DESPLAZADA #2: CRECIMIENTO EXPONENCIAL»

El proyecto consiste en pedir a Jaime Giménez, alias «El Solitario» (expropiador de bancos profesional actualmente encarcelado), que diseñe el plan de robo de una sucursal bancaria. Este plan se pondrá a la venta en una casa de subastas de arte de Barcelona y se anunciará su venta en un portal especializado en el mundo financiero. Si el plan es vendido, el dinero se destinará a aquello que «El Solitario» crea conveniente. Durante todo el proceso de trabajo, el plan permanecerá protegido en una caja de seguridad alquilada en un banco.

Técnica: Registro documental



Fuente: Núria Güell

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2006

PARTE 2: Programación del centro 2006-2010

La ilusión del pirata

Exposición-evento

Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanques 2006

Del 21 d'abril al 28 de maig de 2006

Un projecte de Pauline Fondevila i David Bestué amb:

AGGTELEK



Fuente: AGGTELEK

Hermanos Aguas / Juan Antonio Alcudia / Ana Álvarez-Errecalde / Ricardo Andueza / Juan José Archilla / Usoa Areitio / Esther Badia / Karmelo Bermejo / Maud Bernos / Maria Das Dores Berthommé / Luís Bezeta / Sergi Botella / Ramon Brichs / Mónica Cabo / Alejandro Cánovas / Jordi Casas / Mireia Castillo / Maria Collado / Marta Debasa / Tatiana Donoso / Magda Bandera / David Elguea / Cristina Fernández / Félix Fernández / Toni Ferron / Leo Flores / Eli Fontarnau / Raquel Frieria / Xavier Gabriel / Ana García / Miquel García / Amaya González / Yeun-Hee Kim / Nicolás Lamas / Lucía Lara / Luciana Lardiés / Sebastián Bandin / Diana Larrea / Lola Lasurt / Isabel León / Enrique José Lista / Iraidia Lom-bardia / Juan López / Elba Martínez /

Pablo Martínez / Momu & Noes / Jonathan Millán / Telmo Moreno / Juan Naharro / Sandra Navarro / Marcel Pie / Laura Piñol / Martín Plante / Laura Piñel / Alex Reynolds / Esther Ribot / Malú Rodríguez / Ramon Ruaix / Roberto Ruiz / Lluís Sabadell / Mireia / Jorge Satorre / Andrés Torca / Pedro Torres / Manu Uranga / Antonio Velázquez / Fabiola Vicedo / Santiago Vich.

Negociar trobades, abraçar 3 dies

Un proyecto de Peio Aguirre y Víctor Palacios

Del 18 de noviembre al 2 de diciembre de 2006

El Concurso de Artes Visuales Premio Miquel Casablanques, se articula cada año alrededor de tres propuestas conceptuales realizadas por cada uno de los 3 equipos que conforman el jurado, a partir de los dossiers que los artistas presentan a la convocatoria. Dos de las propuestas de la convocatoria del 2006 (La ilusión del Pirata y el MICA, Museo Miquel *Casablanques) ya se han realizado. Ahora presentamos lo ultima actividad de la convocatoria: "Negociar Encuentros, Abrazar Tres Días", una propuesta de Víctor Palacios y Peio Aguirre.

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2007

Temperatura ambient

Concurso de Artes Visuales Premio Miquel Casablanques 2007

Del 20 de abril al 30 de mayo del 2007

Temperatura Ambient es un proyecto de Àlex Nogueras y Rebeca Blanchard.

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2008

Workshop a cargo de Pilar Cruz y David Armengol

VIERNES 25 ABRIL. 16 h. a 20 h. Lugar: Centro Cívico de Santo Andreu. Actividad gratuita. Plazas limitadas

Presentación

Dentro del marco del Concurso de Artes Visuales Premio Miquel *Casablanques 2008, y como inicio de la programación educativa que se llevará a cabo a lo largo de la temporada expositiva del Centro Cívico de Santo Andreu, se presenta el *workshop Complejas ejercicios de síntesis: el *statement. Un taller teórico-práctico en el que, desde el análisis, el debate y la discusión colectiva, ofrecer ciertas pautas de escritura efectiva a partir del trabajo de un mismo.

El workshop, más allá de resolver los problemas que plantea el ejercicio de escritura en arte, intentará detectar y trabajar a partir de la duda, inseguridad e incomodidad que a menudo surge cuando el artista tiene que autodefinirse no ya desde su trabajo *sino desde el texto escrito. Un taller intensivo – cuatro horas de duración durante un solo día – que propone favorecer una relación más cómoda y efectiva con la escritura en arte y su uso crítico como elemento de discurso.

Metodología

Complejas ejercicios de síntesis se centra en la redacción cuidadosa de la statement de artista o de proyecto específico en arte como ejemplo paradigmático de las dificultades que muchas veces – y no sólo por los artistas, sino por todos aquellos que nos dedicamos al arte desde campos diversos – implica la escritura; un canal de mediación básico y necesario en la comunicación del hecho artístico.

Durante cuatro horas intensivas de trabajo, se analizarán públicamente ejemplos de statements y proyectos artísticos (seleccionados previamente por Pilar Cruz y David Armengol) que servirán para detectar y analizar los aspectos positivos y negativos de textos que, lejos de querer ser un género literario, plantean una ambiciosa y compleja funcionalidad: explicar aquello que se pretende hacer.

En definitiva, Complejas ejercicios de síntesis propone convertir la experiencia individual y colectiva de la escritura en una práctica compartida y autocrítica. A partir de esto, y de forma inevitable, volveremos a estar sólo ante la escritura de statements.

Principales problemas del statement

1. Su ausencia de estilo. El statement no tiene un estilo determinado ni definido, algo que dificulta su redacción y también su lectura. Una característica que lo asemeja a otros ejercicios de escritura previa como la sinopsis cinematográfica o la contraportada de un libro en literatura.

2. Precisa un gran trabajo de síntesis. Su falta de estilo y su compleja identidad como texto (de hecho sólo funciona como previo a la obra, y no como algo independiente) lleva a la necesidad de decir mucho en un espacio breve. Además, el lector de statements va a buscar y exigir esa brevedad, puesto que no querrá dedicar mucho tiempo a su lectura y sí al análisis de la obra.

3. Relación artificiosa con el lenguaje. La necesidad de seducir al lector de un statement (normalmente un jurado o alguien externo que va a valorar tu trabajo) puede inducir al error de usar un lenguaje decorativo y poco natural. Ahí, la estrategia de seducción se desvirtúa y produce un efecto contrario. Siempre es importante mantener una relación cómoda, honesta y sincera con el lenguaje. Esa sinceridad se trasladará a la obra y el statement será efectivo.

4. La pereza de escribir un statement. Además, desde la posición del artista (por miedo, respecto o inseguridad) se tiende algunas veces a rechazar el texto, alegando un trabajo centrado en la imagen y que por tanto no “comunica” a través del lenguaje escrito. Pese a dicha pereza, el statement sigue siendo de gran importancia para el trabajo de un artista y hemos de evitarla y aceptar una relación más armoniosa, confiada y segura con el texto.

El análisis de estos puntos lleva a favorecer cierta definición plural (y no única) de lo que es un statement: Una declaración de intenciones, una exhibición pública a modo de prólogo de tu trabajo en arte y un ejercicio de auto-promoción y venta. Tener en cuenta estos tres puntos, y convencerse de la importancia que tiene para un artista el hecho de saber escribir y hablar de lo que hace, son el único camino posible para enfrentarse de forma adecuada con el statement.

Exposición

La, la, la, la: sobre ganar y perder

Es una exposición colectiva que gira en torno al binomio éxito – fracaso con el objetivo de analizar su presencia dentro de las prácticas artísticas actuales. La muestra cuenta con obras de cuatro artistas estableciendo un juego de tensión/ diálogo entre sus posiciones individuales y conjuntas.

Verónica Aguilera / Daniel Rodríguez Castro / Fermín Jiménez Landa / Oriol Vilanova

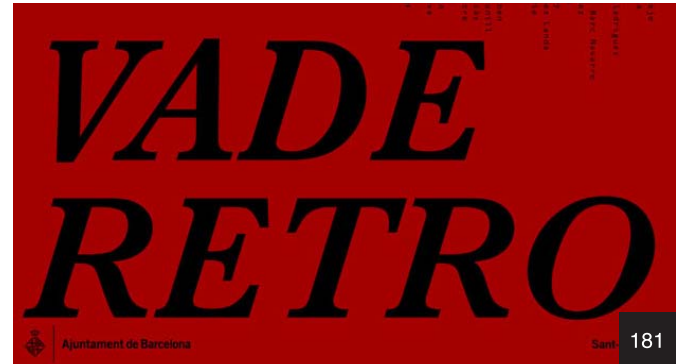


Fuente: Verónica Aguilera

Publicación

A través de la selección de contenidos extraídos de los dossiers de artistas, Vade Retro es un ensayo visual sobre la presente convocatoria del Premi Miquel Casablanca. Desde el ámbito de la publicación, Vade Retro ensaya otros formatos de presentación con el objetivo de abrir nuevas posibilidades de distribución, recepción y conocimiento del trabajo en arte.

Karmelo Bermejo / Sergi Botella / Luz Broto / Mireia C. Saladrigues / Fito Conesa / Pol Esteve & Marc Navarro / Ibai Fernández / Kepa Garraza / Daniel Jacoby / Fermín Jiménez Landa / Samuel Labadie / Jana López / Fran Meana / Antonio Menchen / Mariona Moncunill / Gabriel Pericàs / Bartomeu Sastre / Pedro Torres / Ricardo Trigo / Oriol Vilanova



Fuente: Karmelo Bermejo

Proyecto

de tú a tú. Tres puntos colega,

El colectivo Becupu y Alex Brahim han planteado para el Casablanca 2008 un proyecto de carácter relacional con una veintena de artistas que, expandido en el tiempo en base a diferentes encuentros y sesiones de trabajo, finaliza el próximo sábado 24 de enero. Una última sesión en la que los artistas se votarán entre ellos para designar así tres nuevos ganadores. Finalmente, se editará un poster-exposición portátil como resumen de todo el proyecto.



Fuente: Becupu

Taller

Escritura de statements

Jornades sobre el text com a pròleg del treball en art
A cargo de: David Armengol, Amanda Cuesta y Jordi Pino

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2009

Concurso de Artes Visuales Premio Miquel Casablanca 2005

Encuentros Fortuitos supone el encuentro y diálogo entre los últimos proyectos y obras ganadoras del Concurso de Artes Visuales Premio Miquel Casablanca. Tomando como punto de partida la máxima del conde de Lautréamont, “bello como lo encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”, la exposición confronta en un mismo espacio obras de arte que nunca fueron pensadas para exhibirse juntas pero que, simplemente por el hecho de ser premiadas en las ediciones del 2007, 2008 y 2009, dan lugar a una muestra colectiva.

Sin querer forzar mucho las cosas, en algunos casos se muestran las obras y proyectos ganadores, a menudo en momentos diferentes de sus procesos internos, y en otros casos se ha optado para ofrecer una mirada más actualizada de los artistas, como en el caso de Efrén Álvarez (ganador de Obra 2007), que ha querido generar un nuevo trabajo para la ocasión. La exposición también presenta la película E-S-T-E-D-Y-C-A-M, de Rubén Griño (ganador de Proyecto 2007), que fue estrenada el 12 de junio pasado. Por otro lado, Mariona Moncuñill (ganadora de Obra 2008), presenta finalmente el punto número 23, de Unir los puntos, instalado de forma permanente al Centro Cívico Santo Andreu, así como una nueva edición vinculada a esta obra en continuo crecimiento. Pol Esteve y Marc Navarro (ganadores de Proyecto 2008) ofrecen una nueva aproximación a Taller Pueblo Seco, un proyecto que se cerrará bien pronto con una presentación final en la Escuela Palco de Santo Andreu. Para acabar, la exposición incluye la obra Resumen a una palabra de Don Quijote de La Mancha en nueve pasos de Daniel Jacoby (ganador de Obra 2009) y una introducción a los planteamientos iniciales que sustentan el proyecto en curso Torneo Passión que están realizando Furallefalle (ganadores de Proyecto 2009).

Exposición al cuidado de Pablo Fanego y Joana Hurtado

Del 28 de noviembre de 2009 al 7 de enero de 2010
28 de noviembre de 2009

A título propi quiere detectar la recurrencia de estrategias derivadas del arte conceptual y de la crítica institucional en el arte joven actual. Y a la vez pone en evidencia la distancia que lo separa de sus referentes de los años '60 y '70.

La exposición usa el enunciado conceptual como pretexto porque los artistas reflexionen sobre el hecho expositivo. Se trata de un experimento curatorial que busca localizar el acto creativo para reactivarlo, evidenciando la exposición como (im) postura y puesta en escena de una obra de un mismo.

A título propio reúne propuestas de Sergi Botella, Eva Fàbregas / Sabel Gavaldon (con Guillem Camprodon), Jaume Ferrete, Inés García, Amaya González, Daniel Jacoby, Fermín Jiménez Landa, Enrique Lista, Gerard Ortín, Aníbal Parada, Gabriel Pericàs, Dario Reina y Oriol Vilanova.



183

Fuente: Pablo Fanego

SANT ANDREU CONTEMPORANI AÑO 2010

Un proyecto de fuero alle fallo

Del 3 de septiembre al 2 de octubre de 2010
Viernes 3 de septiembre a las 19.30h Torneo Passión se centra en las relaciones existentes entre el deporte y el arte desde tres estrategias consecutivas: el análisis de Passión (colectivo de artistas que a finales de los setenta se federaron en ligas de baloncesto y waterpolo), su realización a través de un partido de baloncesto entre artistas de Barcelona y el C.B. Santo Andreu (celebrado el domingo 6 de diciembre de 2009) y una exposición al Centro Cívico Santo Andreu como resumen final de todo el proceso de trabajo.

Torneo Passión fue el proyecto ganador de la convocatoria de proyecto del Concurso de Artes Visuales Premio Miquel Casablanques 2009.

Concurso de Artes Visuales Premio Miquel *Casablanques 2010

Del 26 de noviembre de 2010 al 8 de enero de 2011
viernes 26 de noviembre a las 20h

Serafín Álvarez, Empar Buxeda, Guim Camps, Marcos Cuest, Jordi Erola, Rasmus G Nilausen, Laura Gómez, Alberto Gracia, Anna López Luna , Oriol Nogués, Gerard Ortín, Ricardo Tardo
Un proyecto de Sergi Botella y Mariona Moncunill con la complicidad inicial de Anna García- Pineda.

Creemos que el artista tiene actitud de fumador cuando es propio, es decir, cuando posee una convicción hacia aquello personal de su trabajo a pesar de parezca que el contexto en el que trabaja apuesta por otras maneras de hacer.

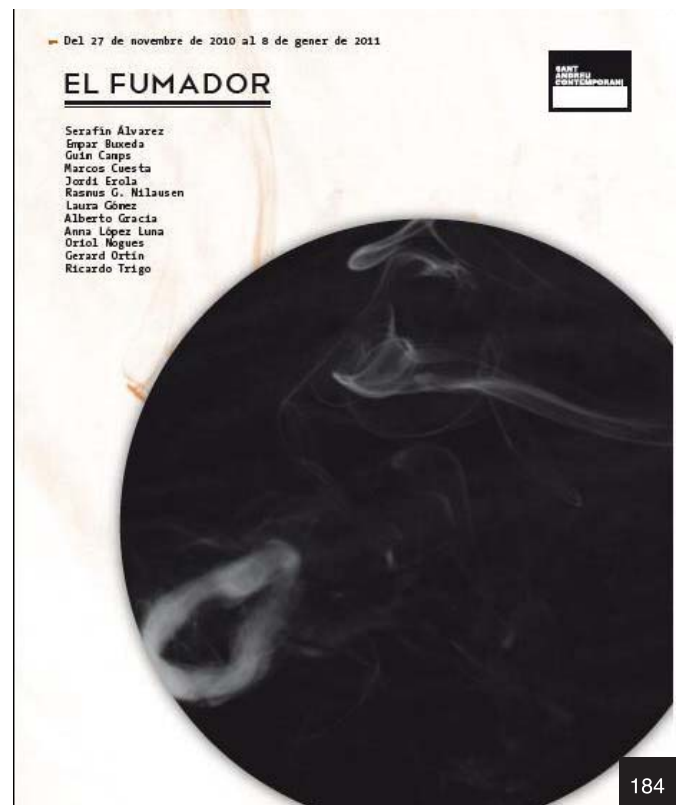
Este fumador es capaz de encontrar su espacio en un contexto, el de un premio y su ciudad, sobre el que plana la sospecha de la hegemonía de una herencia estética que no deja suficiente margen para las miradas oblicuas que se escapan.

Las maneras de estos doce artistas forman parte de un extrarradio difundido y momentáneo, difícil de definir como lo es una sortija de humo que en algún momento tiene forma pero que pronto se desvanecerá.

Presentación de la publicación

17 de diciembre a las 19h. Con la participación de Mariona Moncunill y Sergi Botella (comisarios del proyecto) y Sira Pizà (artista e investigadora)

En motivo de la exposición El Fumador y dentro de la línea de ediciones que llevamos a cabo desde Santo Andreu Contemporáneo, presentamos la publicación que acompaña el proyecto. Una edición trilingüe en pequeño formato que complementa el discurso de la muestra y que incorpora información específica de cada artista, textos de los comisarios y una aproximación especial a la exposición a cargo de Andrea Valdés



Fuente: Personal

RESULTADOS

Examen de los datos

Todos los nombres de artistas, gestores, críticos y comisarios participantes en dichas convocatorias y representaciones expositivas en cualquiera de los tres centros entre el 2006 al 2010, se han introducido en una tabla para observar su intervención Institucional en el ciclo que estudiamos.

Ésta selección no se ha configurado de forma arbitraria, sino que se ha tomado los participantes de las convocatorias de los tres centros partiendo del año 2006 como punto de referencia (fechas en la que empezó a popularizarse el concepto “artista emergente”), hasta el 2010 como fecha final (ésta última fecha queda abierta a siguientes investigaciones del mismo carácter).

La visibilidad de éstos participantes se rige por la continua exposición de su trabajo en dichos centros. Dentro de la mediatización, a mayor visibilidad mayor (auto)construcción social, y a mayor (auto)construcción social, mayor conciencia de tal construcción. Para éste apartado se dota de importancia básica a la idea de mediatización social (mediatización como constructor de formas de vida y modos de operar en ella), y a la percepción de la audiencia (y los participantes) para construir la idea de “Arte emergente” y/o “Arte contemporáneo”.

Es importante aportar en éste sentido, que el prisma desde donde se realizan tales lecturas, parten desde la visión de construcción de ideas procedentes de mecanismos media, y que éstas, enfocadas a la “realidad”, construyen maneras de percibir y afrontar dicha realidad.

El mecanismo usado para construir la idea de “Arte emergente”, como previo a “Arte contemporáneo”, desde la perspectiva de la mediatización, nos sirve para poder encuadrar la idea de qué debería ser “buen arte” del futuro, o quien será un “buen artista” en un futuro. Configurado casi como una inversión de futuro, y de la misma manera que

las necesidades del espectáculo se han impuesto sobre las virtudes documentales o que una verdad es mas cierta que la verdad: la ambición del espectáculo, en el “Arte contemporáneo”, la producción no importa mucho si no se hace visible, y no convertimos nuestra labor creativa en “Arte emergente” para llegar a ser “Arte contemporáneo”.

No obstante, cabe destacar, y volviendo al análisis de dichos centros como representantes de la creación emergente de la ciudad de Barcelona, que estos tres centros, regidos como y desde Instituciones públicas, son una línea visible del Arte o la producción artística de muchas existentes en la ciudad Condal. Recordemos que realizar el estudio de éstos tres centros (sus artistas, sus comisarios, sus gestores etc.), es estudiar una única línea centralizada en el Arte emergente como línea de producción inicial, como apuesta de futuro, y que las herramientas usadas desde ésta línea para ser difundidas (tanto en centros como en artistas participantes), forman parte de una matriz mediática de visibilidad, que convierte a los partícipes en artistas, y por tanto a su trabajo en labor artística abalado por un poder.

No debemos olvidar que ésta representación que se hace del circuito artístico mas visible de Barcelona, es solo un fragmento creativo de todo el entramado cultural de la ciudad.

Así pues, también quiero destacar la importancia cierta de usar Barcelona como ejemplo, ya que las cartografías que se está construyendo podría hacerse en otros contextos culturales similares a los españoles (sobretudo europeos), y los datos que podrían aparecer en las conclusiones tendrían cierto parecido en el mecanismo de funcionamiento.

En todo momento, queremos descifrar el entramado cultural desde una perspectiva mediática, de estructuras sociales generadas a partir de jerarquías y órdenes mediatizados, de lógicas “*profesionalizadoras*” y de movimientos determinados

que crean la idea de construir el “artista emergente” y el “Arte emergente”.

Se habla de datos similares en contextos equivalentes (similares en el mecanismo de construir la idea de Arte desde una contexto Institucional), por una cuestión global concepciones mediáticas:

- Visibilidad*
- Comprensión de “qué debe ser” Arte*
- Academicismo como línea de actuación y operación en el sector cultural*
- Profesionalización a través de la Institución*
- Institucionalización de obra*
- Corroboración de la labor artística mediante la selección y aprobación de la labor catalogada como obra*
- Construcción del sujeto artista mediante la Institucionalización de su labor creativa*

Éste mecanismo, que podría emplearse en cualquier campo que requiera de visibilidad y audiencia, se ha transformado en una maquinaria global, reforzado por los sistemas mediáticos (Facebook, Twitter, webs, *wordpress*...), que permiten una exhibición inmediata y continuada de los sujetos-audiencia. Ésta exhibición voluntaria, (re) define la historia mediática del sujeto, y lo (auto) construye como tal. Si la audiencia ha sido importante en el Arte, ahora, mas que nunca, es imprescindible. Dejarnos ver para construirnos como sujetos. Ésta idea es aplicable a centenares de contextos, y por esa razón se determina un ejemplo (en éste caso Barcelona), como un foco mas de otros contextos mediatizados que funcionan a través de la maquinaria media.

Los gráficos que se muestran a continuación pretenden desarrollar un mapa que represente los creadores visibles de Barcelona, y por tanto, que material se ha mostrado durante el periodo del 2006 al 2010 que configure la idea de “Arte emergente”. La visibilidad de éstos artistas en estos centros de una forma continuada, crean en la

audiencia una percepción y representación de lo que consideramos “Arte contemporáneo”, y es a partir de es este sistema de transmisión de conocimientos en forma de discursos categóricos, donde el fenómeno del sujeto en el estado *neorealidad*, llevada a cabo desde la mediatización cultural, se hace palpable en la audiencia como usuarios de tales Instituciones.

Gráfico 1: gestores culturales, comisarios y críticos de arte.

Se ha creído conveniente representar los nombres de los gestores culturales mas destacados en el panorama emergente de la ciudad de Barcelona, ya que forman parte de la selección de candidaturas para la convocatoria de cada uno de los respectivos centros.

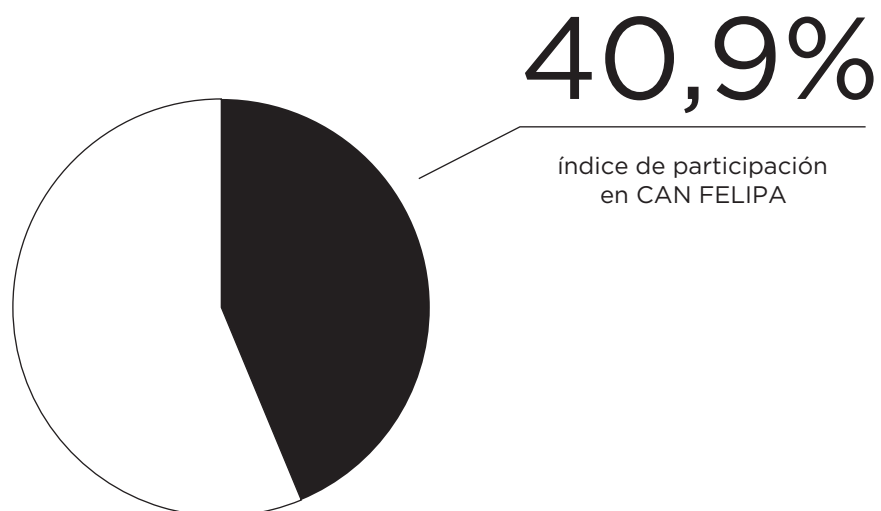
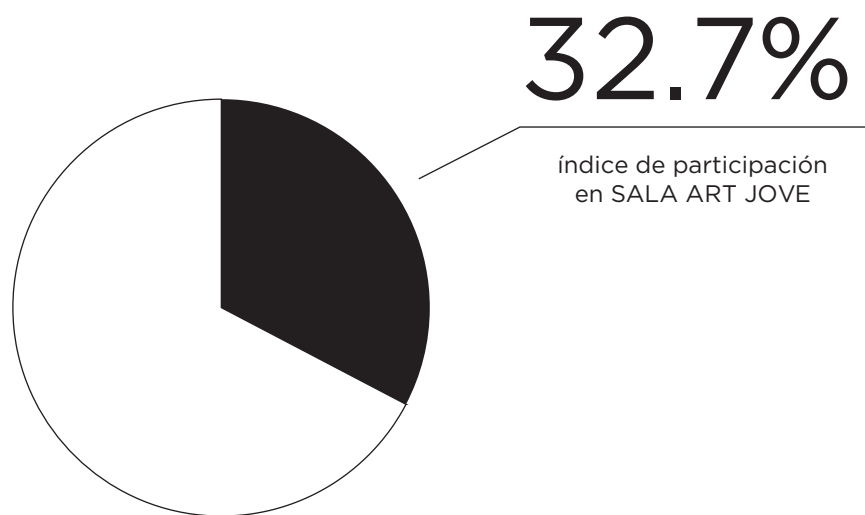
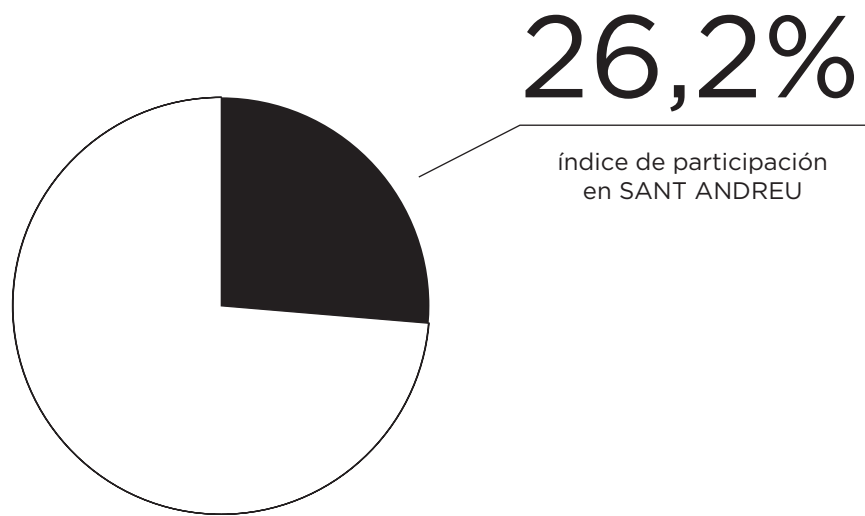


Grafico 2: artistas participantes en exposiciones de los respectivos centros del 2006 al 2010.

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Hermanos Aguas			●
Verónica Aguilera		●	●
Aggtelek		●	●
Efrén Álvarez		●	●
Iñaki Álvarez	●		
Ana Álvarez Errecalde	●		●
Ricardo Andueza			●
Carol Antón		●	
Juan Antonio Alcudia			●
Atzuko Arai	●		
Usoa Areitio			●
Juan José Archilla			●
Jordee Ayuso		●	
Luci Bardiés	●		
Esther Badía			●
Juan Pablo Ballester	●		
Sebastián Bandin	●		●
Magda Bandera			●
Andrés Bartos		●	
Joan-Marc Batlle	●		
Karla Berrens		●	
Karmelo Bermejo	●		●

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Maud Bernos			●
Martijn Bessemans		●	
David Bestué	●	●	●
Luís Bezeta			●
Blablalab		●	
Sergi Botella	●		●
Ramon Brichs		●	●
Luz Broto		●	●
Llure Brucke		●	
Mireia C. Saladrígues		●	●
Mónica Cabo			●
Guim Camps		●	
Alejandro Cánovas			●
Laura Cardona		●	
Eva Carasol		●	
Jordi Casas			●
Vicens Casassas	●		
Mireia Castillo			●
Abel del Castillo		●	
Anton Coimbra		●	
Maria Collado			●
Fito Conesa	●		●

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Toni Crabb		●	
Laura Cuch		●	
Alfons Cuenca		●	
Dídac Curbasí	●		
Marta Debasa			●
Julieta Dentone	●		
Juan Diego Tobalina	●		
Tatiana Donoso			●
Annegien van Doorn		●	
María das Dores Berthommé			●
Federico Duret		●	
Lucía Egaña Rojas		●	
David Elguea			●
Jordi Erola	●		
Pol Esteve & Marc Navarro			●
Pedro Eurrutia	●		
David F. Mutiloa		●	
Eva Fàbregas	●		
Enric Farrés		●	
Félix Fernández			●
Cristina Fernández			●
Ibai Fernández			●

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Gloria Fernández		●	
Jaume Ferrete	●	●	●
Toni Ferrón			●
Leo Flores			●
Eli Fontarnau			●
Raquel Frieria	●	●	
Rasmus G. Nilausen			●
Xavier G-Solís	●		
Xavier Gabriel			●
Antonio Gagliano	●		
Antonio Galiano		●	
Miquel García	●	●	
Alberto Gracia	●		
Ana García-Pineda	●		●
Miquel García			●
Kepa Garraza			●
Cristina Garrido		●	
Sabel Gavaldon	●		
Genderhacker	●		
Iván Gómez		●	
Andrea Gómez	●		
Violeta Gómez	●		

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Laura Gómez		●	
Juan Fernando González		●	
Carlos González Boy		●	●
Amaya González			●
Eli Graso	●		
Rubén Grilo		●	●
Núria Güell		●	●
Bàrbara Gutiérrez	●		
Raï de Horna	●		
Albert Ibáñez		●	
A/G/D/J (Álvaro Icaza)		●	
Daniel Jacoby		●	●
Fermín Jiménez Landa			●
José Jurado		●	
Tjasa Kancler	●	●	●
Yeun-Hee Kim			●
Tamara Kuselman	●		
Lamalavista		●	
Laboratorium	●		
Samuel Labadie			●
Nicolás Lamas			●
Lucía Lara		●	●

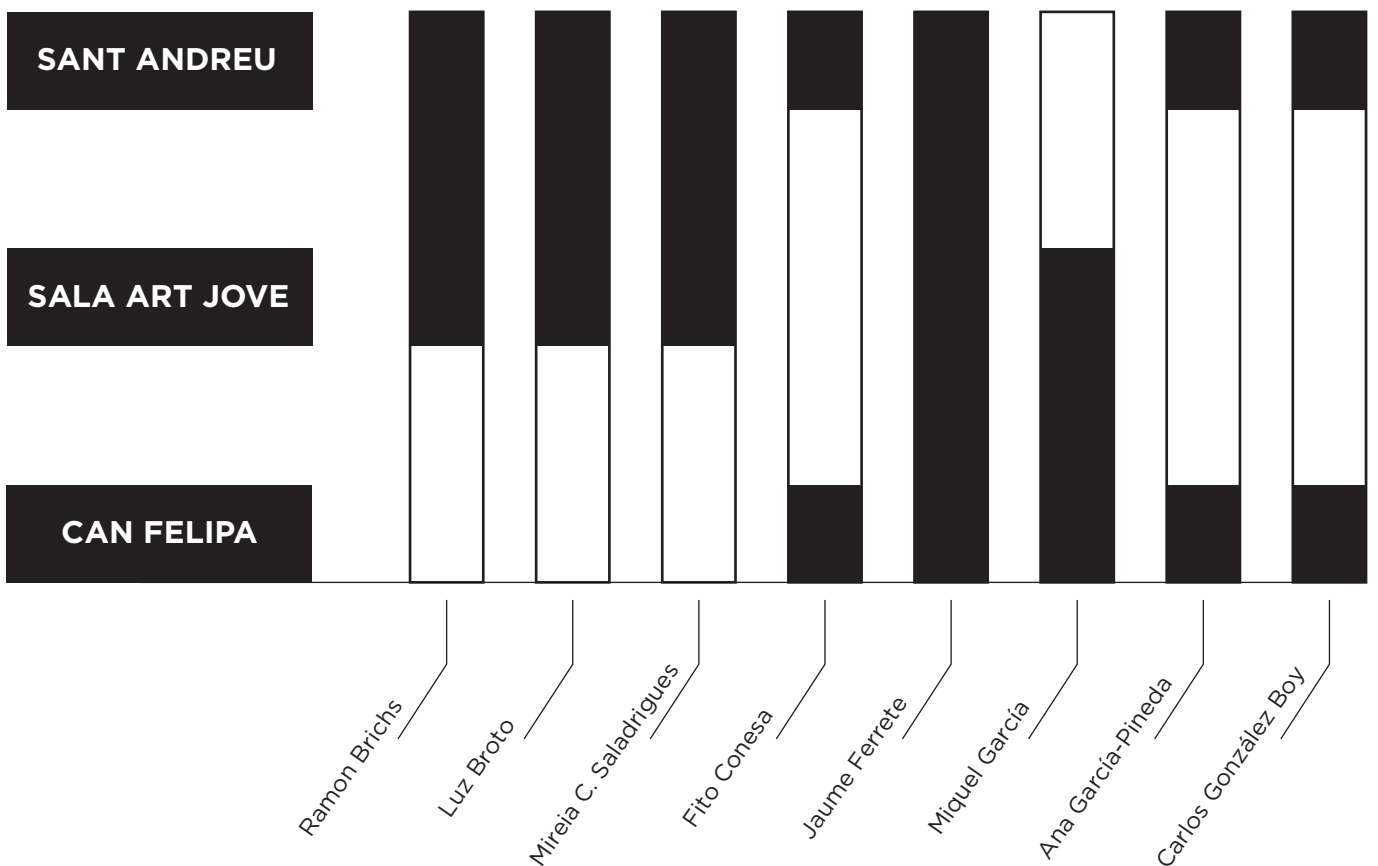
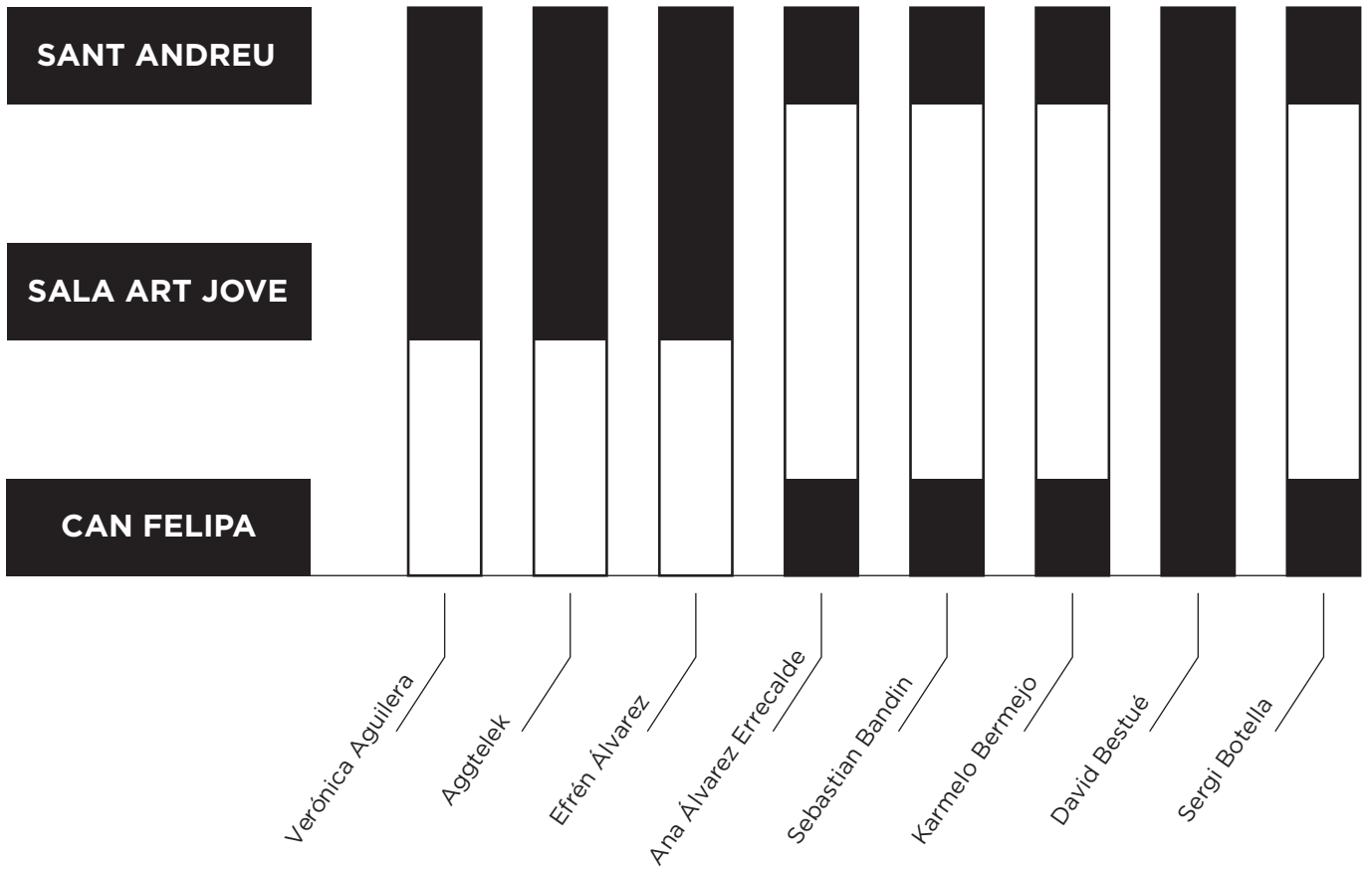
	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Ana Lardiés			●
Marc Larré Miranda	●		
Diana Larrea			●
Lola Lasurt	●		●
Isabel León			●
Enrique José Lista			●
Iraida Lom- bardia			●
Jana López			●
Juan López			●
Ignasi López	●		
Julio Lugón		●	
Verónica Luyo		●	
Marta Madrid		●	
Núria Marquès	●		
Pablo Martínez			●
Elba Martínez			●
Goretti Matias		●	
Alba Mayol Curci		●	
Fran Meana		●	●
Antonio Menchen			●
Jonathan Millán			●
Clara Miralles		●	

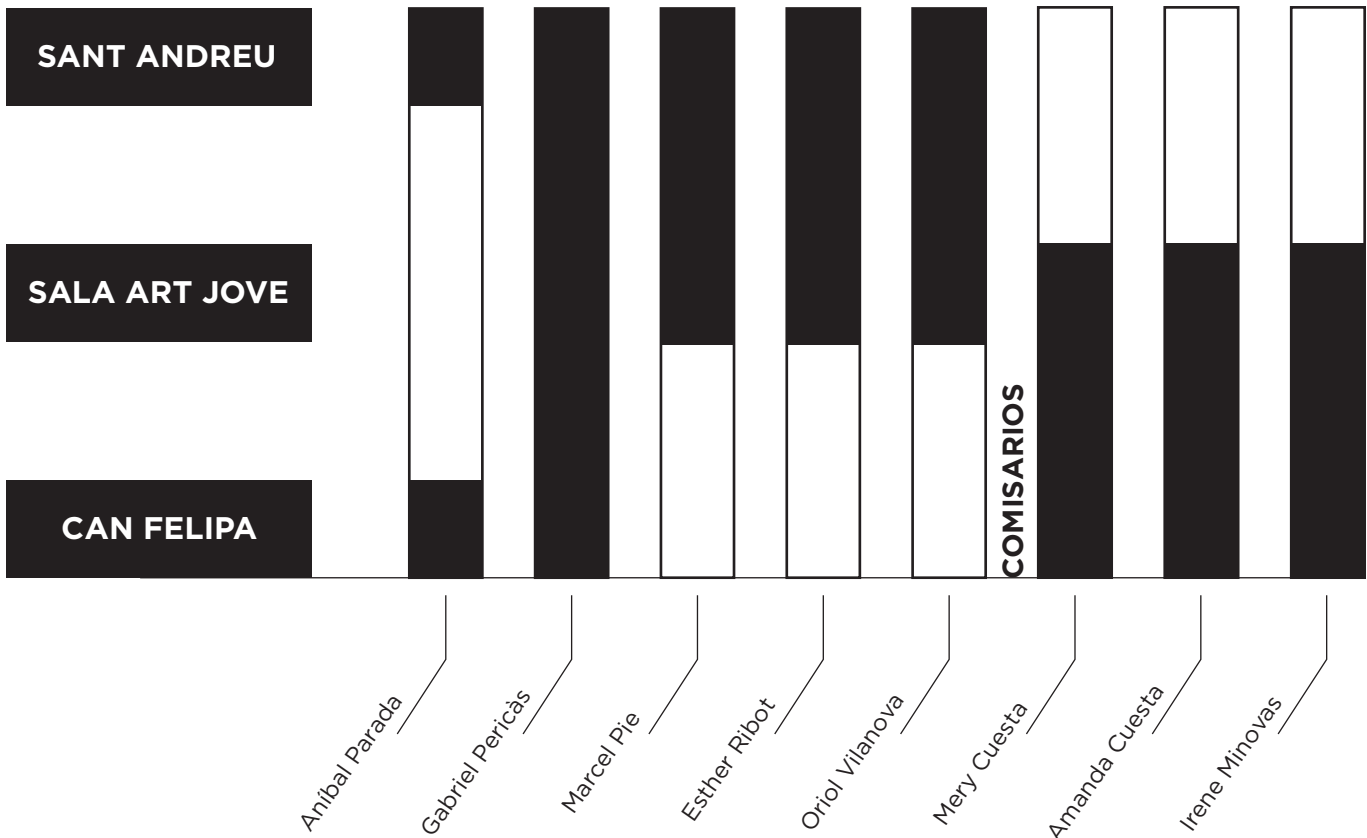
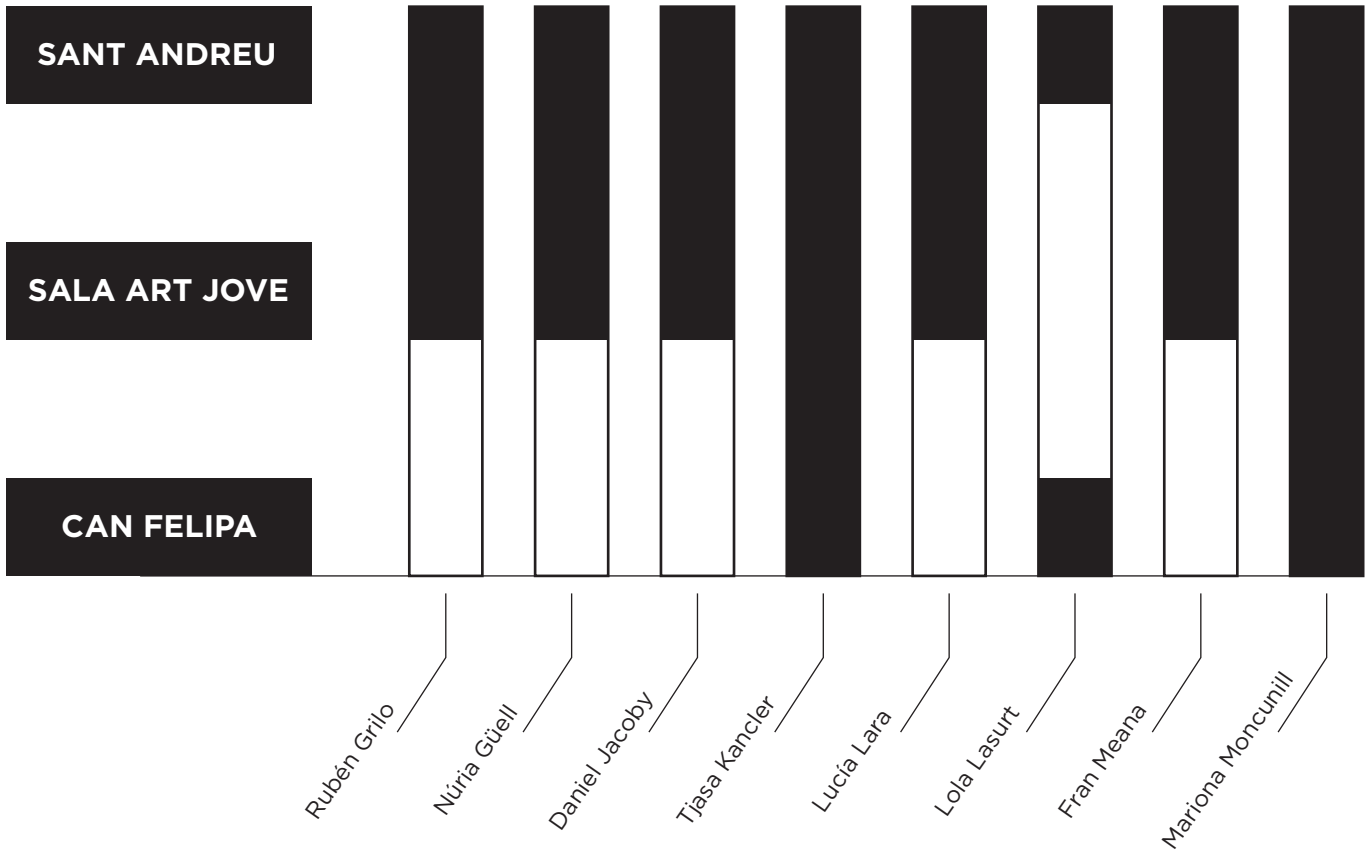
	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Momu & Noes			●
Julia Montilla	●		
Mariona Moncunill	●	●	●
Telmo Moreno			●
David Moreno		●	
Jordi Morell		●	
Juan Naharro			●
Momu & No	●		
Sandra Navarro			●
David Oca	●		
Miguel Orcal		●	
Antonio Ortega			●
Joan Martí Ortega		●	
Gerard Ortín			●
Daniela Ortiz		●	
Anibal Parada	●		●
Ariadna Parreu	●		
Diego Paonessa	●		
Zeyno Pekünlü		●	
Frederic Perers	●		
Gabriel Pericàs	●	●	●
Wilson Peña		●	

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Noemí Pérez		●	
Pablo Pérez Sanmartín	●		
Martín Plante			●
Jordi Puig	●		
Marcel Pie	●		●
Margarita Pineda	●		
Laura Piñel			●
Laura Piñol			●
Conrado Pittari Volcán		●	
Sira Piza		●	
Enrique Radigales	●		
Álvaro Ramírez		●	
Job Ramos	●		
Yasmin Rasidgil	●		
Thomas Reydellet	●		
Joaquín Reyes		●	
Alex Reynolds			●
Esther Ribot		●	●
Malú Rodríguez			●
Adrià Rodríguez de Alòs-Moner		●	
Raül Roncero		●	
Eulàlia Rovira Solanas	●		

	CAN FELIPA	SALA ART JOVE	SANT ANDREU
Ramon Ruaix			●
Roberto Ruiz			●
Francesc Ruíz		●	
Kenneth Russo	●		
Lluís Sabadell			●
Joan Saló		●	
Mireia Sallarés	●		
Bartomeu Sastre			●
Jorge Satorre			●
Ariadna Serrahima		●	
Miguel Soler		●	
Ramón Suau		●	
Pedro Torres			●
Andrés Torca			●
Ricardo Trigo			●
Gemma Tro		●	
Manu Uranga			●
Ignacio Uriarte	●		
Gal·la Uriol		●	
Vanesa Varela		●	
Manuel Velasco	●		
Antonio Velázquez			●

Grafico 3: artistas participantes en exposiciones en al menos dos centros. El orden de los mismos se rige por la participación y la visibilidad de los mismos.





De ésta manera aportamos los siguientes datos:

-La cantidad de participaciones del artista define su visibilidad y por tanto, su profesionalidad

-La repetición de los artistas en las convocatorias de los tres centros cívicos mas importantes en el campo del “Arte emergente” de Barcelona, define tales instituciones como una plataforma de visibilidad “fiable” para los artistas noveles

-La repetición de la participación de los mismos artistas en dichas convocatorias hace que:

-Se genere una línea determinada de obra

-Se exponga una línea determinada de obra significa la cercanía del centro a ese tipo de concepción

-Construya una idea de “Arte emergente” concreta

-La necesaria Institucionalización de las obras de los artistas y la necesidad de los mismos en corroborar su obra mediante su Institucionalización, posterior visibilidad, y aprobación en la audiencia

-Los agentes que seleccionan las obras parten de un hito generacional que define el Arte que debe hacerse visible

-La concepción mediática del “Arte emergente” es comprendida por el artista como un orden de sucesos que requieren visibilidad, Institucionalización, aprobación, audiencia y sociabilización

-La línea Barcelona que definimos (configurada por los artistas mas visibles y por su tipología de trabajo), se configura mediante el mecanismo de la mediatización cultural (visibilidad, Institucionalización, aprobación y sociabilización) que construye la idea de Arte

-La participación repetida de los artistas en los centros nos da una visión de la necesidad del artista en convertir su obra en visible para transformarse en obra

-La visibilidad del Arte define el propio Arte en la audiencia, desde su estetización hasta su concepción

Formas de “Arte emergente”

-Generar tipología de realidad a partir de una realidad cotidiana

-Revisión de actos que determinan nuestro comportamiento

-Procesos sociales de la identidad

-Revisión del orden administrativo y de su sistema de información

-El humor como sistema a la creación de nuevas realidades

-La concepción de la obra determina su forma

-Los elementos mediáticos usados como herramienta de trabajo

-La investigación, los datos y los métodos científicos como formas de comprobación de una hipotética verdad

-El acercamiento del “Arte emergente” como jerarquía para estudio de otros temas

-El azar como formato imprevisible de la realidad

-El estudio de la Institucionalización del Arte y sus sistemas

-Narratividad, textualidad y discurso como formas de construir conceptos, construyendo otros, desde un “prisma artístico” (éste prisma configura una idea de “qué debe ser Arte”)

-Ejercicios sencillos que reescriben formas de narración

-Estetización de la obra con una voluntad “des-estetizadora”, para re-estetizarla con un formato “des-preocupado” y cercano a lo administrativo como formas de validar el orden

Proyectos

Piezas destacadas de los artistas que mas han visibilizado su trabajo mediante el formato expositivo en al menos dos de los tres centros que se presentan (*Subrayado de conceptos que construyen la noción de “Arte emergente” y “Arte contemporáneo”*).

Las obras de los artistas que se presentan a continuación intentan tener un statement de cada uno de sus trabajos. No obstante, hay trabajos en los que el statement no existe en el lugar informativo del cual extraemos los datos (como es el caso de Sebastián Bandin, Marcel Pié y Ramón Brichs).

Es posible que la trayectoria artística de algunos de los participantes en los centros expositivos que se investigan, quedara truncada por razones de índole diversa.

ARTISTAS QUE DURANTE EL PERIODO 2006-2010 EXPONEN EN LOS TRES CENTROS (CAN FELIPA, SALA D’ART JOVE Y SANT ANDREU)

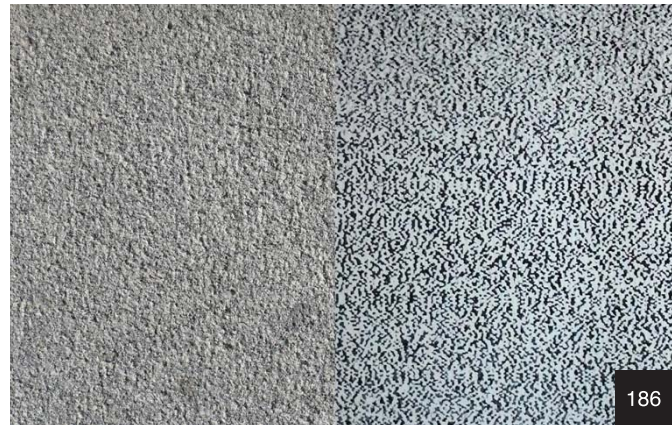
-DAVID BESTUÉ

<http://www.davidbestue.net/>



185

Formalismo puro



186



187



Fuente: Bestué-Vives

Acciones en casa

Vídeo digital. 31'51 min.
(Del grupo Bestué-Vives)
2006

Acciones en casa reúne un centenar de micro-acciones realizadas en una casa del barrio de El Ensanche de Barcelona. El punto común a todas es al mismo tiempo la principal característica que define el trabajo en colaboración de los artistas: el inteligente sentido del humor unido a las ideas de precariedad e intrascendencia de acciones vitales. Las acciones, realizadas por los artistas con la naturalidad que proporciona el espacio privado de la casa, son numeradas y tituladas. En todas subyace un referente que varía, desde los guiños a algunos momentos icónicos de la historia del arte del siglo XX tomados del surrealismo, dadá, fluxus, el arte conceptual o de la obra de artistas como Bruce Nauman, Oskar Schlemmer, Alexander Calder o Fischli & Weiss, hasta elementos del imaginario colectivo y la cultura pop –como gags de Pepe Viyuela y Martes y Trece o la canción Eso no es amor (obsesión) de Monchy y Alexandra– pasando por menciones cinematográficas, como la obra de Georges Méliès.

Acciones en casa muestra un impulso por archivar, basado en el amplio volumen de referentes subyacentes en las acciones, pero también un sentido crítico desublimizador fundado en el sen-

tido del humor, la parodia y la ironía, comunes en trabajos de una generación de artistas que, como Bestué-Vives, revisa las estrategias teatrales de las neovanguardias de posguerra.

Cristina Cámara Bello

(Datos: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/acciones-casa>)



Fuente: Cristina Cámara

-GABRIEL PERICÀS

<http://www.gabrielpericas.com/>



191

Fuente: Gabriel Pericàs

Cabello y depilación íntima Unidas por un Hunter Nudo

2009
Cabello humano rubio pegado a la pared
38 cm.

Un pelo y vello púbico atados juntos con el objetivo de unir entusiasta intelecto y la sexualidad de una manera tangible. Por otra parte, la historia detrás de la peculiar Hunter nudo se explica en la conferencia El perro en la esquina de la pintura.



192

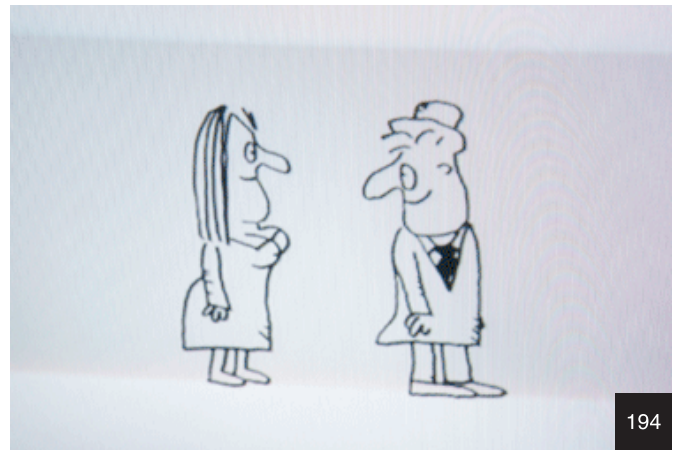
Placed into Abyss

2012
Cartoon transferred to digital video
(b/w, no sound) 1' in loop

Este video cuenta con dos personajes (sacados de un cómic por el dibujante español Perich) que caminan a través de una escena llena de obstáculos al azar. La secuencia genera una cadena de acontecimientos aparentemente provocados por un momento que es irrelevante, sin embargo, crucial: mirada lujuriosa del hombre en el seno de la mujer.



193



194

Fuente: Gabriel Pericàs

-TJASA KANCLER

<http://tjasa-kancler.net/>

The screenshot shows a web browser interface with the URL <http://tjasa-kancler.net/>. The page title is "Bodies in Alliance and the Politics of the Street #bookcamping". There are several navigation and social media links, including "New blog: damc.net", "THIS BLOG IS MOVING TO WWW.DAMC.NET >>>", and "Refugee Protest Camp Vienna". A prominent red circular graphic says "RESCUE PROTEST CAMP VIENNA JOIN US!". Below this, there is a section for an interview with Dr. Marica Gržinič, with a sub-heading "Ne vrtimo se v kroga, vrtimo se nazaj". The text of the interview discusses the film "Marta Gržinič je doktorska filozofinja, ustvarjalnica na ZRC SAZU, kritičarka, književnica, profesorica na Univerzi Ljubljana in avtorica romana 'Marta Gržinič je doktorska filozofinja, ustvarjalnica na ZRC SAZU, kritičarka, književnica, profesorica na Univerzi Ljubljana in avtorica romana 'Marta Gržinič je doktorska filozofinja, ustvarjalnica na ZRC SAZU, kritičarka, književnica, profesorica na Univerzi Ljubljana in avtorica romana'". There are also logos for "15Mbcn.tv" and "Urban Revolution is Coming". A small black box with the number "195" is in the bottom right corner of the screenshot.

Fuente: Tjasa Kancler

www.p-a-r-a-d-i-g-m-a.net (2008)

www.p-a-r-a-d-i-g-m-a.net es un espacio de comunicación alternativo que propone constituir una comunidad de usuarios interesados en investigar, reflexionar, participar y debatir en foro desde la trama de realidad mediatizada sobre la problemática creciente entorno a la planificación del escudo antimisiles en Europa del Este, el sistema diseñado para la protección contra los misiles balísticos lanzados desde los así llamados “rogue states”, como Irán o Corea del Norte. ¿Cual es el propósito de estos mensajes, que intereses defienden los media y como debe relacionarse el publico frente a esta situación? ¿Que formas de activismo están emergiendo y que impacto tienen los medios de comunicación alternativos? ¿Qué papel esta jugando Internet? p-a-r-a-d-i-g-m-a.net tiene interés en construir colectivamente un archivo de la información proveniente desde varias fuentes de noticias como empresas mediáticas, google, yahoo, youtube y semejantes, páginas web de los media independientes, páginas activistas y/o contrainformativas, blogs, vuestros textos y/o reflexiones, comentarios, fotografías, vídeos, audio,... para buscar más transparencia sobre la dicha problemática, poner en énfasis la importancia del contexto de las noticias, cuestionar la realidad mediatizada dentro de las estructuras de poder y control del espacio

informativo y tomar una distancia crítica frente al proceso en curso de la concentración mediática y predominio de megagrupos multimedia que manipulan la gran cobertura mediática de la actualidad consistente en “sucesos planificados” destinados a moldear las impresiones de manera favorable a los intereses hegemónicos.

p-a-r-a-d-i-g-m-a.net plantea un método específico de archivo y visualización de la información para facilitar las lecturas transversales, contrastar las fuentes de información predominantes, alterar la experiencia habitual del consumo de las noticias e inspirar el debate en foro.



Forma-Mercancía

Forma-Mercancía introduce el discurso a través de un acto cotidiano, reconstruyendo la rutina de un individuo que realiza su compra en el supermercado. El concepto de fetichismo de la mercancía se refleja en el hecho de que los hombres, aislados los unos de los otros, se relacionan con las mismas cosas de la misma manera. Cosas que compran los hombres y no hombres que compran cosas. En términos sociales puede decirse que la alienación es la identidad misma. Se trata de un reconocimiento ilusorio en un conjunto de procesos sociales en los que el sujeto ni interviene ni controla. La identidad absorbe siempre una violencia invisible, pues, el consumidor, en fin, ha devenido también mercancía.



198



199

-MARIONA MONCUNILL

(información extraída de la web de la artista)
<http://www.marionamoncunill.com/>



200

Fuente: *Mariona Moncunill*

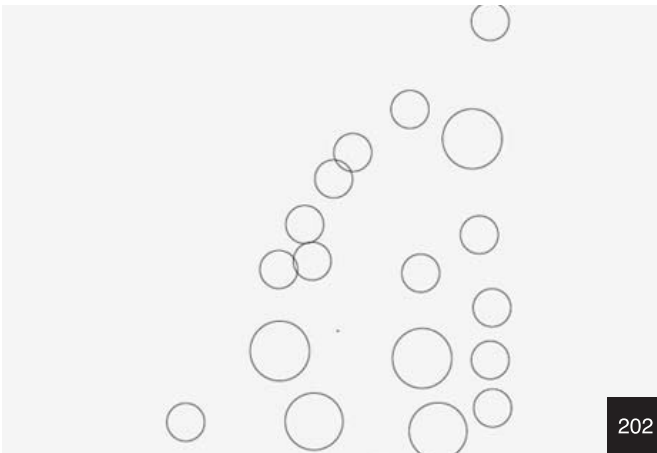
Text on Snow on the Botanical Garden

Kaisaniemi Botanic Garden, Helsinki
 2013

Text on Snow on the Botanical Garden se basa en una investigación teórica y de campo realizada en el Jardín Botánico de Helsinki durante el invierno de 2013 sobre el display y los elementos narrativos utilizados en él. Aprovechando la extrañeza que genera el hecho de que las plantas sean invisibles bajo la nieve y las cartelas queden visibles en la superficie, el objetivo del proyecto es el análisis, reutilización y visualización de algunos de los elementos discursivos, narrativos y de legitimación del Jardín Botánico como son las cartelas, las visitas guiadas o los planos de plantación. El título se refiere a toda esta textualidad discursiva encima de la nieve.



201



202

220 fotografías de pequeño formato de todas las cartelas del Jardín Botánico que durante el invierno de 2013 destacaban por quedar aisladas sobre la nieve con apariencia de ser el objeto expuesto, sin un referente visible (las plantas) al que indicar. Las fotografías están tomadas con intención documental y exhaustivamente con la intención de mostrarlas como si fueran el objeto protagonista del jardín botánico y no como un texto que se refiere a otro objeto.



203



204

Una experta en botánica y guía habitual del Jardín Botánico, fue contratada para describirme algunas plantas escondidas bajo la nieve partiendo de la lectura de las cartelas. Las plantas aparecen así solamente como tres imágenes mentales: la imaginada por la guía, la imaginada por mí al escuchar su descripción y la imaginada por el espectador del vídeo. Las plantas escondidas bajo la nieve, igual que su nombre en las cartelas, actúan como elemento narrativo, convirtiéndose en representantes, como descripciones físicas, tangibles, de toda su especie.

Geranium macrorrhizum wrongly indicated as Geranium platypetalum and vice versa only as long as the snow covers both of them

2013

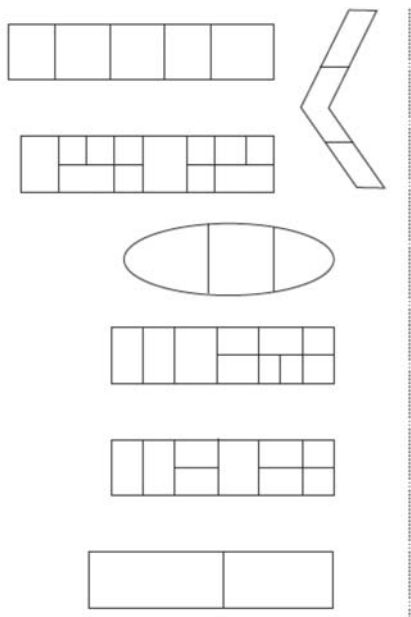


205

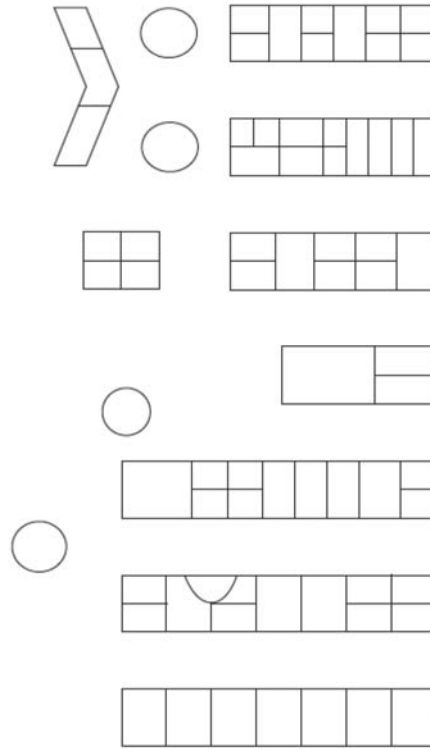
Geranium macrorrhizum wrongly indicated as Geranium platypetalum

Acción que consistió en cambiar dos cartelas del Jardín Botánico para que indicaran erróneamente la otra planta. A finales de primavera, antes de que el deshielo dejara ver las plantas y por tanto el engaño, las cartelas fueron cambiadas de nuevo. El objetivo era incidir en el poder evocador del texto de las cartelas así como en la apariencia objetiva y fiable del lenguaje museográfico y científico utilizado y la confianza que inspiran tanto cuando las plantas quedan escondidas como cuando son visibles.

Serie de 90 dibujos realizados a partir de los planos de plantación del Jardín Botánico. A partir de un proceso de eliminación del texto y de las líneas que representan los límites de las parcelas, solamente se han dejado aquellas líneas que indican o delimitan la ubicación de las plantas, arbustos y árboles. Los dibujos resultantes, de apariencia abstracta, son aquello que podría dibujarse sobre la nieve para sugerir o indicar la presencia de las plantas bajo ella y complementar la información de las cartelas (el texto) creando así un plano a escala 1:1 del Jardín Botánico. Los dibujos se ofrecen como patrones utilizables en cualquier superficie de nieve para sugerir, sea cierto o no, la presencia de plantas bajo ella.



Fuente: Mariona Moncunill



Un statement

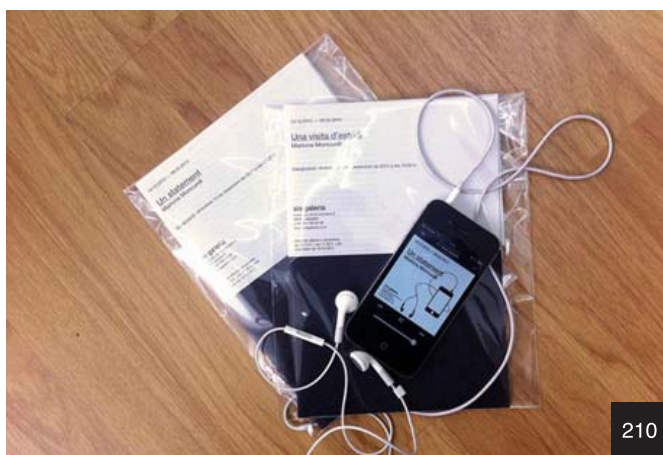
sis galería
2012



Fuente: Mariona Moncunill



tarios pero se articulan como conjunto, con autonomía de las piezas que explican: el catálogo necesita la información de la hoja de sala, las cartelas y la audioguía se necesitan mutuamente, la visita guiada necesita las cartelas, etc. Todo ello sirve para orquestar una serie de narraciones que explican parte del posicionamiento del artista respecto a su práctica: el compromiso en la comunicación y la argumentación crítica de su trabajo, la necesidad de visibilizar los códigos y convenciones de los lenguajes que utiliza y la convicción de que el “texto” puede llegar a solapar su práctica artística.



La Hoja de sala explica la propuesta doble para sis galeria. Por un lado, un texto con la selección de piezas instaladas en sala (Una visita d'estudi) y, por otro, este texto sobre el proyecto específico (Un statement). Para su realización se ha partido del material y la información facilitada por la artista y se ha editado con la intención de unificar con el tono, de apariencia neutro, de un departamento de pedagogía o de comunicación. El diseño de este elemento ha sido pensado para no priorizar ninguno de los dos textos, por ello, en cada cara del papel se encuentra una de las propuestas con direcciones invertidas y en el proceso de producción se ha plegado la mitad hacia un lado y la otra mitad hacia el otro.

El proyecto Un statement toma forma en los soportes de comunicación y difusión propios de las instituciones museográficas contemporáneas: cartelas, audioguía, visita guiada, catálogo, invitación/hoja de sala y elementos de señalética. Muchos de estos soportes son poco habituales en sis galeria, y, por tanto, generan cierta incongruencia que evidencia, por simple décalage, parte de los discursos que tienen implícitos. Algunos de ellos han sido tratados de la forma habitual, como las cartelas o la señalética, y otros se alejan un poco de los objetivos que suelen cumplir, como es el caso de la visita guiada o la audioguía. El proyecto y la comunicación de la exposición son aquí una unidad, quedando invisibilizados o solapados el uno en el otro.

Las Cartelas incluyen el título de las piezas o proyectos, sus características físicas, la fecha de su realización y, en el caso de los préstamos, la procedencia/cortesía del objeto que acompañan. A la vez incluyen un breve texto que explica el contexto de donde surgen los proyectos, una descripción general y las peculiaridades con que se muestra la pieza en esta exposición. Son también el soporte para las referencias numéricas de la audioguía.

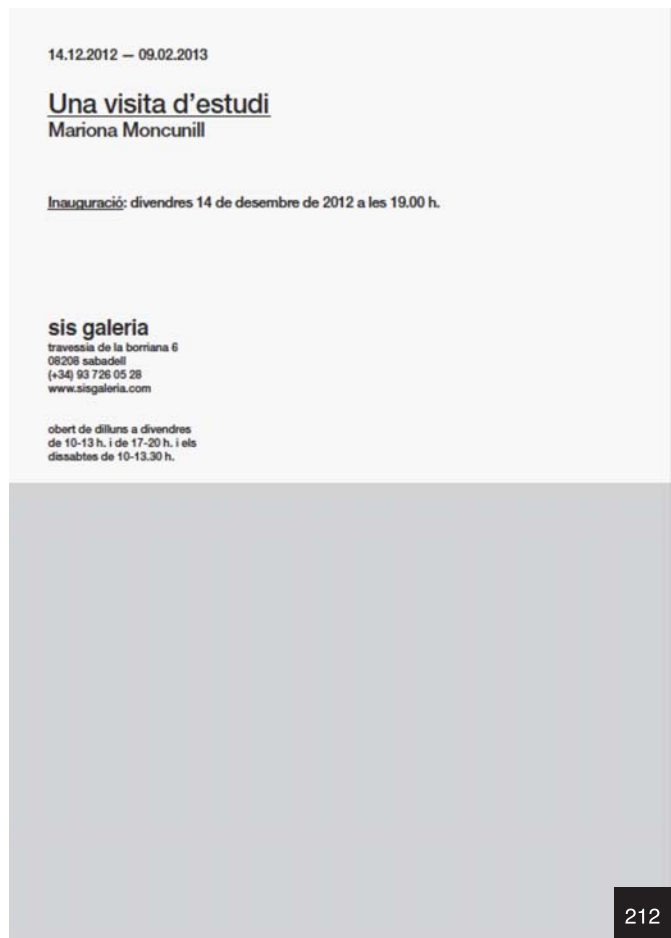
La Audioguía de esta exposición, a diferencia de lo habitual, no ofrece al usuario información histórica, técnica y/o visual del objeto que éste está viendo, sino que recoge una serie de conceptos o líneas de interés clave en el trabajo de la artista y

Ninguno de estos elementos funciona con independencia de los demás. Todos son fragmen-

que aparecen de forma reiterativa en sus proyectos. Por medio de la audioguía el visitante selecciona las pistas de audio enumeradas, que no lo llevan a una pieza determinada, sino a cada uno de los conceptos. Por esta razón los números de referencia, que quedan repartidos y repetidos en más de una cartela, sirven a la vez como indicadores de estas repeticiones y los cruces conceptuales que permitirían trazar líneas de fuerza entre los proyectos para visualizar las conexiones.

La Visita guiada a la exposición recorrió los aspectos emocionales y afectivos vinculados al proyecto expositivo. Se formalizó en una performance única que partió de un guión sobre los condicionantes contextuales que explican, en parte, el resultado de cualquier proyecto y que normalmente no se visualizan: las relaciones afectivas. El ejercicio de ventriloquia con la artista ausente, lo realizó la actriz y editora de arte Irene Minovas, que a su vez se representaba a sí misma. Una delegación de la auto-representación en la que cuentan tanto su vinculación profesional/emocional con la artista en el campo editorial como su ocupación laboral en el campo de la interpretación que la legitima como gestora del simulacro.

El Catálogo es un dispositivo en paralelo a la propuesta doble que incluye dos nuevos ensayos y la catalogación de todas las piezas y elementos que la conforman. La publicación no incluye ningún texto comisarial, pero se han encargado dos textos, uno al artista Joan Morey –vinculado a Una visita d'estudi– en el que plantea el supuesto de un intento de interpretación o lectura de las obras, y uno al comisario Manuel Segade –vinculado a Un statement– en el que aborda los motivos de esta “declaración de intenciones”. En la catalogación de las piezas se ha omitido cualquier imagen y esta es estrictamente textual. Por este motivo, la publicación también incluye -como sobrecubiertas- esta hoja de sala de la exposición. El diseño bidireccional de cubiertas e interiores de este elemento -al igual que la hoja de sala- ha sido pensado para no priorizar ninguna de las dos propuestas.



Fuente: Mariona Moncunill

ARTISTAS QUE DURANTE EL PERIODO 2006-2010 EXPONEN EN DOS DE LOS CENTROS (SALA D'ART JOVE Y SANT ANDREU)

-RUBÉN GRILO

<http://www.rubengrilo.net/others/forbidden.html>

Forbidden

You don't have permission to access /docs/.../...

Additionally, a 403 Forbidden error was encountered while trying to use an image...

Apache Server at rubengrilo.net Port 80

Fuente: Rubén Grilo



214

Usando una variedad de medios, tales como presentación de PowerPoint, material de archivo, objetos encontrados o animación láser proyectado, Rubén Grilo explora la noción del arte como de la información. El punto de partida es la tradición del arte conceptual, confrontando su supuesta intangibilidad con una materialización necesario. Su trabajo a menudo toma la forma de instalaciones en las que la saturación, las analogías formales, el uso no comunicativo de la lengua y el poder físico de la pantalla juega un papel importante.

(fuente: <http://www.rijksakademie.nl/ENG/resident/ruben-grilo>)

'PowerPoint Karaoke'

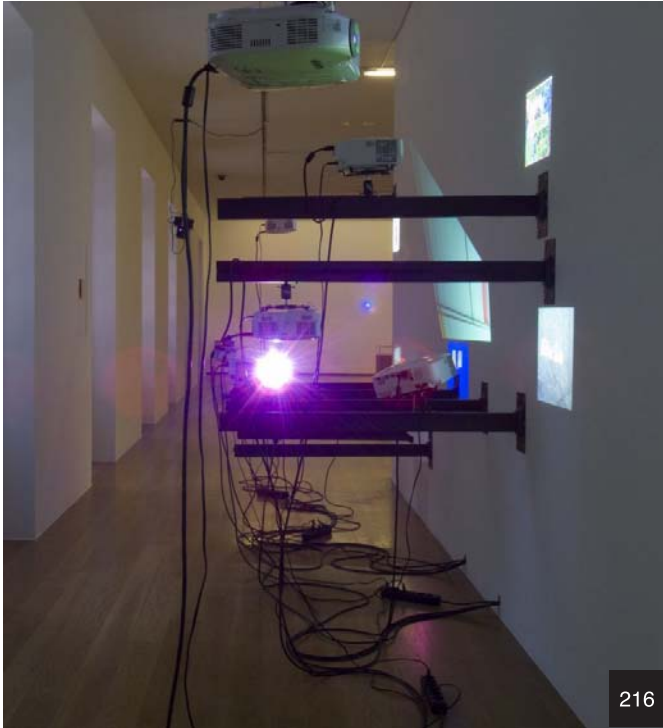
En Marco (Museo de arte contemporáneo de Vigo. 2011

El título de la exposición, '*PowerPoint Karaoke*', hace referencia a un evento organizado por el colectivo berlinés Zentrale Intelligenz Agentur en 2006. Utilizando esta historia como argumento central, Grilo revierte la idea del museo como espacio oficial de distribución de conocimiento, enfrentando a la audiencia a un puzzle aparentemente deslavazado de imágenes proyectadas, objetos, citas, documentos, referencias a otros artistas y analogías formales.

(fuente: <http://www.marcovigo.com/es/content/rub-n-grilo-powerpoint-karaoke>)



215



Pattern Free. Ripped from Zara (indigo version I), 2013, tela vaquera rasgada y expuesta a proceso láser reproduciendo patrones de desgaste de vaqueros de Zara, estructura metálica y bandas elásticas, 93 x 200 cm

Fuente: Rubén Grilo



-ORIOI VILANOVA

<http://www.oriol-vilanova.com/>

News from Paradise

220

Oriol Vilanova (Manresa, 1980) vive y trabaja en Bruselas, con estancias en Barcelona y París. Se ha interesado por los mecanismos políticos de construcción de la historia y la mirada, y buena parte de sus obras funcionan como gabinetes de curiosidades. Siguiendo un método de trabajo centrado en la recolección y documentación de imágenes, presenta la obra como un archivo o enciclopedia de documentos visuales al servicio de la deconstrucción del relato unívoco del pasado. Ha abordado temas como el éxito y el triunfo, el museo como espacio expositivo en desuso, los iconos del pasado y la reescritura de la historia. Vilanova ha realizado instalaciones, performances y teatro-performances, así como pósters, libros de artista y libros intervenidos. Ha desarrollado su labor editorial con JRP Ringier-Christoph Keller Editions, Cru y EFF, además de crear la editorial Editions for Friends. Su obra forma parte de la Colección MACBA.

(fuente: <http://www.macba.cat/es/vilanova-oriol>)

Còpies se centra en el arco del triunfo, un icono recurrente y una construcción monumental que sirve para conmemorar victorias militares. Vilanova ha coleccionado 1.181 postales de arcos de triunfo compradas en mercadillos de antigüedades de todo el mundo. El autor presenta la obra como

una «colección, agrupación o archivo» abierto que va creciendo a medida que se van incorporando nuevas postales. Algunos de estos arcos ya no existen; otros, aún hoy, son utilizados con orgullo por regímenes no democráticos en los que las conmemoraciones militares continúan formando parte de la memoria y los relatos colectivos. La extensa serie de arcos del triunfo inventariada por Oriol Vilanova escenifica el ejercicio de poder desplegado por la cultura de Occidente con sus gestas y victorias. Se trata de un modelo uniformador que se ha expandido en forma de copia.

La colección de postales funciona a la vez como un relato sobre la historia de la fotografía y de la mirada moderna: desde sus inicios hasta hoy, este nutrido repertorio de arcos de triunfo muestra cómo han ido cambiando las técnicas fotográficas, los formatos y los criterios de composición. Cabe relacionar esta obra con otra del artista: John (2012), una escultura compuesta por seis puertas de madera entreabiertas que dirigen el acceso y la mirada a *Còpies*. Se trata de una pieza minimalista que nos conduce hacia el gabinete del coleccionista. El título hace referencia al conocido coleccionista inglés John Soane (1753-1837).

(fuente: <http://www.macba.cat/es/copies-5056>)



221

John (2012) (un guiño al arquitecto neoclásico y coleccionista John Soane), es una escultura conceptual con reminiscencias post-minimalistas.

Se trata de una colección vacía, el rastro del gabinete del coleccionista. Seis puertas entreabiertas, un mueble con una distancia abstracta, que se adapta al espacio de la galería para dirigir el recorrido y las visuales de la exposición.

(fuente: http://www.madridenmarco.webege.com/documentos/articulosarte.php?entry_id=1336678205)



222

Fuente: Oriol Vilanova

-DANIEL JACOBY

<http://www.danieljacoby.com/>

At the index you are:
 Coming soon! 2014: [#f0d0d0d0'f0d f0d #0'0 f0d0d0d'f0d f0d #0'0 f0d0d0d'f0d f0d #0'0](#)
 2013: (external link) [f0d0 d1](#), with Hans-Benning Korb, at Center
 Sponsored link: [The Spinning](#)
 2013: [Unfilled - A Response to Bruno Munari's Seating Comfort in an Uncomfortable Chair](#) at Antoine Levi
 Sponsored link: [The Spinning](#)
 2013: [d1d0d0](#) at Pundgang Stadelschule
 2012: [A Mount-Whoburn-Resemblance Piece of Cheddar Cheese Melted to a Perfectly Flat Squared Slice](#) at 1446
 Publication: [What Comes After the 1](#)
[picture ...](#)
 2012: [Lafayette](#) at Casino Luxembourg
[...and some collages I made to sell in an art fair but didn't get sold](#)
 2012: [Oh! And Erik Was a Violin Maker](#)
 2011: [Coccol](#)
 2011: [It's Exceedingly Odd to Think That This Tree Should Continue to Be When There's No One About in the Quad](#)
 2011: [It's Exceedingly Odd to Think That This Tree Should Continue to Be When There's No One About in the Quad](#) (Spanish version)
 2010: [La L6gica del ornitorrinco](#)
 2010: [Should Auld Acquaintance Be Forgot](#)
 Sticky post: [Bibliography](#)
 Sticky post: [Sound](#)
 Read: [Duo](#)
 Sponsored link: [DisplayMemory](#)
 Check out the [things that I like that I sometimes don't!](#)

223

Fuente: Daniel Jacoby

La l6gica del ornitorrinco

Galería Toni Tàpies

Instalación

Técnica mixta

2010

A través de unos auriculares, escuchamos la voz de una persona que acompaña a esta narración no nos da muchas pistas. Por el contrario, se trata de una acumulación salvaje de las cosas que hacen nada más que a la fuerza los vínculos entre ellos.

2010, instalación, audionarration bilingüe (Inglés o español) de 8'16" y 9'33" respectivamente

Should Auld Acquaintance Be Forgot

Vídeo digital. 95 min.

2010



la cual el espectador se sitúa en un plano distinto al habitual. La obra fue producida específicamente para la exposición “*Before Everything*”, presentada en el Centro de Arte 2 de Mayo, en Móstoles.

(Datos: <http://hangar.org/es/projectes-labs/should-auld-acquaintance-be-forgot-de-daniel-jacoby/>)



Fuente: Daniel Jacoby

En “*Should auld acquaintance be forgot*”, de Daniel Jacoby, una persona en primer plano mira a cámara mientras nos habla. Hay algo extraño e inconexo en su relato. Parece una confesión, como si el narrador estuviera contando una experiencia propia. Conforme avanza la narración, nos damos cuenta de que el protagonista es una persona que tiene la capacidad de leer los labios, está viendo una película sin volumen y nos cuenta lo que es capaz de leer en los diálogos de los actores. El título de la pieza procede de un verso de una canción típica en países angloparlantes que se canta para celebrar la entrada del año nuevo, y que habla de olvidar a viejos conocidos. Es también la canción que suena en la escena final de la película, una comedia romántica de los 80. Al modificar de alguna manera el proceso de emisión-recepción, el mensaje se complica y el resultado es una curiosa escena ante

-VERÓNICA AGUILERA

<http://www.veronica-aguilera.com/>



(Datos extraídos de su página web)



Fuente: Verónica Aguilera

El video nos muestra los muros del patio semicircular de la cárcel „Presó de Mataró“. Mediante dos planos simétricos que giran hacia su exterior se crea una sensación de querer traspasar los muros. El sonido estrepitoso de una barra de hierro golpeando los barrotes de las ventanas acompaña a estas imágenes.

Es un proyecto que nace a partir de la compra de trofeos por subasta en un conocido portal de internet durante los años 2008-2009.

Las copas, más sus historias, fueron recopiladas y ordenadas para ser introducidas en una

vitrina de cristal, que finalmente sería puesta en venta en el mismo portal de subastas.



La sala de exposiciones Fórum 1822 sirvió para visibilizar el proceso de venta, compra y recogida de la pieza. En la sala de exposiciones se podía ver una vitrina embalada, lista para su envío, con las 60 copas y trofeos, un ordenador conectado a internet con el que los visitantes podían participar en la puja y seguir la subasta, y finalmente una vez vendida la pieza, una foto de la vitrina enmarcada y otra de las personas que participaron en la puja con el ranking, ganador y precio final.

La subasta empezó con el precio habitual de partida de un euro y permaneció on line durante 10 días, alcanzando un precio final de 148,87 euros.

Los últimos días de exposición, la pieza fue recogida por el comprador. El comprador, además de la vitrina con sus correspondientes trofeos recibió un certificado de la artista en el que se daba fe de la autenticidad artística de la pieza. Este proyecto no sólo quiso ilustrar la vida útil y corta de los objetos artefactos que representan el éxito, honor o las alabanzas personales, sino también escudriñar el propio sistema del arte y su valor. La pieza final se compone de dos impresiones digitales enmarcadas: una de la vitrina con los trofeos y otra del ranking-puja de la pieza en eBay, y de un catálogo del proceso y producción de la pieza.

-AGGTELEK

<http://www.aggtelek.net/>



Fuente: AGGTELEK

Postrimerías del Pegamento / The Aftermath

Instalación / Performance
dimensiones variables
2009

La escena y el guión de esta actuación se inspiraron en una escultura de Robert Bladen, un texto sobre la entropía de Robert Smithson y la película de la Tarkovsy Solaris. Mezcla diversas teorías sobre los modelos de construcción y la arquitectura, así como preguntas sobre los problemas en la estructura de la materia en Artes, y pasando por conceptos de minimalismo, la instalación estaba intacto sólo durante 2 horas.

El mismo día de la apertura de una actuación se jugó en el que el personaje principal, un científico loco, apareció como un generador de la acción, activar y desactivar el resto de objetos y personajes. La conclusión de cada movimiento era todo un conjunto de construcciones que resumiendo volvió a destruir la estructura arquitectónica de la etapa, lanzando las paredes a la audiencia para que el escenario abierto e invitar a los visitantes a pasear por ellos.

**El póstumo End Como prolongación física**

Performance
rendimiento
30 minutos
2010

Un tipo de actuación bailando escultórico, jugó en el Festival Agitato en Rennes. Un discurso acción grosera acerca de qué hacer y qué significa vivir bajo el capitalismo, con un punto de vista sobre el futuro ingenioso.

-EFRÉN ÁLVAREZ**Económicos**

Dibujo
Técnica mixta
2011



Fuente: Efrén Álvarez

Económicos, el proyecto del artista Efrén Álvarez (Barcelona, 1980) producido de manera específica para el programa *Fisuras* del Museo Reina Sofía, traza una visión global de la economía actual como disciplina que se autocaricaturiza. Mediante cuarenta dibujos y textos de diversos autores se muestran sistemas de relaciones en los que la aparente intención pedagógica del proyecto se traduce en un enfoque hacia lo improductivo, la materia corrupta y las relaciones de alienación a través del trabajo y del consumo.

Los dibujos de Efrén Álvarez adquieren una forma híbrida entre la caricatura y el diagrama y participan en la misma medida de un carácter revulsivo y desmitificador como de un interés pseudo-pedagógico. Si los diagramas han sido históricamente un género empleado para establecer relaciones de poder y genealogías interesadas, en la propuesta de Álvarez toda jerarquía queda supe-
ditada a un dramático eterno retorno: sus dibujos muestran un flujo de relaciones donde cualquiera

que sea el material que se intercambia, éste da muestras de un proceso de putrefacción ineludible que afecta a los sujetos implicados. Inspirado en otros caricaturistas que han utilizado la forma diagramática (en particular en el dibujante mexicano Eduardo del Río, *Rius*) Efrén Álvarez aporta una perspectiva intencionalmente confusa, un contraste entre lo que se argumenta en la teoría económica y las imágenes y poemas expuestos. Despliega así un completo mapa de sistemas que reflejan una cosmovisión tragicómica, una cartografía que informa en la misma medida que desinforma. En estos diagramas se transparentan así organigramas empresariales e institucionales de reparto del trabajo, esquemas de máquinas obsoletas o dibujos de anatomía disfuncional que desvelan el componente perverso de las relaciones mediadas por el mercado.

Económicos hace referencia a una caterva de personajes cuya identidad ha quedado definida exclusivamente por relaciones de intercambio comercial. Este colectivo parece conjurar así el arquetipo del *homo economicus* que fundamentara en el siglo XIX John Stuart Mill pero, lejos del entusiasmo teórico de las primeras revoluciones industriales, queda actualizado desde la perspectiva de la crisis sistémica del capitalismo global. En este sentido, los conceptos marxistas de plusvalía, fuerza de trabajo y modos de producción se tornan, respectivamente, materia fecal, hidras multicefálicas e itinerarios productivos cerrados sobre sí mismos.

Económicos hace referencia a una caterva de personajes cuya identidad ha quedado definida exclusivamente por relaciones de intercambio comercial. Este colectivo parece conjurar así el arquetipo del *homo economicus* que fundamentara en el siglo XIX John Stuart Mill pero, lejos del entusiasmo teórico de las primeras revoluciones industriales, queda actualizado desde la perspectiva de la crisis sistémica del capitalismo global. En este sentido, los conceptos marxistas de plusvalía, fuerza de trabajo y modos de producción se tornan, respectivamente, materia fe-

cal, hidras multicefálicas e itinerarios productivos cerrados sobre sí mismos.

El resultado es un análisis de la economía en su faceta trágica en el sentido más clásico y teatral del término, como narración circular, como círculo vicioso abocado a un destino fatal conocido por personajes y espectadores impotentes ante el impulso constante provocado por una fuerza superior que vuelve al ser humano incapaz de romper el ciclo.

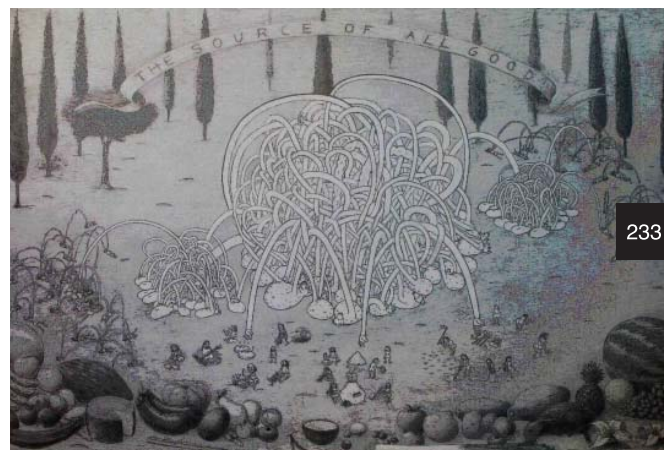
Para la elaboración del proyecto, Efrén Álvarez experimenta con el proceso que va de la inocencia del trabajador inconsciente de su alienación a la toma de conciencia mediante el estudio de autores clásicos o la entrevista con economistas actuales. Pero el trabajador (en este caso el artista) ya no se muestra fortalecido en la toma de conciencia, sino que, a través de estas cartografías, permanece en una búsqueda de su lugar en un mundo que, de manera paradójica, soporta.

El programa *Fisuras* trata de revelar espacios intersticiales del Museo que permitan a los visitantes descubrir las posibilidades narrativas de zonas intermedias, de espacios de *conflicto*, de zonas de carácter híbrido (descansillos, huecos de escalera, subterráneos, conexiones entre edificios). La elección de la entreplanta del edificio Nouvel revela un espacio un espacio antes inapercibido, una zona de nadie entre el espacio semipúblico de los trabajadores del museo y el espacio público de exposiciones, así como uno de los espacios de conexión, una de las fisuras que une los dos edificios del museo en la misma medida que delata su punto de fricción.

(Extracto: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos>)

Dibujos

Técnica mixta
2009



Presenta dibujos de su último proyecto, un libro de próxima aparición. Las técnicas de cartografía relacional y mapeado no geográfico son la cuestión central en el trabajo de Efrén Álvarez, que dirige su método de análisis a contextos de la ciencia política o la antropología. Según sus propias palabras: “La imaginería del proyecto intenta hacer fácilmente aprensibles situaciones de gran complejidad” y su meta es presentar alternativas prácticas a la ciencia estadística contemporánea. Los conceptos estadística enriquecida y cognitivo igualitarismo, con una voluntad para la descripción cómica de poder, son los que presiden sobre su trabajo más reciente

(Datos: http://angelsbarcelona.com/files/54_angelsbarcelona_ARCO-09_cast.pdf)

-RAMÓN BRICHIS



234



235

Fuente: Ramón Brichis

Fotografía
2006

En la obra aquí expuesta, “El suspiro de Gaudí”, nos da una visión personal sobre el trabajo y la pasión de Antoni Gaudí personificadas en un edificio, la Sagrada Família, un edificio que respira y se integra a la atmosfera pasando a ser un suspiro, una emoción. Así se crea un ente visual y atmosférico, con una ligera abstracción gestual que hacen que la pasión, los suspiros, la arquitectura, la atmosfera y el carácter religioso de la obra queden reflejados en las imágenes presentadas.

-LUZ BROTO

<http://www.luzbroto.net/>



236

Fuente: Luz Broto

Intervención site-specific

Auditorio Sala d’Art Jove, Barcelona, ES 2008

Ensayo_04. Provocar una condensación pasajera sobre la pared de cristal del auditorio, durante el transcurso de una conferencia de Ignasi Aballí



237

Generar una condensación de vapor sobre el ventanal del auditorio, cuya duración coincide con la de la conferencia.

La intervención se realiza en el marco de una actividad paralela de una exposición colectiva

en la que se invita al artista Ignasi Aballí a dar una conferencia sobre sus trabajos más efímeros. La intervención se desarrolla en paralelo al discurso sobre la invisibilidad, la mirada, la duda entre realidad y ficción que construye Aballí.

La intervención no es anunciada al público ni al conferenciante, pasando así inadvertida.

Ensayo_07. Dormir con las puertas abiertas

Intervención site-specific

See Port Hostel, Barcelona, ES 2008



Fuente: Luz Broto

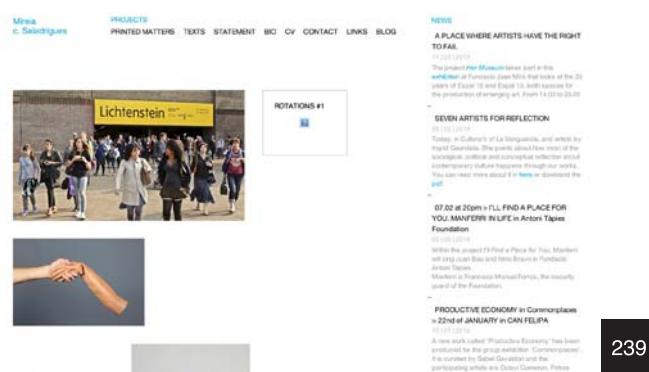
Apertura de las cerraduras de las puertas secundarias que comunican las habitaciones de un hostel.

En un hostel turístico se lleva a cabo una serie de exposiciones e intervenciones durante algunas jornadas laborales del turno de noche. Las paredes falsas que separan las habitaciones no llegan al techo. La propuesta enfatiza esa conexión ya existente posibilitando que los clientes del hostel puedan hacer uso de las puertas secundarias para acceder a las habitaciones de al lado.

Para saber si alguien usa las puertas se coloca un papel doblado entre el marco y la puerta antes de volver a cerrarlas sin llave. Ningún cliente es informado de la intervención.

-MIREIA SALADRIGUES

<http://www.mireiasaladrigues.com/>



Proyecto E/F

Vídeo 2010

Es un trabajo de vídeo pretende cuestionar la idea de que es mejor trabajar en el extranjero que en Barcelona o España. Es una representación de una conversación entre 3 personajes (de los que no sabemos mucho acerca de) que tienen desayuno en la zona compartida de mi estudio.

Los actores interpretan un guión que fue escrito después de 30 entrevistas con artistas, curadores, pensadores, trabajadores de la cultura, los jefes de varias instituciones, así como instituciones para la promoción de la cultura en el extranjero, etc

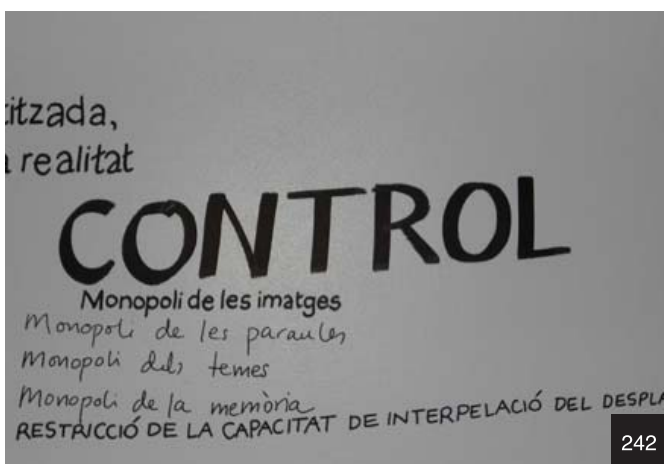
Cada entrevista fue escrito en un libro que ni se muestra el contenido de la conversación ni revela la persona entrevistada.



Fuente: Mireia Saladrigues

-AKRON**Intervención
2011**

Fuente: AKRON



Este último proyecto en el programa Imposibilitats, se concibe como un ejercicio y una intervención que se ajusta al tema de las “imposibilidades” perfectamente, y, desde el principio, plantea

un reto al que no sabemos si seremos capaces de lograr. Por un lado, el proyecto pretende recuperar y restaurar a funcionar un viejo proyector de cine se remonta más de cien años , lo que , en lugar de utilizar una lámpara de xenón como proyectores de la actualidad, utiliza varillas de carbono para emitir el haz de luz . Además, en su última sesión , se entregará con un material de que nunca se proyectó en las sesiones de la época ya que esta máquina , que es ahora parte del Museo Municipal de Etnología Agramunt , que originalmente pertenecía a la asociación católica Acció Catòlica projectar.

AKRON - el nombre de marca de las barras de carbono que el proyector de película utilizada para emitir luz - será presentado en el Espai Guinovart , junto con un mapa conceptual. Creación de un espacio inmersivo en la sala de exposiciones, este mapa se contextualizar las proyecciones , así como encapsular los fundamentos ideológicos del proyecto , que reúne a los procesos de trabajo y de investigación, así como los conceptos que se presentan durante la fase de producción . Un ejercicio en la forma de un acto heroico o explotar que atrae a profesionales y aficionados de diferentes campos , cuyo conocimiento ha sido fundamental para llevar este proyecto a buen término . Un verdadero ejemplo de una práctica artística totalmente al contexto específico que , en mi opinión, resume claramente el principio de la imposibilidad.

Treinta textos

Intervención
2010

treinta textos [@jaumeferre.net](http://jaumeferre.net)

Treinta Textos fue un proyecto realizado para [La Capella](#), en el marco del premio Barcelona Producció 2010.

El proyecto proponía una serie de encuentros con la audiencia en "otros lugares", distintos al espacio de exhibición, para que pasaran "otras cosas".

Esos encuentros, su emplazamiento y contenido, habían de basarse en treinta textos de tipo arbitrario y procedencia diversa. Ocho insultos, siete canciones, una definición, dos citas, tres acertijos, una contraseña o palabra de paso, dos juramentos, cuatro chistes, dos manifiestos y una sentencia.

Los textos funcionaban, pues, como un código fuente semi-aleatorio para generar los encuentros; convirtiendo al proyecto *Treinta Textos* en un dispositivo generativo de regímenes de mediación con audiencias posibles.

Permite [treinta textos \(treinta tueras\)](#) - no hace falta [SOUNDCLOUD](#)

En el proyecto *Treinta Textos* no se lograron alcanzar los objetivos declarados; se renunció a realizar un buen número de los encuentros preparados; y no se contactó con todas las personas interesadas.

La razón principal para que esto sucediera fue que el proceso puso profundamente en duda los planteamientos del proyecto. En particular la diferencia declarada entre el espacio expositivo y sus otredades; así como las tipologías de textos y la semi-aleatoriedad, como herramientas para lograr resultados significativos en la crítica a los marcos de relación con la audiencia.

A continuación se ofrecen para descarga una serie de archivos, materiales que produce como parte del proyecto. Estos archivos se presentan a modo de deshecho fósil, rastro o relato discontinuo de *Treinta Textos* como fracaso.

246

La razón principal para que esto sucediera fue que el proceso puso profundamente en duda los planteamientos del proyecto. En particular la diferencia declarada entre el espacio expositivo y sus otredades; así como las tipologías de textos y la semi-aleatoriedad, como herramientas para lograr resultados significativos en la crítica a los marcos de relación con la audiencia.

A continuación se ofrecen para descarga una serie de archivos, materiales que produce como parte del proyecto. Estos archivos se presentan a modo de deshecho fósil, rastro o relato discontinuo de *Treinta Textos* como fracaso.

Fuente: *Jaume Ferrer*

Treinta Textos fue un proyecto realizado para La Capella, en el marco del premio Barcelona Producció 2010.

El proyecto proponía una serie de encuentros con la audiencia en "otros lugares", distintos al espacio de exhibición, para que pasaran "otras cosas".

Esos encuentros, su emplazamiento y contenido, habían de basarse en treinta textos de tipo arbitrario y procedencia diversa. Ocho insultos, siete canciones, una definición, dos citas, tres acertijos, una contraseña o palabra de paso, dos juramentos, cuatro chistes, dos manifiestos y una sentencia.

Los textos funcionaban, pues, como un código fuente semi-aleatorio para generar los encuentros; convirtiendo al proyecto *Treinta Textos* en un dispositivo generativo de regímenes de mediación con audiencias posibles.

En el proyecto *Treinta Textos* no se lograron alcanzar los objetivos declarados; se renunció a realizar un buen número de los encuentros preparados; y no se contactó con todas las personas interesadas.

ARTISTAS QUE DURANTE EL PERIODO 2006-2010 EXPONEN EN DOS DE LOS CENTROS (CAN FELIPA Y SANT ANDREU)

-MIQUEL GARCÍA

<http://www.miquelgarcia.net/Si-o-que>

MIQUEL GARCÍA

FP2: Public Empowerment Practices #11

32 palabras y 23 personas / 32 words...

Statement: Práctica #11

Castelló o l'alt / Castelló or l'alt

La revolución / The revolution

La asamblea / The assembly

El mensaje del rey / The king's message...

La historia de la reina / Queen's smile

Castelló o l'alt / Castelló or l'alt

Producción: "Prácticas relacionales..."

Statement: Práctica #12

Statement: Práctica #14

Statement: Práctica #16

47 para

Stempers

Statement: Práctica #17

Statement: Práctica #18

Artistas de la supervivencia / Artists...

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

It's not my country

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?

Si o qué?



249

Artistas de la supervivencia es un proyecto de investigación que pretende introducir experiencias cotidianas de a pie en un ámbito artístico. Historias de personajes, que de alguna forma sobreviven en circunstancias difíciles, ya sea por cuestiones económicas, sociales o emocionales. Artistas de la supervivencia plantea desarrollar un proceso de trabajo mediante el conocimiento y contacto y a través de la filmación de varias experiencias: prácticas de supervivencia explicadas por sus propios protagonistas, situaciones que, en el caso de ser reproducidas en un ámbito artístico se considerarían obras de arte. Artistas de la supervivencia invita a una reflexión sobre: cómo se determina y bajo que parámetros lo que es arte en la actualidad y quién es artista?

Artistas de la supervivencia es un proyecto en proceso. Una cartografía que se va conformando y desarrollando en relación a las personas que van participando, utilizando el documental como un registro de experiencias que se resisten al olvido y el abandono.

Statement. Práctica de comportamiento N°8 Sportrait

Mapa/ Callejero de San Paulo. 1,60x90cm. 74 fotografías, 24 x 18 cm c/u. 2010.

Fuente: Miquel García

Artistas de la supervivencia / Artists of survival

Vídeo digital
2008



248

En SPportrait busqué en un mapa/callejero todas las calles que componían mi nombre y apellido, las marqué y después me trasladé a ellas andando, en transporte público y taxi.

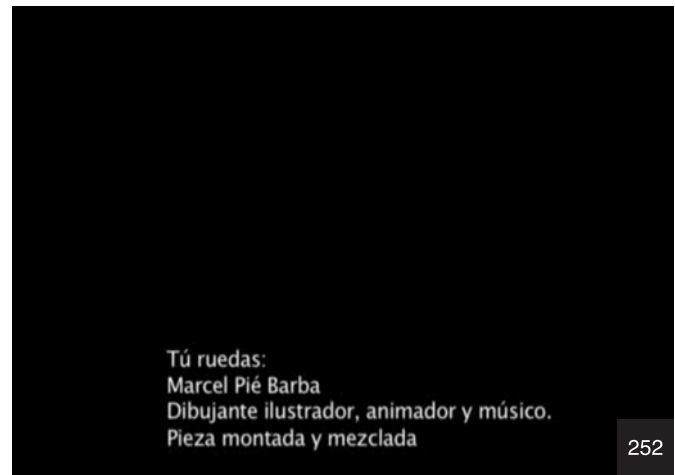
Un total de 74 calles, 64 corresponden a diversos personajes con el nombre de Miguel y 10 a otros con apellido García.

250

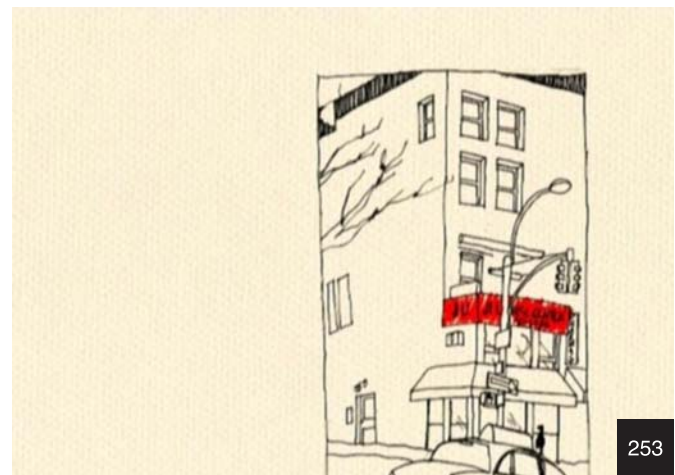
-MARCEL PIÉ

Video del artista Marcel Pié Barba, realizado para el programa Cámara Abierta de TVE2. Artista barcelonés que investiga y trabaja el mundo de la animación e ilustración.

Realización: Aymar del Amo y Marcel Pié Barba
Montaje: Aymar del Amo



Fuente: Miquel García



-SEBASTIÁN BANDIN

<http://www.sebastianbandin.com/>

“Pussy Riot” is an anonymous russian feminist punk band. three alleged members of the band charged with “hooliganism”, have been remanded in jail since 4th march 2012, facing up to seven years criminal punishment for allegedly perform a “punk-prayer” with chorus “Virgin Mary”, Become Feminist / “Virgin Mary redeem us of Putin” at the altar of the christ the savior cathedral in moscow that publicly demonstrated for human rights and aganist the current oppressive regime under putin.



256

SEBASTIAN BANDIN

Grid of numbers:

24	28	24	
23	21	20	
24	25	27	28
24	22	25	27
23	18	19	
14	17	14	13
10	12	14	13
9	8	8	7
1	3	3	4

“The pussy riot”

VIRGIN MARY,
REDEEM US OF
THE SYL CROSS OF
THE STATE,
THE PATRIARCHS OF
THE CHURCH AND
THE DOMINATION OF
MALES AND THEIR
SOCIAL SEXISM.

FREE “PUSSY RIOT”

“Pussy Riot” is an anonymous russian feminist punk band... three alleged members of the band charged with “hooliganism”... have been remanded in jail since the 4th march 2012... facing up to seven years criminal punishment for allegedly perform a “punk-prayer” with chorus “Virgin Mary”, Become Feminist / “Virgin Mary redeem us of Putin” at the altar of the christ the savior cathedral in moscow that publicly demonstrated for human rights and aganist the current oppressive regime under putin.

More info at:
www.freepussyriot.org

254

Fuente: Sebastián Bandin

WE ARE NOT SAVING THE WORLD

WE SAY THAT WE HAVE TO SAVE THE WORLD

WE DECIDED TO GIVE ALL WE HAVE

BANKS ARE THE MONSTER
BIG COMPANIES ARE THE MONSTER
THE MARKET IS THE MONSTER
GOVERNMENTS ARE THE MONSTER
THE SYSTEM IS THE MONSTER

255

SUBRAYADOS

Se ha creído conveniente subrayar conceptos, palabras o párrafos que adscriben a la obra en un marco teórico y contextual, con la finalidad de indagar nociones y estrategias de producción, para establecer un mapa sobre la concepción del “Arte contemporáneo” desde el “Arte emergente”. Dado que los artistas presentados se establecen por orden de visibilidad (exposiciones en 3 centros y en dos de ellos), podemos concluir que los datos presentados a continuación establecen una línea determinada de “Arte contemporáneo” mas visible, y por tanto, una concepción determinada de “Arte emergente” que se genera de acuerdo con la cuestión “qué y cómo debe ser Arte emergente”.

La visibilidad, es éste caso, cartografía los puntos de convergencia entre las producciones, estableciendo un resumen sobre qué entendemos o cómo entendemos, qué debe ser el “Arte contemporáneo” visibilizado desde la Institución cultural.

Conceptos usados en referencia a la descripción de la obra:

VISIBILIDAD EN 3 DE LOS 3 CENTROS QUE ANALIZAMOS

-Micro-acciones

-El inteligente sentido del humor unido a las ideas de precariedad e intrascendencia de acciones vitales.

-Las acciones, realizadas por los artistas con la naturalidad que proporciona el espacio privado de la casa, son numeradas y tituladas. En todas subyace un referente que varía, desde los guiños a algunos momentos icónicos de la historia del arte del siglo XX tomados del surrealismo, dadá, fluxus, el arte conceptual o de la obra de artistas como Bruce Nauman, Oskar Schlemmer, Alexander Calder o Fischli & Weiss, hasta elementos del imaginario colectivo y la cultura pop –como gags de Pepe Viyuela y Martes y Trece o la canción Eso no es amor (obsesión) de Monchy y Alexandra– pasando por menciones cinematográficas, como la obra de Georges Méliès.

-Acciones en casa muestra un impulso por archivar, basado en el amplio volumen de referentes subyacentes en las acciones, pero también un sentido crítico desublimizador fundado en el sentido del humor, la parodia y la ironía, comunes en trabajos de una generación de artistas

-Una escena llena de obstáculos al azar

-Acontecimientos aparentemente provocados por un momento que es irrelevante

-Un espacio de comunicación alternativo que propone constituir una comunidad de usuarios interesados en investigar, reflexionar, participar y debatir en foro desde la trama de realidad mediatizada

-El propósito de estos mensajes, que intereses defienden los media y como debe relacionarse el público frente a esta situación? ¿Que formas de activismo están emergiendo y que impacto tienen los medios de comunicación alternativos

-Construir colectivamente un archivo

-Poner en énfasis la importancia del contexto de las noticias, cuestionar la realidad mediatizada dentro de las estructuras de poder y control del espacio informativo y tomar una distancia crítica frente al proceso en curso de la concentración mediática

p-a-r-a-d-i-g-m-a.net plantea un método específico de archivo y visualización de la información para facilitar las lecturas transversales, contrastar las fuentes de información predominantes, alterar la experiencia habitual del consumo de las noticias e inspirar el debate en foro.

-Forma-Mercancía introduce el discurso a través de un acto cotidiano, reconstruyendo la rutina de un individuo que realiza su compra en el supermercado

-Que la alienación es la identidad

-Un reconocimiento ilusorio en un conjunto de procesos sociales en los que el sujeto ni interviene ni controla. La identidad absorbe siempre una violencia invisible, pues, el consumidor, en fin, ha devenido también mercancía

-Investigación teórica

-Elementos narrativos

-Análisis, reutilización y visualización de algunos de los elementos discursivos, narrativos y de -----

-Legitimación

-Textualidad discursiva

-Referente visible

-Intención documental

-Tres imágenes mentales

-Como elemento narrativo, convirtiéndose en representantes, como descripciones físicas, tangibles, de toda su especie

-Acción que consistió en cambiar dos cartelas

-El poder evocador del texto

-Lenguaje museográfico y científico utilizado y la confianza que inspiran tanto cuando las plantas quedan escondidas como cuando son visibles

-De eliminación del texto

-Un statement

-Soportes de comunicación y difusión propios de las instituciones museográficas contemporáneas

-Discursos

-El proyecto y la comunicación de la exposición son aquí una unidad, quedando invisibilizados o solapados el uno en el otro

-Se articulan como conjunto, con autonomía de las piezas que explican: el catálogo necesita la información de la hoja de sala, las cartelas y la audioguía

se necesitan mutuamente, la visita guiada necesita las cartelas, etc. Todo ello sirve para orquestar una serie de narraciones que explican parte del posicionamiento del artista respecto a su práctica: el compromiso en la comunicación y la argumentación crítica de su trabajo, la necesidad de visibilizar los códigos y convenciones de los lenguajes que utiliza y la convicción de que el "texto" puede llegar a solapar su práctica artística

-Hoja de sala

-Una visita d'estudi (Una visita de estudio)

-Unificar con el tono, de apariencia neutro, de un departamento de pedagogía o de comunicación

-Cartelas

-Breve texto que explica el contexto de donde surgen los proyectos, una descripción general y las --Peculiaridades con que se muestra la pieza en esta exposición

-De conceptos o líneas de interés clave en el trabajo de la artista y que aparecen de forma reiterativa en sus proyectos

-Visita guiada

-Los condicionantes contextuales que explican, en parte, el resultado de cualquier proyecto y que normalmente no se visualizan: las relaciones afectivas

-Catálogo

VISIBILIDAD EN 2 DE LOS 3 CENTROS ANALIZADOS

-Variedad de medios

-Material de archivo

-Explora la noción del arte como de la información, las analogías formales, el uso no comunicativo de la lengua y el poder físico de la pantalla juega un papel importante

-Revierte la idea del museo como espacio oficial de distribución de conocimiento, enfrentando a la audiencia a un puzzle aparentemente deslavazado de imágenes proyectadas, objetos, citas, documentos, referencias a otros artistas y analogías formales.

-Los mecanismos políticos de construcción de la historia y la mirada

-Método de trabajo centrado en la recolección y documentación de imágenes, presenta la obra como un archivo o enciclopedia de documentos visuales al servicio de la deconstrucción del relato unívoco del pasado. Ha abordado temas como el éxito y el triunfo, el museo como espacio expositivo en desuso, los iconos del pasado y la reescritura de la historia

-«Colección, agrupación o archivo» abierto que va creciendo a medida que se van incorporando nuevas postales

-Las conmemoraciones militares continúan formando parte de la memoria y los relatos colectivos ejercicio de poder desplegado por la cultura de Occidente con sus gestas y victorias

-Relato sobre la historia de la fotografía y de la mirada moderna

-Hay algo extraño e inconexo en su relato

-Experiencia propia

-Al modificar de alguna manera el proceso de emisión-recepción, el mensaje se complica y el resultado es una curiosa escena ante la cual el espectador se sitúa en un plano distinto al habitual

-Recopiladas y ordenadas para ser introducidas en una vitrina de cristal

-Visibilizar el proceso de venta, compra y recogida de la pieza

-Certificado de la artista en el que se daba fe de la autenticidad artística de la pieza. Este proyecto no sólo quiso ilustrar la vida útil y corta de los objetos artefactos que representan el éxito, honor o las alabanzas personales, sino también escudriñar el propio sistema del arte y su valor

-Texto sobre la entropía de Robert Smithson y la película de la Tarkovsy Solaris. Mezcla diversas teorías sobre los modelos de construcción y la arquitectura, así como preguntas sobre los problemas en la estructura de la materia en Artes, y pasando por conceptos de minimalismo, la instalación estaba intacto sólo durante 2 horas.

-Conclusión de cada movimiento era todo un conjunto de construcciones que resumiendo volvió a destruir la estructura arquitectónica de la etapa, lanzando las paredes a la audiencia para que el escenario abierto e invitar a los visitantes a pasear por ellos

-Visión global de la economía actual como disciplina que se autocaricaturiza

-Sistemas de relaciones en los que la aparente intención pedagógica del proyecto se traduce en un enfoque hacia lo improductivo, la materia corrupta y las relaciones de alienación a través del trabajo y del consumo

-Forma híbrida entre la caricatura y el diagrama y participan en la misma medida de un carácter revulsivo y desmitificador como de un interés pseudo-pedagógico. Si los diagramas han sido históricamente un género empleado para establecer relaciones de poder y genealogías interesadas, en la propuesta de Álvarez toda jerarquía queda supeditada a un dramático eterno retorno: sus dibujos muestran un flujo de relaciones donde cualquiera que sea el material que se intercambia, éste da muestras de un proceso de putrefacción ineludible que afecta a los sujetos implicados

-Estos diagramas se transparentan así organigramas empresariales e institucionales de reparto del trabajo, esquemas de máquinas obsoletas o dibujos de anatomía disfuncional que desvelan el componente perverso de las relaciones mediadas por el mercado.

-Cartografía relacional y mapeado no geográfico

-Método de análisis a contextos de la ciencia política o la antropología

-Alternativas practicables a la ciencia estadística contemporánea. Los conceptos estadística enriquecida y cognitivo igualitarismo, con una voluntad para la descripción cómica de poder

- La intervención se realiza en el marco de una actividad paralela de una exposición colectiva en la que se invita al artista Ignasi Aballí
- Discurso sobre la invisibilidad, la mirada, la duda entre realidad y ficción que construye Aballí
- En un hostel turístico se lleva a cabo una serie de exposiciones e intervenciones durante algunas jornadas laborales del turno de noche
- La propuesta enfatiza esa conexión ya existente posibilitando que los clientes del hostel puedan hacer uso de las puertas secundarias para acceder a las habitaciones de al lado
- Pretende cuestionar la idea de que es mejor trabajar en el extranjero que en Barcelona o España
- 30 entrevistas con artistas, curadores, pensadores, trabajadores de la cultura, los jefes de varias instituciones, así como instituciones para la promoción de la cultura en el extranjero, etc
- Un ejercicio y una intervención que se ajusta al tema de las “ imposibilidades “ perfectamente, y , desde el principio, plantea un reto al que no sabemos si seremos capaces de lograr
- Creación de un espacio inmersivo en la sala de exposiciones, este mapa se contextualizar las proyecciones , así como encapsular los fundamentos ideológicos del proyecto , que reúne a los procesos de trabajo y de investigación, así como los conceptos que se presentan durante la fase de producción
- Un ejercicio en la forma de un acto heroico o explotar que atrae a profesionales y aficionados de diferentes campos , cuyo conocimiento ha sido fundamental para llevar este proyecto a buen término
- Un verdadero ejemplo de una práctica artística totalmente al contexto específico que , en mi opinión, resume claramente el principio de la imposibilidad.
- Mientras que la versión anterior fue escrito para la tinta en el papel, en esta versión Ferrete escribe para el panel del LED en la fachada arquitectónica, la investigación de las estructuras técnicas y políticas que rodean la plataforma UVP . El nuevo trabajo continúa su uso de textos mínimos y abiertas que impliquen una relación discursiva con el público, sin embargo, no se mezclan y no prescriptivo .
- El proyecto proponía una serie de encuentros con la audiencia en “otros lugares”, distintos al espacio de exhibición, para que pasaran “otras cosas”.
- Esos encuentros, su emplazamiento y contenido, habían de basarse en treinta textos de tipo arbitrario y procedencia diversa. Ocho insultos, siete canciones, una definición, dos citas, tres acertijos, una contraseña o palabra de paso, dos juramentos, cuatro chistes, dos manifiestos y una sentencia.
- Los textos funcionaban, pues, como un código fuente semi-aleatorio para generar los encuentros; convirtiendo al proyecto Treinta Textos en un dispositivo generativo de regímenes de mediación con audiencias posibles.
- Un proyecto de investigación que pretende introducir experiencias cotidianas de a pie en un ámbito artístico
- Plantea desarrollar un proceso de trabajo mediante el conocimiento y contacto y a través de la filiación de varias experiencias: prácticas de supervivencia explicadas por sus propios protagonistas, situaciones qué, en el caso de ser reproducidas en un ámbito artístico se considerarían obras de arte



#4

Artistas: narrati-
vas contemporá-
neas, ideas sobre
la creación



1 .HIJOS DE LA ESTÉTICA RELACIONAL

-QUÉ DEBE TENER UNA OBRA PARA SER OBRA

Después de asumir el papel legitimador de la Institución para la perspectiva artística, en el que <<Arte contemporáneo>> o “Arte emergente” (“Arte emergente” visibilizado desde la Institución como heredero o precedente de <<Arte contemporáneo>>, ya que “Arte emergente” es un término aplicable y aplicado a muchas connotaciones culturales), se convierte en el Arte de nuestro tiempo, y por tanto, lo que asumimos como esfera cultural, cabe desmembrar el mismo desde el prisma del creador, de cómo éste configura su idea de Arte, y cómo es representador y “decidor” del mismo. No obstante, asumiendo el carácter del sujeto actual en el estado de neorealidad (en el que construye estados de representación de la realidad en referencia al entorno mediático, y por tanto, mediatizado), hemos de destacar que el propio <<Arte contemporáneo>> (entendido como el Arte de nuestro tiempo y contexto), es creado por el artista, y éste, a su vez, es configurado por un entorno y contexto determinado. Si el artista crea, debe crear Arte. No consideramos, pues, un sujeto creador (creador como que “crea” algo”) como un artista, ya que dentro del verbo “crear”, podemos considerar que una creación, estrictamente desde la palabra, es, también, un plato de comida. No obstante, incidiremos en esta cuestión más adelante, ya que el papel de cocinero o chef (ambos entendidos como una persona que hace comida), ha sido un elemento popularizado y insertado dentro del campo cultural gastronómico, y, actualmente, algunos museos y centros se hacen eco de este reconocimiento.

Hemos de tomar conciencia, ante todo, que la formulación <<Arte contemporáneo>>, se basa en un discurso “teórico”, ya que el papel del Arte como tal en la actualidad, se aleja (o lo pretende) de una estética determinista basada en la concepción del objeto como figura bella o atractiva. Sin embargo, esa frontera entre Arte objetual contundente revitalizado en un estado Institucional, configura, una vez más, una versión estética del Arte. Pero para empezar, vamos a intentar dilucidar, ese aspecto “teórico”

del Arte actual basándonos en la herencia histórica de un contexto determinado. Nicolas Bourriaud, en su libro “*Estética relacional*” (126) empieza con una pregunta precisa para esclarecer porque el <<Arte contemporáneo>> goza, así como requiere, de un componente “teórico”: “¿de dónde provienen los malentendidos que rodean el arte de los años noventa sino de una ausencia del discurso teórico?”.

La cuestión, pone en tela de juicio el porque el Arte como tal, genera malentendidos con la carencia de un discurso tras la obra. No obstante, el propio malentendido en sí, las discusiones que genera este debate, retratan un amplio abanico de saberes que parten desde el estado cultural legitimador que ofrece la Institución, y hacen de la discusión que genera la carencia teórica de las obras de los 90’, sea, en sí, su propia base teórica, y por tanto, su discurso. La Institución como tal dice que Arte es Arte, y debemos saber porque lo es desde el prisma de la audiencia. La Institución delimita Arte, y nuestro papel como espectadores, es (o debería ser) cuestionar el papel de ese “Arte” considerándolo “Arte”.

Llegados a este punto, la mención de la supuesta inactividad estética del Arte, frente al valor “teórico” de la obra, nos dirige al punto de que la necesidad estética del Arte actual o <<Arte contemporáneo>>, queda suplida por otros factores que configuran un universo creativo, en cierto sentido, paralelo al Arte. Adolfo Vásquez Rocca en su artículo “Arte y nuevos medios, de lo virtual a la estética de la interactividad” (127) dice:

“Así el arte ha devenido un ejercicio crítico, cercano al arte conceptual y a las performances, movimientos que se han constituido en una resistencia frente a la estetización de lo banal amparada por un proceso de masificación del gusto y del juicio estético.”

La estetización ante lo banal de la masificación del gusto y el juicio estético que Vásquez relata, nos acerca a la masa social como un estado

estético masificado entre otras cosas, por el periodo globalizado del sujeto contemporáneo, ante las formas mercantilistas que pretenden vender aquello que nos parece mas atractivo:

“El proceso de globalización del consumo de arte, donde el gusto ha devenido “elitismo de masas”, ha dado lugar a una “cultura estetizada” en la que proliferan las masas de turistas que invaden los museos y galerías, que consumen información artística con una actitud de shopping propia de la sociedad del espectáculo y el imperio de la moda, devorando las producciones artísticas -sobretudo las audiovisuales que exigen un menor esfuerzo. Prolifera así una estética que reivindica el “mundo del arte”, es decir, “todo lo que tiene que ver con el arte exceptuando el arte mismo” (48): la empresa cultural que gira en torno al artista, desde los críticos conciliadores, los curadores convertidos en súper-estrellas, pasando por los compradores, hasta los esnobistas, la farándula y los pseudo-intelectuales” (127).

Vásquez, hace mención a la idea de globalización y de la industria que devora la estética, para que, desde el Arte, éste se haga eco del mismo y configure nociones estéticas llevadas a cabo a través de una supuesta no estética.

La noción de estética, ha venido muy relacionada con la configuración creativa del universo del Arte, ya que éste, ha pretendido en algún momento, encontrar la esencia y la percepción de la idea de belleza, algo que nos agrada, que nos es agradable al sentido de la vista. Es a partir de la época románica en que la estética empieza a relacionarse con la belleza, y posteriormente en la teoría del Arte (128). No obstante, la idea de estética en el Arte actual, muy presente en la sociedad contemporánea, palpable en las numerosas teorías sobre el cambio de modernidad a posmodernidad, se ha alejado de la primera idea de estética que teníamos en relación con el Arte. Estética, en la actualidad, supone una necesidad ontológica del sujeto contemporáneo,

una necesidad de percibir “algo bello”, algo que apacigüe la percepción ante la realidad. El campo de la estética se ha diversificado notablemente, y podemos encontrar “la belleza” en un anuncio de televisión o en el montaje de un salón en IKEA, nos resulta placentero a la vista, a los sentidos. La estética ha sido trasladada a otro terreno creativo y el Arte, ha devenido otra forma de percepción de la realidad, no obstante, con una “estética” determinada. Como dice Martí Manen en el libro “Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)” (129): *“...también lo expuesto sirve como canal de lectura sobre la realidad. Un canal de lectura crítico con varios registros, varios tonos y sin los sistemas preestablecidos que facilitan, en otros medios, que la aproximación sea la clave informativa.*

Al mismo tiempo existe una paradoja importante: creemos a los artistas, no hay dudas. Si una pieza nos explica un proceso creemos en el proceso, si una pieza nos habla de las fuentes de información, creemos en la existencia de tales fuentes. El que algo sea Arte o no se convierte en un pasatiempo para visitas populistas (y volvemos a la típica pregunta en exposición de si esto es Arte) pero sorprendentemente parece no existir la capacidad de acercarse a la mentira. Frente a una obra existe una doble asunción: nos quiere contar algo y lo que es. El valor tautológico de la obra la acerca una idea de verdad. Verdad e información, ese tándem casi peligroso”

Manen, narra de forma elocuente, como el formato de la exposición crea realidad, y esa realidad está determinada por una legitimación del artista que narra y debemos creer. No obstante, ese artista, ha configurado la realidad artística desde un sistema jerárquico de diferenciaciones de “que debe ser”, “que no debe ser”, “que es importante” y “que no lo es” para crear Arte.

El hipotético discurso “teórico” del Arte se basa en la lectura que el espectador debe asumir como tal. Por tanto, bajo el paraguas que define las creencias del Arte, debemos concienciarnos de

que esta configuración basada en filtros Institucionales, se traslada al público-audiencia que configura su visión del Arte, de qué debe ser Arte. El público-audiencia simplifica la visión en un imaginario determinado que conlleva conceptos.



Pero volviendo a los temas iniciales, el hipotético desvalor de la estética dentro del campo del Arte contemporáneo, y la inclusión del valor estético en la realidad cotidiana, hemos de partir del sistema mediatizado en los canales Institucionales, y de su necesidad como tal, para poder configurarse como Institución de valor simbólico. Si un museo o una galería no tiene un valor mediatizado de reconocimiento, éste/a pierde valor social, importancia, y por tanto, no resulta notable para el campo del Arte.

El valor imaginario de la estética dispuesto en varios canales mediáticos cotidianos, han configurado, también una gran parte del sujeto en el estado de neorealidad, y los artistas, formando parte de la sociedad de consumo en un contexto capitalizado, también parten de esta tipología de premisas para representar las condiciones del <<Arte contemporáneo>>.

Actualmente, la forma que tenemos de relacionarnos ante la estética es cotidiana e involuntaria. Desde un anuncio en una valla publicitaria, hasta un bonito embalaje de un cartón de leche, hacen de la estética, una forma de relacionarnos ante el mundo y los objetos desde una perspectiva “bella” que ya pasa desapercibida.



Fuente: Personal



La relación existente entre la visualidad de ambas imágenes hace palpable que la configuración de la estética ha pasado a terrenos cotidianos.

La cotidianidad ante la imaginaria estética, hace que nuestra forma de percibir “lo bello” se convierta en un fenómeno anestesiado.

Esa forma de desaparición de la conciencia ante lo “bello” por una cuestión cotidiana, y por tanto de la desaparición de esa toma de conciencia ante lo estético, nos hace cuestionar que valor estético y qué papel juega el <<Arte contemporáneo>> en las nociones de estética. Adorno en “Teoría estética”, nos acerca a el comportamiento estético en el campo del Arte, hace del contenido, un contenido en movimiento configurando la realidad cultural del contexto, en contra del comportamiento estético mas popular y, según Adorno, vulgar, contrario al comportamiento estético “puro”:

“El concepto contrario al comportamiento estético es el concepto de lo banal, que pasa de muchas maneras a lo vulgar, pero se diferencia de ello por la indiferencia o el odio donde la vulgaridad masculla con ansiedad. Corresponsable socialmente de lo noble estético, la prohibición de lo banal atribuye inmediatamente al trabajo espiritual un rango superior que al trabajo corporal. Que el arte viva mejor se convierte para su autoconsciencia y para quienes reaccionan estéticamente en lo mejor en si mismo. El arte necesita la autocorrección permanente de este momento ideológico. Es apto para ella porque el arte, siendo la negación de la esencia práctica, es empero praxis (y no solo por su génesis), la actuación que cada artefacto necesita. Si su contenido esta en movimiento, si no sigue siendo el mismo, las obras de arte objetivadas se convierten durante su historia en modos prácticos de comportarse y se dirigen a la realidad. En esto, el arte coincide con la teoría. Repite la praxis modificada y (si se quiere) neutralizada, y toma de este modo posición” (130).

Más allá de la pureza que pueda significar el juicio estético para Adorno en el campo del Arte, éste, el Arte, ha rechazado desde los artistas, la creencia y la premisa de lo estético comprendido como la búsqueda de la belleza, que no significa lo mismo que lo sublime, concepto separado de la noción de estética en el s. XVIII: lo bello aportaba orden y armonía, lo sublime son elementos que rompen, que van más allá de lo bello (131).

Durante la posmodernidad, la idea de lo sublime toma las riendas para que la belleza, como sinónimo de lo estético, cuestione su propia figura de lo agradable al gusto, y éste, el gusto por lo agradable, pasa a tener connotaciones diversas y, por tanto, representaciones variadas, en definitiva, formas de ver e interpretar el mundo fuera de la linealidad academicista (132).

Ante esta idea, nos encontramos con dos paradojas. La primera es la de la creación de una estética contemporánea alejada ya, del ámbito artístico. La segunda, que la no estética, se ha convertido en propia estética, entre otras razones, por la importancia de la imagen en la posmodernidad, y de cómo ésta, la imagen, ha configurado un significado para conceptos concretos y diversos.

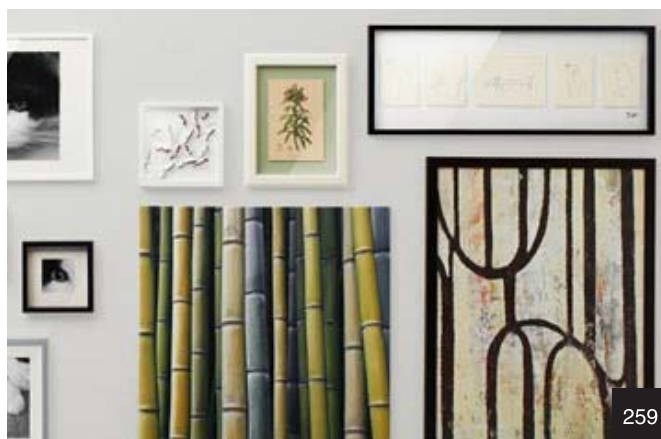
Cuando hablamos de estética contemporánea no podemos evitar hacer una relación, fácil y lineal, con un elemento decorativista, y aunque ésta aproximación de relaciones, a primera vista, no parezca acontecer al mundo de la creación artística, la configuración y (re)creación de estos modismos estéticos generados por un imaginario mediatizado, han vinculado el Arte en el campo de una imagen estática acorde con qué significa una estética contemporánea y sobretodo, qué representa como tal.

Partiendo de éste significado del Arte como una imagen colectiva representacional, podemos arrancar de una concepción hermenéutica, lo que lleva a traducir, interpretar, esclarecer y por tanto, a comprender. Desde el prisma de la hermenéuti-

ca de Martin Heidegger, con su estructura circular que afirma que *“Toda interpretación, para producir comprensión, debe ya tener comprendido lo que va a interpretar.”*, Heidegger, en su afán por ubicar al sujeto en el mundo, parte de la noción de una comprensión estructurada, y previamente, configurada y reconocida por el que mira. La noción de hermenéutica, es condicionada por lo hermético, concepto atribuido a Hermes Trismegisto, en la escuela del antiguo Egipto (3150 a. C. Hasta el 31 a. C.), donde la enseñanza ocultista se revela a unos pocos miembros militantes de una doctrina. Hermetismo resulta algo secreto, no revelado, no accesible al público sobre la creación de significado. Hermenéutica, en nuestra interpretación, por tanto, supone una creación de realidad a partir de unos valores determinantes que configuran un estado de realidad: una forma de (re)formular realidades; ¿de qué manera (re)creamos realidades y las convertimos en verdades?; desde lo mediático convirtiendo la realidad en un estado mediatizado, el poder como sustento de la creencia y codificación de la misma, y de la formación de lo real. Lo Institucional como símbolo de poder que construye formas de pensar y percibir. Así, comprendiendo la (re)creación de realidades no sólo por un valor de percepción visual pura y limitada en un gusto a lo placentero, sino como un manera de percibir significados mediante una imagen codificada descrita en el concepto “estética contemporánea”, podemos decir que la ontología, que de alguna manera trataba el espacio y el tiempo por una parte, y lo sublime y la belleza por otra. Actualmente, en el estado de mediatización del sujeto contemporáneo, esa nueva forma ontológica del Arte, que tiene el “deber” de explicar, narrar, comprender y ubicar el sujeto en el mundo de su espacio, tiempo, y me atrevo a decir que contexto, toma una forma fuera de lo estético y parte de nociones teóricas. En resumen, la idea de hermenéutica que configura realidades y que partía de la idea ontológica de que el Arte se basa en lo sublime y la belleza, ha sido extrapolada en otras capas de sentido y significado que tienen una forma e imagen concretas. Así, podemos decir que la

idea de “estética contemporánea” se basa en una imagen desprovista de su significado original, y la idea tan contemporánea de sublime como gratificante visual, retoma la imagen desde los medios y anula su significado. Así pues, podemos entender que la imagen de un *dripping* es contemporánea, y no tenemos porque conocer el autor, ni siquiera el concepto *dripping*, ya que percibimos que la Institución ha expuesto y difundido una imagen determinada de qué significa <<Arte contemporáneo>>, la ha dotado de significado (un significado moderno, fresco, que niega y rechaza lo antiguo o anterior), y por tanto la reconocemos como una imagen estética que representa un concepto. Si mostráramos dos imágenes a una misma persona, no especialista en Arte o desconocedor del mismo, una obra de Pollock, por ejemplo *“Number14”*, de 1948, y una obra de Antonio López, por ejemplo, *“Madrid desde Torresblancas”* finalizada en 1982, muy probablemente, el espectador catalogaría la obra de Jackson Pollock como más moderna, tan solo, por el concepto de imaginaria cultural sobre la concepción de qué debe ser contemporáneo: abstracción, no comprensión directa, no formalismos ni figuraciones.

Partiendo de esta idea, en el que el concepto de estética contemporánea se basa en la concepción preestablecida de lo contemporáneo a partir de un imaginario colectivo, podemos afirmar, que existe como tal una concepción colectiva de una estética contemporánea que parte del Arte, carente del sentido inicial pero rica en significado.





260

Fuente: Personal



261

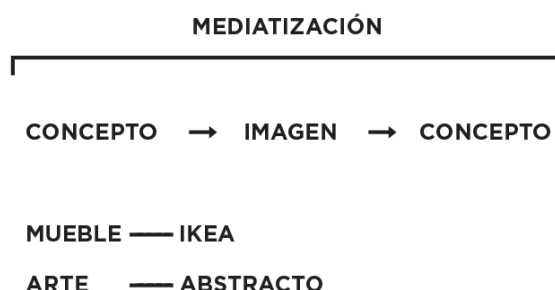


263

Descripción en la web de IKEA de las obras de la imagen
"Superficie con textura tridimensional. Salta a la vista y se
aprecia al tacto". Fuente: Personal



262



Ese cúmulo de capas de tradición visual, dentro de un contexto global repleto de imaginerías determinadas sobre qué representa un concepto, se ha hecho palpable en el Arte de una forma generalizada.

De la misma forma que el mecanismo mediatizador ha creado imágenes cercanas a un concepto que hasta hace poco, carecía de una imaginería concreta, el fenómeno de la mediatización ha hecho que el sujeto en el estado de *neorealidad* (que crea realidad a partir de informaciones, desde imágenes hasta situaciones auto reconocibles, dadas por los medios como ejemplificadoras y trasladadas a la realidad creada), también traslade el mecanismo mediatizador a los fenómenos acotados como artísticos. Si el artista (o público-audiencia en el que englobamos a artista), parte de las concepciones legitimadas desde la perspectiva y el territorio Institucional, generando así, una idea Institucionalizada de qué debe significar Arte, y por tanto transformándose en <<Arte contemporáneo>> como categoría, los engranajes Institucionales presentan una estética determinada de qué significa <<Arte contemporáneo>>, y como debe mostrarse, tomando así, el público-audiencia, una idea concreta en forma de imagen, de qué es <<Arte contemporáneo>> a primera vista.

La exposición, como fenómeno paradigmático y representativo de <<Arte contemporáneo>>, resulta ser un reducto arquitectónico e Institucionalizado (donde el volumen de audiencia es importante, la forma en la que las obras estén expuestas, el recorrido, la iluminación, la comprensión de la obra,

que el público-audiencia tome como “verdad” lo que dice el artista, tomando así, la Institución como espacio de “verdades” ejemplificadoras), de la posmodernidad. El fenómeno de la exposición como motivo para “exponer” una idea legitimada desde un contexto determinado, parece usar mecanismos propios de la posmodernidad, donde los grandes relatos parecen estar muertos para anunciar esos microrrelatos, como por ejemplo una exposición. Estos microrrelatos suponen, también, una estética posmoderna, basándose en imperativos “críticos” que, en principio, cuestionan unas verdades concretas, y por tanto, imperativas, según Lyotard en “La condición posmoderna” (133).

No obstante, esos imperativos toman forma, hoy de legitimación Institucional con el mecanismo del lenguaje, ya que, y basándonos en Lyotard de nuevo, el saber, acumula poder, y el poder, en sí, es trasladado en forma de lenguaje, idea tan importante durante la postmodernidad y mecanizada a través de la mediatización de las ideas para configurar realidad: “han muerto los relatos y las tramas y vamos a retratar la realidad”, esta idea será el resultado de la estética posmoderna basada en mecanismos de lenguaje narrativo como forma, y con forma, de poder Institucionalizado. Un relato teleológico que Lyotard nos cuenta como una finalidad a llegar a través de la narratividad, la teleología va hacia un fin que va a cumplirse o se cumple, una esperanza en sí.

La idea de contemporaneidad, en principio, no parte de una concepción estética para ser creada, configurada y comprendida, aunque, me-

diáticamente hablando, la concepción estética en el reducto del Arte actual, y más concretamente en el del <<Arte contemporáneo>>, ha devenido, también una forma de imagen colectiva sobre el significado de cultura contemporánea. Ya hemos visto, que la idea de estética contemporánea, representa significados en imágenes (las obras en venta de IKEA), y como hemos comentado, la exposición es el reducto base para conformar esa imagen que trata la estética contemporánea.

Manen, en su libro *“Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)”*, nos explica desde una perspectiva fenomenológica, de qué manera el uso de la exposición, tanto en su forma como en la comprensión de la misma como suceso final que relata una información hipotéticamente veraz, ha desarrollado una estética específica:

“El arte contemporáneo, con la proliferación de white cubes y sus formas ya clásicas de presentación, tiene definida una historia de sus exposiciones, así como una historia crítica a la exposición y su formalización. La exposición de arte contemporáneo, es, generalmente, reconocible. Igual que las películas, igual que las novelas, igual que los conciertos, los códigos de reconocimiento del hecho expositivo parten de la construcción de unos modos específicos de definición de cómo trabajar con arte y cómo presentar ese trabajo. Los códigos tienen que ser reconocibles, ya que desde ese reconocimiento, aparece la tranquilidad del consumo. Que los códigos sean estables facilita la supuesta aproximación por parte del público.”

“Las paredes blancas fueron en sí mismas una respuesta a un modo de presentación, fueron un sistema para destacar el arte contemporáneo y para generar un modo de acercamiento puro a las obras que se estaban creando al mismo tiempo que se estaban observando. Las paredes blancas separaban de la historia, sirvieron para generar un discurso de laboratorio, una explicación lógica de los procesos y evoluciones dentro del arte contem-

poráneo. Una explicación que aproximaba el arte contemporáneo a cómo se había contado la historia; algo así como una cadena de eventos lógica, con una supuesta evolución hasta llegar a un momento de plenitud que sería el del espectador”

“El espectador observa y no interactúa pero, de todos modos, es bien recibido y acogido dentro del recorrido lógico y artificial de la verdad”

“La exposición, con su pulcritud, es también una representación del poder que se encuentra tras de ella.” (134).

Mediante las formaciones estéticas configuradas desde la exposición como sistema de representación de “verdades”, las representaciones metafísicas (más allá de lo físico), hacen que la estética contemporánea del <<Arte contemporáneo>>, se haga visible y legítima, ya que sin esas representaciones metafísicas que significan unos símbolos socioculturales adquiridos que tienen como punto de partida la Institucionalización de la verdad, y por tanto del poder, la estética contemporánea de <<Arte contemporáneo>> pasaría a ser algo efímero y sin importancia, como veremos más adelante en el concepto “nueva artesanía”.

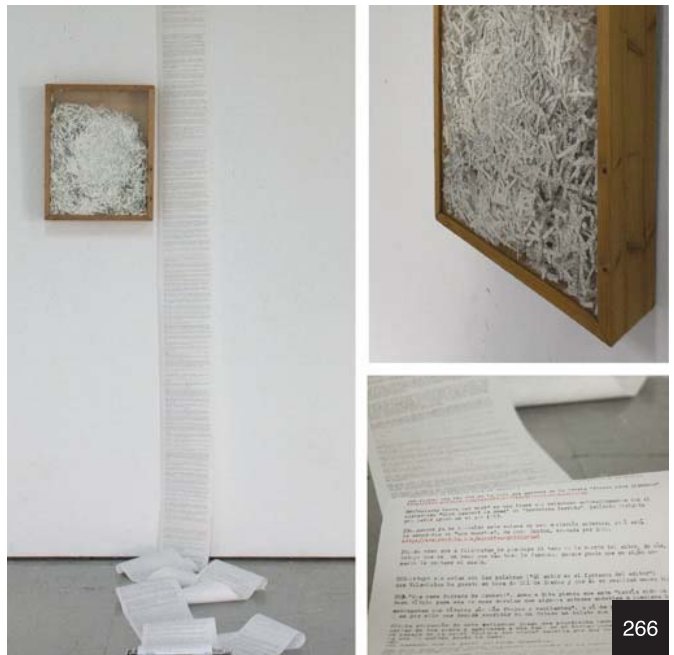
Pero, ¿qué tipo de experiencia estética de reconocimiento, es la que vivimos mediante <<Arte contemporáneo>>?

Ya hemos comprendido, de qué manera <<Arte contemporáneo>> y estética contemporánea, están basadas desde la Institucionalización del microrrelato en forma de exposición, y de cómo el artista, nuevamente basándose en las obras Institucionalizadas, asimila y configura la idea de qué debe ser Arte, para posteriormente crearlo. En este punto, contextualizando la idea de estética contemporánea en la ciudad de Barcelona como estado ejemplificador de los engranajes de <<Arte contemporáneo>> y “Arte emergente”, podríamos enumerar unas formas estéticas del Arte configuradas en exposiciones,

muestras, publicaciones y otros formatos actuales que se usan para ilustrar cómo debe ser Arte desde una perspectiva estética. Estas formas podrían contener el modelo de archivística como modelo representacional del mundo que genera un orden como sinónimo de poder y, cabe cuestionarlo, el blanco como elemento que no distrae al público de la obra, lo cínico y ácido en forma de humor como vía de escape a la realidad tormentosa, el cuestionamiento de la Institución como modelo llevado a cabo a partir de la crítica Institucional generada desde artistas que exponen en la propia Institución, el acercamiento del Arte a formatos investigativos o analistas que configuren datos “veraces” cercanos a lo científico como referencia de creaciones objetivas de realidad, el retrato de sujetos a partir de elementos que lo consagran como tal, el proceso como elemento formador de la obra que no necesariamente debe tener un final, los comportamientos sociales como respuesta a la vulnerabilidad de los poderes tácitos, cuestionándolos, la narratividad como forma de escritura de la historia, la reescritura de relatos instituidos, el artista como un antropólogo o sociólogo que estudia, desde una hipotética distancia, conductas y sucesos, el artista como sujeto que cuestiona su propio papel dentro del relato clásico de la historia del Arte, el “desuso” de la estética para configurar la obra, el material cercano al de oficina para explicar la obra (papeles colgados, datos, ordenadores...) o la propia obra como elemento de desaparición, y que se basa (en teoría), únicamente, en mostrar datos de la obra sin que ésta tenga importancia como objeto tal.



265



266

Fuente: Personal



264

Fuente: Personal



267

Sexe: home dona altres

Edat: menys de 18 18 - 25 25 - 35 35 - 50 50 -

1. Quins dies d'aquesta setmana ha portat mitjons blancs? dilluns dima diumenge

2. Quantes vegades a la vida ha guanyat algun premi a la loteria? mai

3. Quant de plaer li proporciona escoltar música? gens una mica bastant

4. Quants números de telèfon diferents ha tingut al llarg de la vida? 1

5. Cada quant renta/canvia les tovalloles de la dutxa? cada dia cada setmana

6. Quants aniversaris recorda sense l'ajuda d'una agenda? cap menys d'una

7. Quantes vegades ha visitat la Capella de Sant Roc en l'últim any? cap

8. Com prefereix els gossos? amb cura de cua tallada

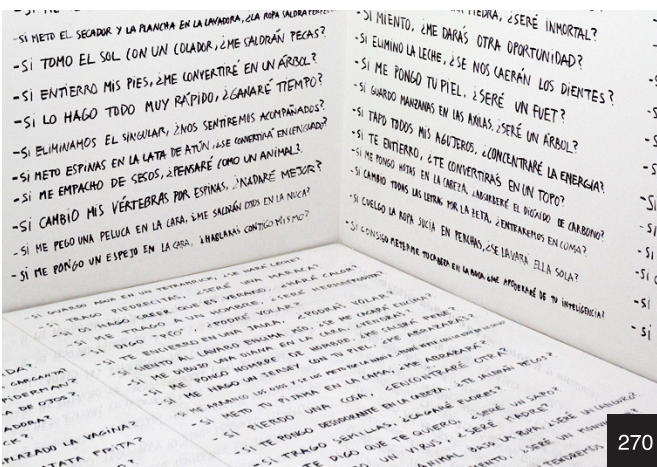
9. Ordeni de l'1 al 5 els següents animals de companyia segons la seva preferència:

268



269

Inauguración de "Susurros en blanco, la biblioteca ausente".
 Fundació Sunyol. Barcelona, 2011



270

Estos modismos llevados a cabo a través de connotaciones estéticas (como por ejemplo papeles colgados a la pared sin marco, catálogos en forma de libros de datos...) crean valores estéticos confi-

gurados a través de formas de hacer que se convierten en símbolos, en imágenes de que consideramos, actualmente y desde los especialistas, <<Arte contemporáneo>>. Si, por ejemplo, ubicáramos una fotografía de Tracey Moffat en un lienzo al óleo con un marco en pan de oro, a primera vista, no nos resultaría tan "contemporánea" como pudiera parecer.



271



272

Fuente: Personal



Ahora bien, desde la perspectiva del artista que desarrolla trabajos artísticos para convertirlos en obras, ¿qué hace que el artista, después de haber superado la etapa de “aprendizaje” de qué y cómo debe ser Arte, estéticamente, de qué debe hablar, porque debe hablar, que qué manera, si debe tener discurso o no, como posicionamos la pieza, la dependencia, o no de la audiencia, su participación..., comprenda, que su trabajo debe ser expuesto, y sobretodo, ¿en qué canales debe distribuirla?

Haciendo alusión al título del artículo de la periodista Teresa Sesé en el diario *“La Vanguardia”* (135) el inicio de este punto, “Hijos de la estética relacional”, pasa a ser una forma de comprender la estética relacional como un acontecer de relaciones interpersonales. Borriaud dice: *“La esencia de la práctica artística residiría así, en la invención de las relaciones entre los sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez, otras relaciones, y así hasta el infinito”* (136) y es precisamente en esa tipología de prácticas (la de establecer sucesos mediante la creación o formación de relaciones), y en esa asimilación de las mismas, donde los artistas o creadores de Arte o <<Arte contemporáneo>>, han comprendido cómo a través del comportamiento y su forma de relacionarse con los sujetos del contexto y el campo cultural, ellos se construyen como sujetos creadores dentro del propio contexto. Este mecanismo, formado dentro del estado de mediatización, en este caso, donde los sujetos tienen referencias de

cómo llegar a ser artista (mostrando tu obra, relacionándote con personas que puedan ofrecerte exposiciones, trabajo...), forman una relación, que ha incidido mucho más en el sujeto contemporáneo a través de los canales mediáticos, donde, los personajes que aparecen mediante canales media (sobretudo en la televisión), se convierten en una especie de ídolos mediáticos, en donde los espectadores o el público-audiencia, repite cánones de los sujetos, convertidos en ídolos, para alcanzar una meta determinada. Por otra parte, como resultado del postmodernismo, el respeto hacia los modos de ver, hacer y pensar, hacen del sujeto, un ser con derecho a expresar su libertad individual, su microrrelato en un estado de democracia, y que la Institución debe albergar diversas formas del llamado multiculturalismo.



Fuente: Personal

Una de los condicionantes más importantes, que generan referencias mediatizadas, es la cadena de televisión MTV.

MTV (Music television), es una cadena de televisión estadounidense creada por Warner-Amex Satellite Entertainment (137). Lo importante de el formato televisivo de la MTV, es la forma que tiene de acercarse al público, mediante el formato reality show, donde los espectadores (la cadena está dirigida a adolescentes), viven de primera mano personajes “reales”, y por tanto, su reconocimiento en los mismos es directa, como Sonia Reigo York, en su estudio *“Televisión y adolescencia: valores y aspiraciones...”*, afirma en el apartado 2:

“Así pues, a partir de las explicaciones que nos ofrecen nuestros encuestados se crean tres categorías a partir de la clasificación que nos ofrecen distintos autores:

1) Identificación, el cual se refiere al sentimiento de unión con el personaje, a la impresión de experimentar su historia a través de sus ojos (Rubin y Perse, 1988; Montero, 2006). Ej.: “La relación de Sarita con Lucas se refleja en la mía con otro chico”.

2) Identificación deseada, utilizada para denotar la intención de imitar al personaje, ya sea en general o en un aspecto concreto (Hoffner, 1996; ibidem, 133). Ej.: “Porque quiero estudiar eso mismo y dedicarme profesionalmente”.

3) Afinidad que consiste en la atracción sentida hacia un personaje, en definitiva, en si gusta o no (Newton y Buck, 1985; ibidem, 134). Ej.: “Porque me gusta como actúa y su personalidad en la serie”.

Con ello, reafirmamos la idea de que la recepción por parte de los adolescentes no es pasiva, y por tanto, no es unidireccional, sino bidireccional. Siguiendo con los modelos profesionales, existe la creencia, incluso entre los propios adolescentes, de que la televisión ejerce una influencia importante en la creación de “modas” o en la demanda de determinadas profesiones. Por ejemplo, en Estados Unidos se ha comprobado que las profesiones de los protagonistas de las series de éxito se convirtieron

en las más demandadas en muchas universidades, que vieron incrementar el número de matriculados coincidiendo con la popularidad de sus personajes (Ferrés, 1996; Montero, 2006). Sin embargo, en nuestra muestra, la gran mayoría considera que en su elección profesional no ha tenido nada que ver los modelos profesionales que ofrecen las series televisivas (84,7%). De hecho, entre las razones por las que han elegido dichas profesiones, encabeza la lista los gustos y características personales con un 45,8%, seguido de padres y familiares cercanos (16,9) el prestigio de la profesión y las salidas profesionales (15,3%); posibilidades de éxito (10,2%), profesorado (5,1%) y en último lugar, los compañeros con un 1,7%.” (138).

La idea, que parece ser lejana a lo “científico”, me posiciona como a Jaques Derrida, en una crítica al posmodernismo, una crítica basada en la excesiva deconstrucción de la historia, concepto procedente de la idea de destrucción de Heidegger. Particularmente, el concepto de deconstrucción lo baso en el precedente mediático del orden de las cosas, del orden de los fenómenos, de los acontecimientos que acontecen situaciones y que generan realidad: un orden de sucesos que parten de estados de percepción, de doctrinas que retratan y que el sujeto (re)retrata, construyendo así, conceptos inherentes en el ser humano, como puede ser el concepto Arte, el concepto artista, y cómo puede algo llegar a ser Arte, que debe ser Arte, y cómo podemos llegar a ser artistas.

¿EXISTIR COMO ARTISTA, Y SI LA OBRA NO ES EXPUESTA?

Bien, en el primer apartado, en el que hablábamos estrictamente desde el campo y la materia del Arte, hemos descifrado levemente que el fenómeno de la mediatización ha sucumbido en el sujeto artista, una necesidad de mostrar su trabajo para corroborar su existencia. La muestra de su trabajo (bajo el paraguas de lo Institucional, ya sea desde la propia Institución o usando sus mecanismos), tiene su condición de dependencia, cercana al concepto Hegeliano del amo y el esclavo (139). Hegel nos dice que hay una figura que domina, el amo, y una supeditada, el esclavo. A partir de una lucha por la supervivencia de los deseos en ambos sujetos, uno que pretende dominar con el deseo del otro, el esclavo crea desde la materia para el ocio del amo, y su deseo de ser reconocido, ha esclavizado al sujeto y trabaja para él, para rellenar así, su tiempo de ocio a partir del sujeto supeditado. De ésta manera, Hegel, constituye la figura del amo y el esclavo, encontrado así, el inicio de la historia humana, donde el esclavo, no es un sujeto autónomo, sino un sujeto dependiente. Según Hegel, el esclavo crea la cultura, ya que esta supone el trabajo del hombre por encima de la naturaleza. Así, el esclavo, toma conciencia de su capacidad creativa, que lo hace sentir más “humano” que el amo, ya que ha tomado conciencia de su capacidad de crear, y por tanto, su libertad. Posteriormente, la negación del esclavo hacia el amo, que ha negado al esclavo mediante el sometimiento, representa la negación de la negación, el “no” al amo, porque el esclavo, ya ha aprendido de su capacidad creativa.

Mediante esta idea, encontramos la metáfora en tanto que el esclavo representa al artista y el amo, la Institución y la mecanización de los sistemas. De esta forma sencilla desde un punto de vista Hegeliano, el artista como sujeto esclavo, no existiría sin el amo. No obstante, dándole un giro más, en la negación del amo al esclavo, y la posterior negación de la negación del esclavo al amo,

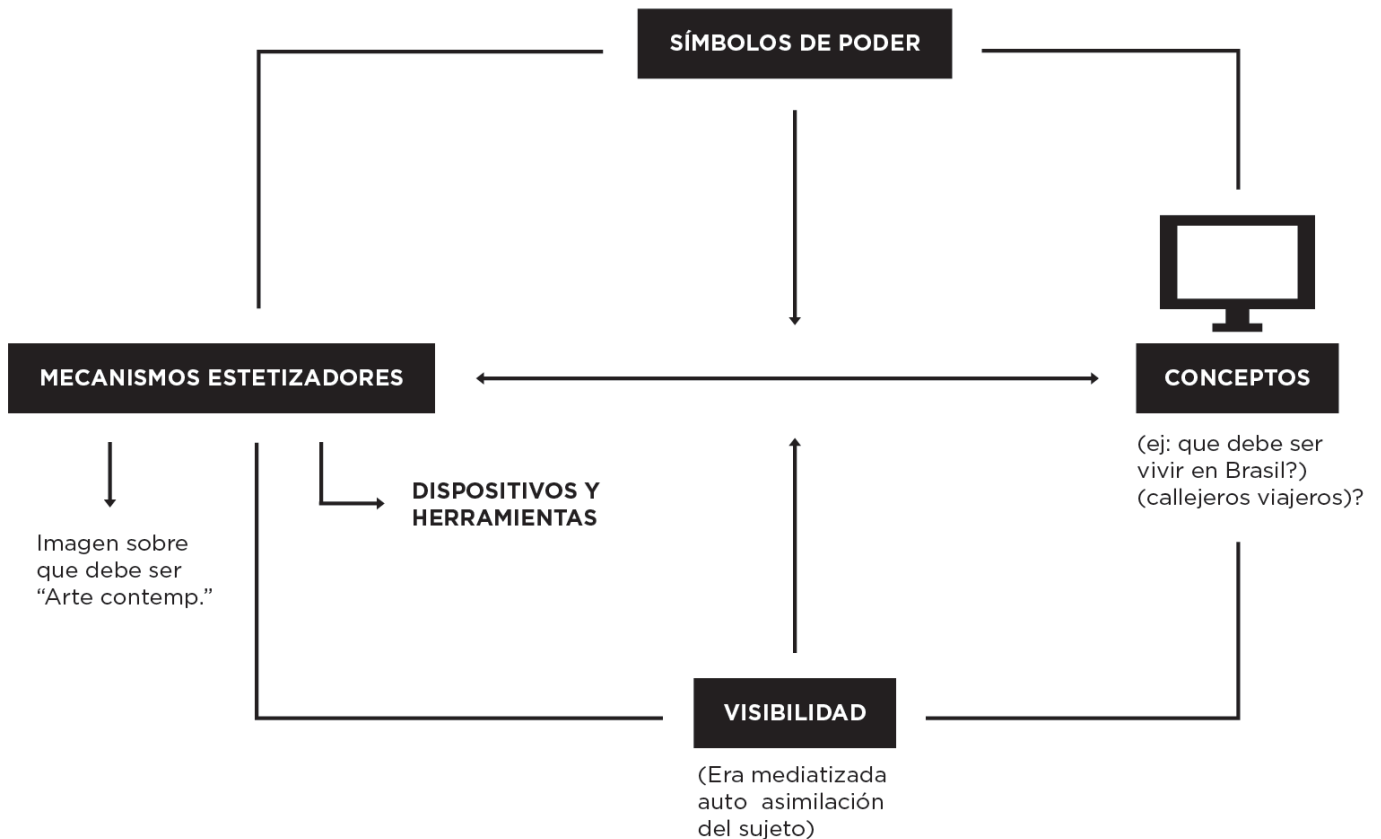
ésta, la negación del esclavo, supone un preludio de lo que podemos llamar como crítica Institucional: la dependencia de la Institución, hace del artista, la negación de la propia, a la vez que depende.

De esta manera, esa dependencia Institucional no solo se basa en un canal de exhibición. Si así fuera, el artista buscaría canales de exhibición fuera de un circuito habitual, y no es que no lo haga, sino que los mecanismos usados por la Institución, básicamente el mecanismo es validarse mediante la exhibición Institucionalizando la obra y dotándola de “verdad”, son usados de la misma manera por artistas que pretenden mostrar su obra en espacios que sin ser Institucionales, se Institucionalizan. De esta manera, los mecanismos Institucionales pasan a ser la vía para la necesidad básica que el artista requiere para convertirse en artista, que es la muestra de sus obras para existir, todo, bajo la estetización de la que Manen nos habla: “*Los workshops tendrán más parte visual, las mesas con documentos y sus pizarras y papeles colgando en la pared se estetizarán hasta parecer intocables*” (141). Esta estetización, casi iconoclasta y visual significado en material cercano al estudio y al trabajo de oficina o de laboratorio, son los componentes con los cuales el <Arte contemporáneo>, muestra que es <<Arte contemporáneo>> como tal.

Llegados a este punto cabe destacar, que los mecanismos que Manen retrata como mecanismos *estetizadores* que hacen que el <<Arte contemporáneo>> se reconozca a primera vista, hacen que esta tipología de creación sea algo muy concreto, lejos, por ejemplo, del estado de creatividad del que hablábamos en el primer capítulo acerca de la <<Creación contemporánea>>.

No obstante, remotamente, ambos, encuentran un punto flexible de sistemas y modos de comprender, realizar y leer el Arte como tal, ambos comparten el dispositivo de la toma o la repetición efectiva que los convierte en tales. Esta efectivi-

dad, tomada a partir del patrón de la mediatización como modelo (ídolo) convierte el producto en el propio producto, o lo que es lo mismo, el Arte en Arte, y el Arte en <<Arte contemporáneo>>.



Guy Debord en *“La sociedad del espectáculo”* nos habla de el movimiento esencial del espectáculo: *“...que consiste en recapitular en sí mismo todo cuanto existía en la actividad humana en estado fluido para poseerlo en estado coagulado, en cuanto cosas que se han convertido en valores exclusivos mediante la formulación en negativo de su valor vital, reconocemos nuestra vieja enemiga, que sabe muy bien que hacer para presentarse a primera vista como algo trivial y auto evidente, cuando es, al contrario, algo tan complejo y tan lleno de sutilezas metafísicas: la mercancía”*. (141).

En este sentido Debord, habla de la sociedad como una profunda *espectacularización* del espectáculo, una necesidad de ser visto para exis-

tir como tal, producto de la mediatización del sujeto que configura realidad mediante informaciones previas. En este aspecto, como Debord dice, la cultura íntegramente convertida en mercancía debe convertirse en la mercancía estelar de la sociedad espectacular. De esta manera, y partiendo de los mecanismos mediatizadores, el sujeto, comprende que *espectacularizarse* desde una “profesión” que requiere y necesita del público, ya que su labor se dirige al público-audiencia, éste debe conciliarlo como tal, y por tanto, debe ser aprobado y reconocido. Casi de la misma manera que Heidegger con el sujeto *Dasein* (el sujeto que está ahí), dice que el hombre existencial, con angustia, sobrevive y lucha por sobrevivir. De esta manera, el sujeto contempo-

ráneo, lucha para existir, debe mostrarse para ser, es si es, es si se muestra. De la misma forma en que los artistas emergentes, aquellos que inician su carrera, asimilan desde una perspectiva capitalizada que su “labor creativa”, ha de ser expuesta para ser vivida y existida a su vez, éstos, desde el público-audiencia, hacen toma de esa posesión de existencia, adquieren el mecanismo y comprenden su “profesión”, como una forma de *espectacularizar* su obra, dotándola así de sentido como obra.

Este artista, que ha bebido de las fuentes Institucionalizadas siguiendo el mecanismo de proliferación cultural desde una esfera de poder, cuando se convierte en un espectador, confiere el mecanismo de la *espectacularización* de las obras que ve, ya no solo reconoce Arte, sino que casi como un foco, les deslumbra el escenario como consumidores: yo debo hacer eso, porque eso es Arte, y yo quiero ser artista.

Así pues, el concepto “ídolo” se instaura en el fenómeno profesionalizador del sujeto artista que inicia su carrera: participamos en convocatorias, exponemos de forma gratuita y la moneda con la que nos pagan, es la visibilidad. Cuán de importante es la visibilidad, y se ha hecho el fenómeno de visibilizarse, que aceptamos ese pago por un trabajo mediante el “ser visto”, y eso ha sido posible porque la visibilidad como tal nos permite existir, aunque sea en una esfera particular y concreta.

Si, la importancia de la existencia, podríamos decir social, de los artistas, es casi prefabricada por su obra, y él mismo como obra, debemos tener conciencia de los hechos sociales de las cosas, como Emile Durkheim narra. Durkheim considera los “hechos sociales” como “cosas”, porque la “cosa” artística se plantea como un hecho producido en un tiempo-espacio. Bien, pero partiendo del sistema mediatizador del sujeto contemporáneo, podríamos decir que Arte como tal, visto desde el prisma creativo, únicamente supone una imagen. Sin embargo no es así, ya que el

componente teórico que “narra el mundo” desde una “verdad” que reconocemos desde la esfera de poder, hace palpable que el Arte como tal, tiene un discurso detrás, algo que explicar mas allá de un mero ejercicio estético y visual.

Para empezar, hemos de reconocer la categoría de artistas que se engloban dentro del marco de <<Creación contemporánea>>. Recordemos que son aquellos artistas que basan su creación en una experiencia estética pero que tienen la posibilidad, o no, de usar los mecanismos mediatizadores para que su trabajo exista como tal. Esa libertad de posibilidad, se encuentra solo en el canal de distribución, y si se me permite, de “existencia” de su trabajo (“existencia” porque obviamente existen como objeto físico pero no como objeto creativo a la vista de los demás si no es visto). No obstante, un paso anterior al canal de distribución y muestra como existencia, la creación del objeto como tal, deviene de la propia legitimación del valor del trabajo, aquello a lo que llamamos “moda”.

En el proyecto fallido de la modernidad, muchos de los autores que explican la muerte de la misma para dar el paso de la modernidad a la posmodernidad. Uno de los cambios básicos de la modernidad es la aglomeración de imágenes que representan. Esta idea, juntamente, ante la idea de incertidumbre en la era posmoderna que relata Lauro Zabala en *“La precisión de la incertidumbre: posmodernidad vida cotidiana y escritura”* (142), hacen que el sujeto posmoderno, adquiera y necesite de “guías” que lo establezcan. En este sentido, los creadores contemporáneos que relatamos dentro de la categoría de <<Creadores contemporáneos>> se sujetan al concepto de moda como búsqueda de la diferencia de la linealidad.

Herbert Spencer hace mención al concepto “moda” como una forma de comportamientos ceremoniales que tienden a resaltar las diferencias sociales, diferencias que culminan con la jerarquización de el sujeto, el superior y el inferior. La re-

petición de los fenómenos, según Spencer, pretenden demostrar una supuesta igualdad entre sujetos que comparten una misma aptitud. Según Spencer, la imitación de la moda puede tener dos motivos. Uno, es el de la imitación por respeto, en el que el esclavo de Hegel, pretende buscar mediante la imitación, la aceptación y la comprensión del amo o el superior. Podemos extrapolar esta idea a como el artista emergente emula la superioridad Institucional, enfocada en un artista determinado que expone, y como el artista emergente convertido en público-audiencia, repite lo visto, no sólo por asegurar su supervivencia como artista, ni siquiera para que su trabajo “exista”, sino porque el trabajo que ve es Arte, y él, como artista, quiere hacer Arte.

El segundo motivo del que Spencer nos habla es el de la imitación rival, demostrar que el sujeto observador quiere afirmar que es igual que el otro que tiene poder. El artista, de ambas maneras, usa factor “moda”, pero desde perspectivas distintas.

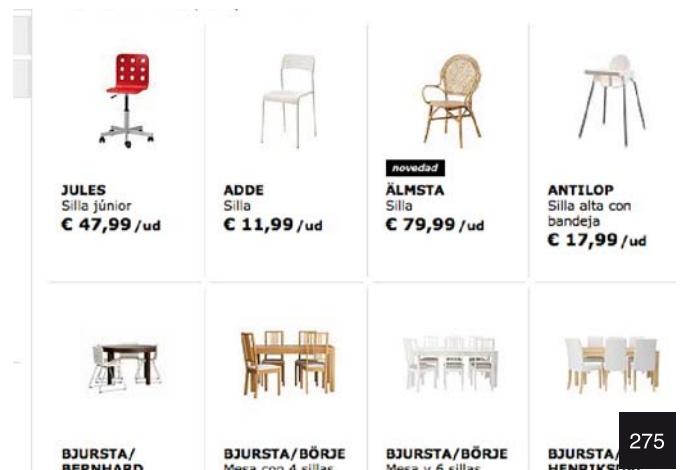
El artista sujeto a la <<Creación contemporánea>>, pretende buscar nuevas formas creativas para paliar el deseo humano de la creatividad como proceso mental y dinámico. Ya que éste, está “invadido” por una vorágine de imágenes que en cierto sentido, palian su actividad creativa, tomando éstas imágenes, como referentes creativos a imitar, ya sea porque pueda parecerle atractivo o porque es “distinto” a todas las concepciones creativas que conoce. Este proceso, que forma parte de la etapa inicial de la mediatización, donde el sujeto creativo bebe de fuentes para desarrollar su creatividad, se ha hecho evidente en muchos objetos que usan una línea determinada (“moda”), para insertarse en una categoría creativa. Éste suceso, que narraremos más adelante, tiene forma de lo que tradicionalmente, entendemos como “artesanía”, oficios hoy desgastados o anulados por la fabricación industrial de objetos que antes requerían y pretendían embellecer todo objeto cotidiano. Como Heidegger dice, el sujeto se olvida del propio ser para entregarse al dominio de lo cósmico, de objetos

fabricados y embellecidos. Ahora no requerimos de embellecer objetos porque ya vienen embellecidos.



274

Fuente: Personal



275



276



277

Fuente: Personal



278



279

Fuente: Personal

Estas nuevas formas de artesanía, que juegan un papel muy importante dentro del ámbito del diseño, se configuran como un elemento de “moda” (por el color, las formas, la configuración, la compo-

sición...) que toman formas en distintas variantes de lo que podemos considerar como creativo. Incluso, dentro del sistema mediatizado mercantilista que distribuye imágenes, el círculo que propaga la mediatización entorno a cómo el sujeto adquiere imágenes e ideas visuales desde los medios, éstos mismos, los medios toman las mismas imágenes para reconvertirlas o reutilizarlas, como pasa en el anuncio del 2012 de Opel Corsa y las creaciones de Hoppek (en la imagen).

Muchos de éstos creadores, han pasado a galerías de Arte o Instituciones culturales, y actualmente, ya pueden ser reconocidas como Arte: son visuales, atractivas y de lectura fácil y directa.

Evidentemente, las nociones culturales que esos objetos contienen, van más allá de la mera repetición o (re)versión del trabajo que se muestra. Lo que en este punto nos interesa, es de qué manera, estos objetos, han sido concebidos, no solo en su fabricación práctica, sino como han sido entendidos como actos creativos desde el entorno social, como se han asimilado como entes cercanos a la fabricación manual, y como han llegado a tener importancia en el campo del Arte.

Unas líneas más arriba, narrábamos como el concepto de creatividad, es creado por un engranaje cultural que Institucionaliza y dota de poder, algunas creaciones que se convierten en mas que una cultura, podríamos llamarla, popular. Uno de los casos mas claros sobre de qué manera, un elemento cultural tradicional, que forma parte de una cultura popular en la tradición de la misma, ha sido politizado, Institucionalizado, y , finalmente, mediatizado, es la figura del cocinero o *chef*. La figura paradigmática de Ferrán Adrià (personaje público que mediante elevar la idea de cocina a cultura, ha hecho de ésta mas que una experiencia de sabores mediante el sentido del gusto), ha hecho de la idea de cocina, una forma de investigación casi científica (siguiendo los patrones del <<Arte contemporáneo>> que instauran “verdades” Institucionalizadas

y lo “demuestran” mediante datos e informes). Tal ha sido la configuración de las creaciones de este chef elevadas a categorías creativas, y por tanto jerarquizadas dentro del ámbito cultural, que el creador, fue invitado en la Documenta de Kassel el año 2012 (143).

Lo más importante del suceso, no es el suceso en sí, sino como el cambio de paradigma desde el que se contempla que el museo o feria de Arte, la Institución cultural por excelencia, dota, en el ejercicio de “exponer”, una categoría de Arte a todo lo que contiene, y por tanto, categoría de <<Arte contemporáneo>>.

De la misma manera, la exposición o muestra, en el centro barcelonés “Arts Santa Monica” presenta “*El somni*” (el sueño), invitando al Celler de Can Roca (con tres estrellas Michelin a su espalda) a cocinar dentro del museo para un grupo selecto de personajes público durante el 10 de mayo al 8 de junio del 2013. La muestra se presenta con el siguiente texto:

“EL SOMNI” quiere romper todos los límites de las disciplinas artísticas, el espacio y los conceptos para dejar paso a una boda entre la opera y la gastronomía, con el arte y el pensamiento como motor del proyecto. Es la experiencia de una cena nunca vivida, la realización de un film insólito, el nacimiento de nuevas herramientas de creatividad con el nombre de Barcelona. Es la aventura de esta unión entre cocina y arte al servicio del pensamiento y la emoción.

El Celler de Can Roca, referente mundial de la excelencia gastronómica y Franc Aleu, destacado renovador de la estética de la ópera contemporánea, nos invitan a disfrutar de una experiencia inédita: el maridaje entre la gastronomía y el mundo de la opera con un espectáculo fascinante, multiformato, y una experiencia inédita y única donde participaran reconocidos representantes de varios ámbitos de la ciencia y la cultura, estableciendo una armonía que permita trascender los límites de

sus respectivas disciplinas con el objetivo de generar emociones”. (144).

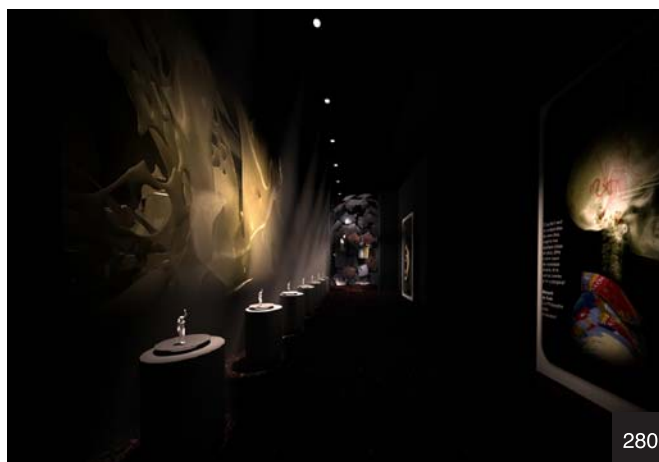
El comisario y crítico David G. Torres, hace eco de la muestra con un texto publicado en el espacio virtual A desk (www.a-desk.org), y en una parte del texto menciona:

“En 2007 Ferran Adrià y su entonces restaurante el Bulli fueron invitados a participar en la Documenta 12 de Kassel. Su selección entre la nómina de artistas en uno de los eventos artísticos más importantes dejó descolocados a no pocos en el mundillo del arte (especialmente a aquellos que se escandalizan con las cuotas de representación nacionales; yo mismo me preguntaba que cómo era posible que su comisario, Roger-Martin Buerger, invitado por el MACBA entonces, hubiese llegado a la conclusión que lo único que le interesaba del panorama artístico de Barcelona era una buena comida en un remoto restaurante en el Cap de Creus, lo que era ya una muestra del cosmopolitismo del que hablaba Eudald Camps hace unos días). También quedaron atónitos por la elección, pero en un sentido inverso, en el mundillo de la alta cocina: por fin era considerada arte.”

“Como dice el portero zoquete de la serie “La que se avecina”, se me vienen varias cosas a la mente. La primera tiene que ver con si es lícito destinar el dinero y el espacio de una institución pública para invitar a una cena exquisita a unos pocos elegidos. O si esa exclusividad y la exclusividad de la experiencia más bien forma parte de la actual tendencia, que el neoconservadurismo galopante aprovecha con la excusa de la crisis, para marcar constantes diferencias de clase en el acceso al conocimiento, la educación, la cultura y en último extremo, a la sanidad. La propuesta se parecería a algo así como una versión de uno de esos programas de televisión en los que enseñan las casas de los ricos y nos explican lo bien que se vive entre jacuzzis, vistas al Bósforo, servicio y acceso directo desde el parking al salón.”(145).

G. Torres nos da una pista sobre lo que significa el cambio cultural en un entorno donde los estados de mediatización, empiezan a hacerse palpables en esferas culturales. El Celler de Can Roca goza de reconocimiento cultural, y la institución debe hacerse eco del mismo, la Institución eleva a Arte, como G. Torres dice: “*por fin (la cocina), era considerada Arte*”.

El entramado que resulta del mismo, una Institucionalización del concepto Arte, donde si la obra es expuesta, la obra existe porque se convierte el obra, precisamente porque mediante el ejercicio de la Institucionalización cultural, la comprensión del Arte es Arte como tal. Esta idea, cercana a la teoría del White cube de Brian O’Doherty, tiene un enfoque sutilmente distinto para el mecanismo cultural contemporáneo, y es que, si antes la Institución era la que convertía el Arte en Arte, actualmente, el paso previo y posterior, el de la mediatización (el Celler de Can Roca, probablemente, nunca hubiera sido expuesto en *Arts Santa Mònica*, si la “moda” de la gastronomía narrada desde un discurso cultural, no hubiera dado sus frutos desde una perspectiva Institucional, de la misma manera que un artista emergente “comprende” que su trabajo “existe” si es visto, y algunas de las vías para visibilizarlo, y “existir” es participar en convocatorias no para exhibir en la Institución madre, el museo, sino como una vía para llegar al ella), hace que la esfera cultural haga reconocible el Arte, qué significa Arte, y la Institución madre (el museo o Institución pública) toma el papel “decidor” de esa selección, una corroboración de la misma.



Fuente: Personal

LA MUTACIÓN DE LA CRÍTICA

Sin embargo, no podemos solo decir, que el término Arte sea únicamente acuñado desde esferas Institucionales y mediatizadoras. Las capas de tradición del contexto, intervienen en la formación del concepto Arte actual, y concretamente <<Arte contemporáneo>>.

Sin embargo, las capas de tradición propias del contexto se configuran a partir de una legitimación Institucional, que escribe la historia del contexto, determinando que tipo de sucesos se establecieron en un periodo, y que como resultado, forman nuestra cultura actual. Estas directrices que marcan historia, y por tanto historia, van dirigidas al público en varios formatos y en un simbolismo democrático. Rosalyn Deutsche en *“Ideas recibidas”* explica como la condición democrática (re)crea historias:

“Pero a la vez que el origen de <<público>> en <<el pueblo>>, un origen que vincula la condición de ser público con la democracia, ayuda a iluminar el significado de la palabra, contribuye a si mismo que <<público>> resulte mas complejo. Por un lado, como escribí en otro lugar, el concepto mismo de democracia es objeto de debate, y en los discursos sobre lo público lo que se discute es el significado de la democracia.” (146).

Deutsche, se pregunta de qué forma la idea democrática legitima palabras en formas diversas, como por ejemplo una exposición, que retrata una esfera de poder legítima e hipotéticamente democratizada. En este caso Tony Bennet, la concepción cultural de la idea museo trazan límites territoriales que se hallan en un flujo constante, considerados instrumentos de formación nacional multicultural, capaces de remodelar las narraciones (147).

Pero no solo el estado de legitimación histórica esta dotada de importancia cultural, “somos hijos de esto” o “somos resultados de tal cosa”. La selección de dicha información, configura una capa

acotada de exploración del sujeto social en un contexto determinado. Información es poder, y configuración de la misma es una forma de presentar dicho poder, y por tanto, de homogenizar la cultura. El juicio que establecemos desde los paradigmas territoriales que configuran “verdades” e ideas, trazan informaciones que, como audiencia, asumimos. Hacer una exposición sobre un tema significa que el tema es importante, y debemos prestarle la atención que merece. Asimismo, dotando a la información de verdad desde un espacio que representa una verdad democratizada, la percepción social de la misma deviene importante.

Aunque la tradición histórica está muy ligada al contexto al que pertenece. En el caso de Barcelona, los *ismos* posteriores al conceptualismo catalán (*neoconceptualismo* y *postconceptualismo*) se reconocen en muchas de las obras de artistas posteriores, y como dice la artista y profesora Patricia Dauder (148), Barcelona ha estado muy ligada a la idea del Arte conceptual y académicamente hablando la facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, la escola Eina y la Escola Massana, han colaborado a ello.

Obras de artistas emergentes que desarrollan su trabajo desde un ámbito teórico enmarcado dentro del discurso contextual para repensar ideas vigentes (como el concepto de lenguaje, de narratividad de crítica Institucional o de información mediática), su visibilización no ha sido fruto de la casualidad, son el mayor exponente de estas Instituciones que los configuran como tal.

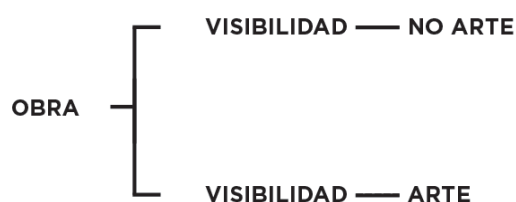
Uno de los grandes ítems que enmarcan al discurso contemporáneo dentro del concepto y estilo <<Arte contemporáneo>>, es el de la visibilidad de la obra como fenómeno de existencia. Esta existencia se hace palpable en la participación de convocatorias (mayormente públicas) de centros cívicos u otros centros que dan la oportunidad a los artistas de exhibir su trabajo. No obstante, estos trabajos pasan un filtro ya no solo institucional, sino

en este caso, el jurado es el que hace posible esa visibilidad mediante la selección de los trabajos.

La idea de crítica de Arte, es una compleja red de mediaciones que han incorporado la idea de “intelectualidad” en casi todos los discursos. Crítica como tal, etimológicamente hablando, surge de la verbo griego “*crino*”, el cual significa “juicio”.

En 1936, Lionello Venturi publica “*Historia de la crítica del Arte*”, en el que relataba un método a seguir para analizar obras de Arte. Éste método se basa en trazar unos rasgos sobre qué manera los artistas producen su trabajo, muy necesario para poder construir un discurso sobre las obras de Arte en cuestión. Venturi basó la necesidad de los artistas en relatar su propia historia y vivencias de los aconteceres. No obstante, el método creado tenía algunas fisuras entre ellas la cuestión de cómo separar la necesidad de explicar una vivencia y el diseño de la obra por la razón (148).

Gonzalo M. Borrás, en Historia 16 dice:



“Al igual que la Historia del Arte, la crítica de Arte como disciplina en sentido estricto surge en los albores de la modernidad y están considerados como sus textos fundacionales los escritos críticos de Denis Diderot sobre los Salones de París desde 1759 a 1781,... Este nacimiento no se debe entender en sentido radical, pudiéndose rastrear con anterioridad juicios de valor sobre Arte desde el mundo griego, incluidos sin carácter sistemático en los tratados, en las biografías artísticas o en los textos estéticos.

Aunque el término “Salón” haya caído hoy en desuso, ha sido una de las “instituciones” artísticas más destacadas de la modernidad; el nombre deriva del “Salón Carré” del palacio del Louvre, lugar retomado en 1725 por la Academia Real Francesa de Pintura y de Escultura para celebrar las exposiciones de Arte (que tuvieron carácter público desde 1737 y celebración bienal desde 1751). De manera que el término Salón hay que referirlo a exhibición pública de Arte.

El artista que expone en el Salón ya no sólo tiene que enfrentarse a la Academia, que selecciona las obras, y cuyos criterios se atienen a los principios intemporales del ideal de belleza del clasicismo, sino que tiene que someterse posteriormente al juicio del público, cuyo criterio de valoración es el de la novedad y con cuya adquisición de obras nace el mercado anónimo burgués. Como afirma Francisco Calvo Serraller, (...), son los ideales burgueses revolucionarios los que promocionan la difusión democrática de los valores culturales, así como su distribución a través de un mercado libre. Los conceptos de “Salón” y de “Exposición” son complementarios con los de “público”, “consumo anónimo” y “mercado”. “(150).

Gonzalo M. Borrás, mediante este fragmento, ya empieza a dilucidar el estado de la mediatización del artista, y su dependencia a lo que hoy consideramos como público, así como la pleitesía a la Institución para exhibir su trabajo, el artista actual, según Borrás, debe anunciar los valores culturales a través de un mercado libre. Mediante el Salón, en el siglo de las Luces, la crítica de Arte como tal nace como profesión con la función de orientar el deficiente criterio de mercado (Gonzalo M. Borrás).

La figura del crítico se ha unido a la cuestión del buen gusto hacia la adquisición burguesa de trabajos artísticos, y por tanto a realizar una selección de “buen gusto” mediante una crítica subjetiva. Denis Diderot escribe sobre el Salón de 1759 en forma de correspondencia a su amigo Friedrich Melchior Grimm y fue publicada en la *Correspondance Littéraire* el 1 de noviembre de 1759.

De esta manera, la figura del crítico de Arte se convierte en una especie de seleccionador de Arte, una pre-gestor, si seleccionamos el “buen Arte” y el “mal Arte” también decimos que es Arte y que no lo es, ya que si el “buen Arte” se visualiza, el “mal Arte” se invisibiliza, y por tanto, no existe como práctica artística de importancia.

Anna María Guash en *“La crítica del arte. Historia, teoría y praxis”* (151) dice que el origen de la crítica de Arte se ubica en el contexto de la nueva sensibilidad imponiéndose el ascenso de la esfera pública y liberal de la burguesía, que determina el curso de la modernidad. El concepto implementa una nueva clase social dominante, donde el acceso al conocimiento será más viable. De esta manera, la experiencia ante el mundo de la cultura va a variar la idea de la construcción del individuo y sus posibilidades ante la visión que tiene del ser en el contexto, y por tanto su visión de la libertad también cambia.

A partir del siglo XVIII, la libertad del individuo supondrá opinión personal, juicio y relaciones, relaciones como símbolo de un cambio de percepción, englobando el sector social en un debate estético símbolo del poder económico y político (152). Así, el criticismo ilustrado nace y la subversión nace por parte del público legitimando sus exigencias de poder cultural, en el que la burguesía crítica descubre “una nueva imagen de las relaciones sociales” (Guash, Ana M.). Asimismo, surge la libertad del individuo en explicar su juicio de valor artístico, y juntamente con la democratización del sector cultural a principios del siglo XX, la figura del crítico, se introduce como un especialista en el terreno de lo

artístico, dotando a éste, de un derecho simbólico, de un poder de opinión propia de un especialista que significa el portavoz que formula ideas que puedan generar un debate social.

Desde entonces, la noción de la crítica de Arte ha variado considerablemente. Existen algunas ideas que consideran el ejercicio del comisariado (el curador, el *curator* o comisario) como un nuevo formato de crítica, ya que la actividad del comisario consiste en construir discursos desde una nueva visión cultural, donde las obras configuran un discurso global desde un contexto Institucional (en la mayoría de los casos). Parece que el comisario se ha tomado como la figura del “traductor” social, el que acerca formas de percibir el Arte desde lo “comprensible” hacia los que “deberían” comprender, instrumentalizando la cultura.

Christophe Cherix, menciona en “Prólogo” (153): “las exposiciones se han convertido en el medio a través del cual se llega a conocer la mayor parte del arte. En los últimos años, no solo han aumentado espectacularmente la cantidad y la variedad de exposiciones, sino que además los museos y las galerías de arte como la Tate en Londres y el Whitney en Nueva York presentan ahora sus colecciones permanentes como una serie de exposiciones temporales. Las exposiciones son el lugar fundamental de intercambio en la economía política del arte, el lugar donde el significado se construye, se mantiene y, en ocasiones se deconstruye”.

No obstante, algunas críticas sobre este ejercicio (muy popular en Barcelona desde hace unos 5 años, aproximadamente desde el 2006, con la popularización global de Szeeman), ha influenciado mucho a la creación artística, así como a su noción, desde el contexto barcelonés. Hans Ulrich Obrist con su obra *“A Brief History of Curating”* (OBRIST, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2010. 21 p.), el término *curator* se popularizó entorno a los años sesenta y setenta, con comisarios independientes que

participaron en ferias de Arte como la documenta de Kassel. De hecho, Obrist, comenta que en estos últimos años, la figura del comisario ha aumentado considerablemente, debido a su popularización, y como comenta Hughes y Obrist, la idea de “artista-comisario”, se ha puesto muy de moda. Angela Molina, redactora en el periódico “El País”, retrata la figura del comisario mediante el artículo “El arte de ordenar el caos”, iniciado su redacción con: “Los comisarios de exposiciones son una especie de narradores capaces de organizar un “relato” a partir de las obras que seleccionan”(154).

Así, la idea de comisario, se convierte en un narrador que articula desde Instituciones, convirtiéndose como tal, en una metáfora de la Institución.

La crítica de Arte y comisaria independiente Pilar Bonet, en su texto “*Atelier internacional de la crítica: relatos discrepantes, la exposición como dispositivos críticos*” (155) comenta, de forma cínica en palabras de Rosa Olivares, directora de la revista EXIT Express: “De repente todo el mundo es comisario, profesores de universidad, asesores políticos, primos y cuñados, artistas, vetustos aficionados a la fotografía, un sinfín de voluntarios para ganar lo más posible con el menor esfuerzo exigido... Con estas palabras, Rosa Olivares introducía una editorial en la revista EXIT Express dedicada a presagiar los males, el timo para ser más precisos, del nuevo papel del curador o comisario en el mundo del arte, en especial desde el perfil más mercantil y espectacular de nuestra cultura. Con humor y sin abandonar la responsabilidad crítica que le caracteriza, la autora da nombre y datos en un análisis breve pero certero sobre los tropiezos políticos y las derivas de la práctica expositiva.”

La rápida y eficaz de la popularización de la figura del comisario, se debe, entre otras razones, a la capitalización del mundo del Arte, una capitalización que parte de la Institucionalización de la misma con un engranaje mediatizador. El IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) define la figura

del comisario como “*La práctica curatorial independiente se inscribe en una compleja red de relaciones multilaterales y multifuncionales. El comisario media entre las instituciones públicas y privadas, los conservadores de museos, los artistas, la crítica, los periodistas, los coleccionistas, los galeristas y el ciudadano. Sus funciones abarcan desde la investigación y concepción hasta la documentación y materialización del proyecto expositivo*” (156).

Entonces, ¿es el comisario el nuevo crítico de Arte?, ¿es el que define las relaciones políticas entre creación y sociedad?. Partiendo de la idea inicial de esta tesis (el sujeto en un estado de mediatización), podemos pensar que la mediatización ha capitalizado la idea de Arte, y por tanto la idea de los creadores que configuran la idea de creación desde la Institución. La idea podemos relacionarla con la comisaria independiente y crítica Montse Badia, que recalca de qué manera, la popularización de la figura del comisario ha desarrollado tácticas y códigos aprendidos (157), una manera de capitalizar y linealizar las concepciones de Arte desde una esfera institucionalizada. De esa forma, cartografiando el entrono de la creación, la dependencia Institucional, hace del comisario la figura del seleccionador, y por tanto, visibilizador del artista, más concretamente, artista emergente. Esa dependencia Institucional, hace, de la práctica del comisario, un ejercicio de construcción de discurso, y una idea paradigmática de la idea de mediatización. El crítico de Arte (como una figura relacionada con la creación artística, pero no directamente con lo que supone el “quehacer” artístico), toma la figura de la propia crítica como un personaje que da una voz, que relata desde la profesionalidad y escritura (mayormente) desde una libertad como derecho ciudadano, el comisario, toma un poder desde la práctica cultural, ante una “verdad” Institucional, y desde la propia Institución que lo dota de actitudes para poder “culturar” un entorno y contexto social.

De esa forma, el comisario, goza de poder y en cierto sentido, coarta una libertad creativa del

artista. En el proyecto *Se busca Curator* se junta material bibliográfico cercano a este tema. Comisarios del contexto Barcelona coinciden en el ejercicio de poder que toma el comisario y en el peligro de la libertad creativa. Pilar Bonet, en el mismo texto mencionado unas líneas más arriba, destaca unas respuestas de los colaboradores en el proyecto:

“el despotismo de usar la exposición para ilustrar un concepto, a veces sólo un título, la arrogancia de ignorar el público, la falta de comunicación y complicidad con los artistas, el desgaste de sobrecomisariar un proyecto dando demasiada importancia al propio comisario y el desastre de empaquetar el mensaje en un embalaje elitista que cripta la exposición bajo la retórica de un título muy publicitario o unos nombres de artistas muy prestigiosos.” (158).

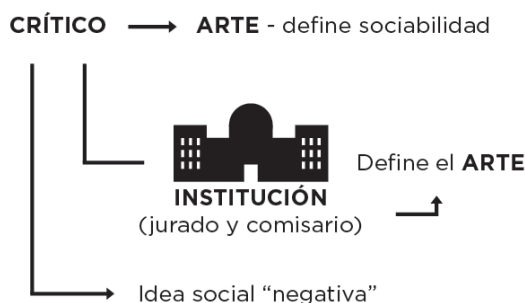
Asimismo, el ejercicio del comisario, puede considerarse un nuevo formato de crítica, una nueva forma de establecer relaciones entre artistas, creadores, “traductores” e Instituciones. No obstante, ¿podemos considerar la práctica comisarial un nuevo formato, o una evolución de la crítica como la comprendemos tradicionalmente?

Entendiendo el ejercicio crítico desde un estado de libertad de posición ante un creador que expone su trabajo al público con derecho a opinar del mismo (es lo que tiene tener profesiones que exhiben la propia labor), debemos pensar que la idea de mediatización, se caracteriza por la adaptación de la misma, a diversas profesiones que usan los medios para la difusión de su labor, y más concretamente cuando esa labor, es destinada al público para su existencia. En el fenómeno de la mediatización como un estado en el que el poder mediático crea sometimientos a la competencia y visualización creativa a la audiencia, validándose desde el volumen de espectáculo, podemos considerar que la crítica (como aquí la entendemos), debería tener un papel cultural más que importante. No obstante, la crítica como ejercicio se ha desvirtualizado y ha mutado por diversas razones. Algunas de las razones podemos atribuirles a que el propio ejer-

cicio de la crítica no ha tenido una “adaptación” a la esfera Institucional, entendiendo la exposición como paradigma de la muestra de Arte hacia lo social. La crítica, en este punto, no ha jugado un papel validador en las muestras, sino que en la exposición, la crítica se convierte en ensayo, en reseña, en aprobación de la exposición con un texto que “ilustre” el discurso expositivo. En este caso la crítica no construye, sino que valida, dotando a la Institución de un poder dependiente demasiado obvio. Otra de las atribuciones a la cuestión de porque la crítica no ha tenido una adaptabilidad Institucional para construir discursos de forma directa (el crítico toma la exposición y construye un discurso), es que la idea de crítica, es asignada a una única persona emisora de un juicio, y basándonos en la sociedad icónica que construye ideas mediante conceptos, la figura del crítico coarta la libertad de la audiencia, ya que desde un sujeto único, visualiza la creación de otro sujeto. La crítica, en este punto, significaría un ensombrecimiento directo del creador, y dotaría a la Institución, de un juicio único de un sujeto. La idea puede parecer contraria a la idea del comisario estrella, ya que este, es lo que supuestamente hace como comisario estrella. No obstante, la diferencia de tareas entre crítico y comisario desde esta perspectiva, es que el comisario es un “descubridor de talentos”, el crítico, es un personaje que parte de la exposición para hablar de Arte (o ésa es la idea más popular en el sector). Otra de las atribuciones al porque la crítica no ha tenido una buena adaptabilidad, y por tanto popularización, en el sector del <<Arte contemporáneo>>, que en la misma crítica se considera un ejercicio arcaico, delimitado por ideas concebidas desde un Arte más puramente clásico. La figura del crítico es adscrita a una subjetividad personal de canales mediáticos de escritura, y ésta, la escritura, es devaluada por el contexto social. Así, la imagen del crítico queda afectada desde una perspectiva social, y por tanto, también afectada en el campo artístico como una figura arcaica y anticuada. El crítico es un personaje subjetivo con quehaceres clásicos, era necesaria una nueva figura que desde la Institución (como poder y verdad), que legitime una opinión y un juicio de valor en un registro de necesidad: el artista

confía en la Institución así como en la figura de los profesionales que son validados por la misma, ya que representan ideologías y símbolos de libertad creativa, cuando éstos mecanizan su postura creativa, y su estatus se define por los registros Institucionales que representan el Arte actual. Una de las razones más a sumar a la cuestión es que el artista, formado en la mayoría de los casos académicamente, ya no cumple únicamente la figura del creador como artista que crea Arte, éste se ha convertido en un personaje cercano a un investigador cultural, donde escribe sus staments, participa en mesas redondas, es entrevistado e incluso ejerce como crítico de Arte hablando de colegas del gremio.

(no sé si realmente consciente en lo ideológico) por lo que hacen y, fruto de esa sensación, las imágenes que surgen de sus procesos creativos en ningún caso quieren ser comparadas con las que nacen de los procesos creativos de los artistas. En segundo lugar, la mayoría de artistas también prefieren mantener el statu quo actual, y diferenciar, por tanto, la producción que surge de su libertad creativa, presuntamente no contaminada por las reglas del mercado capitalista, las cuales rigen estrechamente las imágenes y los objetos diseñados por los creativos publicitarios, o por los cinematográficos. En tercer lugar, la propia sociedad parece sentirse cómoda con una diáfana distinción entre las imágenes que son



Joan M. Minguet Batllori, actual presidente del l'ACCA (*Associació de crítics d'art de Catalunya*) "*De la crítica de Arte a la práctica curatorial. Algunas reflexiones*" (159), toma conciencia de cómo la figura del crítico ha quedado desplazada, entre otras cosas fruto de la idea de publicidad (fenómeno de la mediatización), y de cómo ésta, se ha transformado sutilmente en la idea de comisario:

"Ahora, el anuncio publicitario más insignificante puede ser colocado en un mismo registro que la pintura más universalmente consagrada como artística en una maraña de estudios intertextuales e intermediales de resultados frecuentemente sugestivos.

Esas posturas reacias provienen, en primer lugar, de los propios profesionales de las nuevas actividades de lo visible: en muchas agencias de publicidad hay una especie de sensación de perversidad

arte de aquellas que tienen una función básicamente utilitaria. Poco importa que esa misma sociedad tenga posiciones —o sensaciones— mayoritariamente contrarias a algunos registros del arte moderno, como la abstracción o el conceptualismo. Lo cierto es que el papel sagrado —¿quizá podríamos escribir, como ya he apuntado, religioso?— que se ha otorgado al artista en la sociedad occidental desde el Quattrocento italiano no siempre es contrastado con agrado con las imágenes que provienen del mundo del diseño. Como corolario de todo ello, en último lugar debemos subrayar que el pensamiento hegemónico en el campo de la historiografía del arte es claramente inmovilista, no sé si llamarlo reaccionario. Los departamentos universitarios de historia del arte, los museos, los diletantes, las academias artísticas, las escuelas de arte y oficios claman por mantener el teatro del arte con sus intérpretes actuales, a pesar de que son conscientes de la confusión y de las paradojas que recibe la platea."

En este sentido, M. Minguet, nos habla de la idea de hegemonía cultural, y de cómo el sistema mediático, configurado en la publicidad, ejerce una influencia cultural paralela (a criterio de voluntad personal desde el sector) a la creación de Arte actual. No obstante, hemos de preguntarnos si ese paralelismo existe, o si por el contrario, se trata de una perpendicular de relaciones establecidas que configuran lo real. En cualquier caso, debemos optar por la figura del que crítico representa un seleccionador desde un juicio subjetivo (cercana a la idea del comisario). El comisario dota a los o al artista, de una visibilidad Institucional de la cual el artista necesita, el crítico no. Como ya hemos comentado, pero podemos pensar que el crítico, puede ser el antecesor social del comisario, pero no en forma de relacionar el mecanismo artista-institución-visibilidad-discurso-legitimación, ya que su labor como tal, sigue siendo la misma (el crítico escribe sobre Arte y usa el mecanismo Arte-crítica-visibilidad de la crítica-visibilidad de artista), así, la idea del comisario podría ser un subproducto si partimos del ejercicio crítico evolucionado como tal.

Sin embargo, desde el punto de vista de la mediatización como un estado de necesidad que crea realidad, pretendo plantear el ejercicio de la crítica como algo separado del fenómeno de comisariado. La crítica como tal, entendida como la relación de Arte-crítica-visibilidad de la crítica-visibilidad de artista, actualmente, no toma la conciencia pública del profesional que configura ideas definitorias sobre Arte, ya que como hemos comentado, el artista suple en cierto modo, a la figura del crítico que tomaba voz y conciencia de la labor del artista. Así, el crítico como profesional que dotaba al artista de sentido y visibilidad mediática (particularmente tomaba la visibilidad del artista desde la práctica “periodística”), ha tomado riendas desde otro sentido: el artista como tal, comprendiendo su visibilidad y existencia como forma profesional de coexistencia ha configurado su profesionalidad desde la perspectiva de “hacerse ver” mediante convocatorias y relaciones sociales. El artista, al

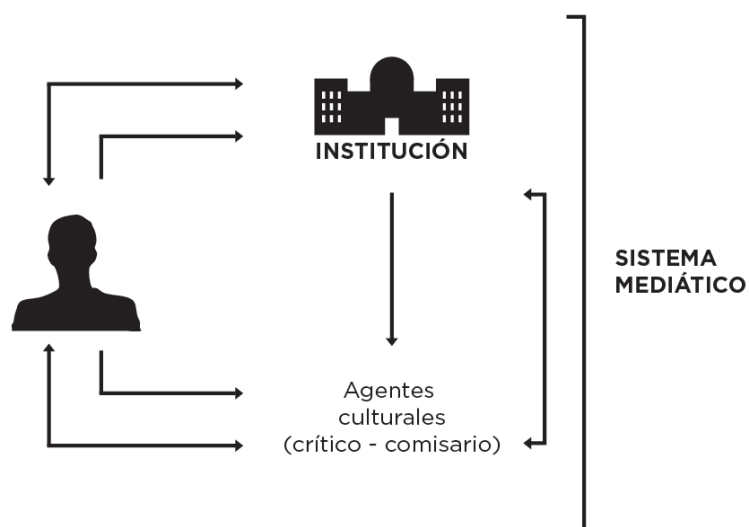
comprender esta premisa, la idea de crítico queda relegada en un plus no dependiente. Podemos recordar a artistas leyendo críticas, rezando porque sean buenas: si la crítica era buena, la exposición sería buena. En esta ocasión cabe preguntarnos ¿qué figura cumple el crítico actualmente?.

Bien, la figura del crítico, que tomaba posesión como profesional legitimador, ahora se configura desde otra perspectiva de visibilidad Institucional, y no conformada a través del comisario (que podemos considerarlo un visibilizador de autores tanto en su consagración de discurso como en la muestra de obras como tal. Para un comisario, exponer obras de, por ejemplo Matta Clarck, también refuerza su trayectoria, es un *quid pro quo* en existencia artística), sino conformada desde el prisma en que ahora el crítico, abre la puerta a la visibilidad, el comisario ya está dentro gestionando dicha visibilidad. En este sentido, el crítico (haciendo un símil como portero), tenía el poder de popularizar un juicio, e indirectamente, delimitaba la noción de “buen” Arte y “mal” Arte. Desde este sentido, el significado del crítico que ejercía “normas” que definían “lo bueno y lo malo”, y para el artista, la imagen que proyectaba el crítico, significaba demostrativo de la calidad: con una buena visibilidad se adquiriría visibilidad.

Llegados a este punto, podemos realizar un símil entre la figura del jurado y la figura del crítico. Las relaciones entre ambos se pueden establecer entre los dos mecanismos de visibilidad y selección: crítico: *Arte-crítica-visibilidad de la crítica-visibilidad de artista* y jurado: *Arte-análisis-selección-visibilidad del artista*.

La figura del jurado complementa la idea de artista que visibiliza al artista, selecciona desde un formato institucionalizado público o privado. El jurado en este sentido, de la misma forma que el crítico, selecciona y configura “buen” Arte y “mal” Arte, el que es merecedor de exhibir y el que no.

Por esa razón, podemos considerar que los mecanismos mediatizadores han reconstruido la idea de crítico desde el punto de vista de la necesidad del artista en visualizar su trabajo y legitimarlo. La crítica ha mutado hacia jurado en tanto que la crítica ha sido democratizada y academizada desde la perspectiva del nuevo artista contemporáneo. La categoría de jurado democratizado y popular surge de la idea que profesionales del sector, evalúen las nociones y las producciones de artistas. De la misma forma en que un profesor evalúa de qué manera un alumno ha aprendido sus conocimientos, y valora los conocimientos adquiridos, el jurado valora el resultado del “ejercicio” creativo, dotándolo de visibilidad como ejemplo de “buena práctica creativa”, un fenómeno de la crítica en ejercitar el artista como “buen” creador.



2. EL PÚBLICO COMO USUARIO DE LA CULTURA

-LO QUE VEMOS COMO ARTE, ES LO QUE ES ARTE EN REALIDAD

Dentro del concepto sobre el fenómeno de la mediatización y el sujeto en el estado de *neo-realidad*, podemos afirmar que las (re)creaciones de realidad son fijadas desde dispositivos mediáticos (fijémonos en el término usado sobre la idea de “realidad”. No la mencionaremos en plural, ya que según la posmodernidad, la idea de metarrelatos que configuran “realidades” se hace palpable en la construcción y autoconstrucción de cada sujeto. Esta idea es la que hace posible conceptos como diferencia o multiculturalidad (160)). Por el contrario, esta idea se desarrolla de forma distinta en ésta tesis, con la idea de “realidad” única, aunque plural en todos los sentidos. La postmodernidad nos ha traído, como menciona Hughes, diferentes puntos de vista que han creado realidades, y en tanto que benevolencia hacia cuestiones cercanas al multiculturalismo, y por tanto, aceptar al otro. No obstante, la idea de realidades, no se hace palpable en los fenómenos mediáticos, que por mucho que muestren diferencias culturales o de raza entre personajes, la jerarquía social dentro de estas ficciones mediáticas, es palpable, así como la (re)creación de la audiencia con los personajes principales que generan realidad única sin embargo variable. La “realidad” de cada contexto es única desde la perspectiva social, y por tanto, es “realidad” como tal.

No obstante, el cambio que ha generado la introducción de los media democráticamente, nos hace comprender que, ya que los media han llegado a todo el entrono social de forma directa o indirecta (directa con la generación que ha crecido con ellos e indirecto con la generación que se enfrenta a ellos), han “afectado” (sin el sentido peyorativo que pueda tomarse de esta palabra) a un núcleo social de una forma determinada.

Habermas describe el modernismo como una etapa en la que se intenta implementar unas

nociones de ciencia, moralidad y Arte, según la lógica interna de la modernidad, del mismo modo que pasó durante el periodo de la Ilustración. De ésta forma, podemos pensar que el previo a la posmodernidad supone una idea lineal de ideas y por tanto, de comportamientos trazados a partir de diferentes lógicas que se configuran desde una perspectiva concreta de “cómo debe o debería ser la realidad”. En el posmodernismo, entramos en una etapa en el que esta realidad lineal se pone en cuestión y, por tanto, entra en crisis de valores y de perspectivas de como observar el mundo. No es casualidad que durante el posmodernismo, se ponga en cuestión la idea de linealidad cultural, ya que sus dos grandes columnas de pensamiento, el estructuralismo y posteriormente el posestructuralismo, han hecho que autores como Roland Barthes, concibieran la cultura como un corpus de códigos o mitos, o el mismo Talcott Parsons, el máximo exponente del estructuralismo que desarrolla una teoría sobre como se construye un entorno y contexto social, y por tanto, una realidad definida. Parsons concibe la idea de estructuralismo a partir de 4 puntos variables, el biológico, el cultural, el social y el de personalidad. Lo que resulta interesante de Parsons para poner en relación la idea de mediatización con los comportamientos que el autor describe:

-El **cultural** es el conjunto de normas, valores, lenguaje y símbolos compartidos, aceptados por la sociedad. Su función es el mantenimiento de las pautas, para que los individuos se ajusten a las expectativas del rol e internalicen los valores. En la sociedad estas funciones son cumplidas por diversas instituciones, entre ellas podemos nombrar al sistema educativo y los medios masivos de comunicación, quienes son los encargados de la difusión de esas normas, valores, símbolos, etc, que componen la esfera cultural.

-El **social** está compuesto por las formas en que los individuos interactúan recíprocamente. La función primordial es la integración y supone la acep-

tación de las metas y las expectativas sociales. Las entidades jurídicas tienen a su cargo esta función, la cual aplicara sanciones. Va a existir una movilidad social de forma horizontal, vertical, ascendente o descendente. De la misma manera habrá cambios sociales e innovaciones.

-El de **personalidad** es el conjunto de motivaciones y orientaciones de la acción de los individuos. Su función es el logro de metas o fines. Intenta coordinar las motivaciones para alcanzar objetivos sociales. Las unidades que pueden canalizar las aspiraciones de los individuos son las instituciones políticas. Estructural funcionalismo conocido como positivismo. (161).

De esa misma forma Parsons, indica como en el entrono cultural, los medios de comunicación de masas ejercen una gran influencia en las pautas de comportamiento. La idea de mediatización reconfigura éste concepto con un paso más allá de la actitud mostrada por individuos que crean unas expectativas, y por tanto, un rol de conducta, basándose en ideas comparables y ejemplificadas de la realidad cercana. De la misma manera, una película llevada a cabo con problemas cercanos a los del espectador y en un contexto parecido, puede hacer que la audiencia tome los problemas como suyos (162). El concepto de mediatización se desarrolla a partir de unos modelos que configuran realidad (una realidad concreta y variable) que representa valores simbólicos que sirven de paradigma, modelo o ejemplo a la vida cotidiana. Asimismo, los medios de comunicación de masas, (re)crean valores que son adaptados al individuo de una forma definida, y la audiencia los toma como propios. Cristina del Pino, ha desarrollado la tesis doctoral “*Marcas y ficción televisiva: el product placement en las telerseries españolas (1991-2002)*” (163), donde toma como ejemplo la serie de televisión “Médico de familia”, emitida por la cadena de televisión Telecinco. Del Pino hace eco del *product placement* dentro de la propia serie, configurando unos nuevos status y modelos de vida de la nueva familia moderna.

Según del Pino, a finales de los años setenta, una treintena de marcas se implementan en películas de gran pantalla, con la finalidad de darle un toque de realidad al film a la vez que hacer publicidad de marcas, donde el personaje principal del film, toma el mando como modelo definidor y usuario de un producto determinado. Del Pino, mencionando a Contreras, presenta la tabla de contenidos sobre las causas de los cambios acontecidos en televisión:

TABLA 1: PRINCIPALES CAUSAS DE LOS CAMBIOS ACONTECIDOS EN TELEVISIÓN

Tecnológicos	<i>Revolución digital y eclosión de nuevos medios que neutralizan los esfuerzos de planificación realizados por los expertos en décadas anteriores.</i>
Empresariales	<i>Conexión de intereses económicos entre compañías de telefonía, de informática, del mundo del entretenimiento con la industria televisiva. Cambio en la estructura empresarial en la que se asentaba el medio desde su aparición.</i>
Legislativos	<i>Nuevas leyes que hacen frente a la introducción de un fenómeno de abierta competencia comercial.</i>
De contenidos	<i>Nuevos medios, nuevos canales, nuevas formas de publicidad: la creatividad, en definitiva, como fuente fundamental en la actividad del medio.</i>

De públicos

Una audiencia más selectiva, más abierta a experiencias diferentes, más fragmentada a la hora de optar por unos servicios u otros, y un espectador con posibilidades cada vez más crecientes de interactividad.

De mercados

La televisión es un fenómeno transfronterizo que cubre todas las posibilidades que permite la comunicación interpersonal, desde la individualizada, hasta la más alta conexión global.

(164)



Fuente: Personal

La identificación personal a través del medio que genera comportamiento, hace que el sujeto transforme la realidad en una realidad mediatizada. A través de la mediatización, la identificación per-

sonal hace que (re)creemos constantemente nuestros sujetos y nuestra forma de comprender una realidad ficcionada. “Médico de familia”, tan sólo resulta ser un ejemplo de una realidad configurada a partir de una serie de televisión convirtiendo la misma, en una Institución cotidiana de directrices, de formas de hacer y pensar. No obstante, llevada esta idea al terreno del Arte, cabe destacar la idea de la Institucionalización de la obra desde un terreno mediático, y de como el artista, comprende su existencia a partir de su auto-exhibición, con una previa teatralización del sujeto. Dentro del mundo del <<Arte contemporáneo>>, la responsabilidad del tipo de producción actual no se encuentra en una serie de televisión para el público general. No obstante, mediante el ejemplo de la construcción de identidad mediante situaciones ficcionadas, y posteriormente trasladadas a una realidad concreta a partir de los medios que se Institucionalizan socialmente, podemos encontrar un símil en el engranaje de construcción de realidad. De la misma forma que “Médico de familia” se convierte en un fenómeno Institucional (Institucional porque crea y recrea realidades que configuran realidades), la Institución Arte (Institución que parte desde la academia hasta la voluntad de crear un espacio auto gestionado) crea la idea de que dentro de la misma existe Arte. Lo interesante de éste concepto de legitimación de la obra mediante la herramienta del contenido de la obra en la Institución, y de cómo ésta herramienta se ha establecido como paradigma de idea de la realidad cultural.

La forma en que establecemos realidades a través de los medios, es una parte del engranaje mediatizador de una sociedad. Así, ¿entendemos todo lo que alberga una Institución como Arte?, obviamente no, ya que la crítica que se establece entorno a exposiciones de diferentes naturalezas, a menudo quedan cuestionadas por el entorno artístico.

Entonces, ¿qué sentido tiene la mediatización en el engranaje artístico de la Institución?

Cabe entender el fenómeno de la mediatización, no sólo como una forma de configurar realidad desde los medios hacia una sociedad capitalizada, sino entender el fenómeno de la mediatización como un engranaje que establece categorías y formas de comprender el mundo, siendo estas formas las ideas con las cuales nos relacionamos.

El engranaje mediatizador del que hablamos se establece mediante las relaciones que efectuamos con la Institución, y de como consideramos estas desde una ojo jerarquizador. Comprendemos que socialmente la universidad es mejor que una escuela, comprendemos que un museo de Arte debe ser mejor que un museo de fútbol, comprendemos que una exposición es un acto cultural que nos hace pensar (o debería hacernos pensar).

Estos tópicos sociales retratan una idea de como debería ser <<Arte contemporáneo>>, de donde debe proceder, como debe hacerlo y de qué manera debemos realizarlo. Así, damos por sentado que Arte se alberga en la Institución, y el mecanismo que utilizamos para “convertir” la producción en Arte, es la misma que la de la Institución: realizar una exposición (u otro formato), difundirla y generar audiencia, sobretodo generar audiencia. Así, las teorías de los *usos y las gratificaciones*, y la teoría del cultivo, pueden ejemplificarse, como dice Yolanda Ramos, en dos ejes temáticos: las motivaciones y la percepción social. Mediante estas teorías, las relaciones interpersonales que se establecen dan pie a la motivación, desde el prisma artístico, en convertir el Arte en una profesión mediante la percepción social, y la teoría del cultivo. La teoría del cultivo de George Gerbner se basa en el consumo televisivo de la audiencia que constituyen un mundo simbólico. Gerbner dice que estas percepciones de la realidad se transfieren a través del público, pero que sin embargo, se alejan completamente de la realidad, por tanto los roles, las etnias o la violencia se tergiversa, dando paso a estereotipos exagerados en algunos de los casos. Gerbner, también hace alusión a la cantidad de horas que el especta-

dor yace delante del televisor, y consume. Mientras más elevado es el número de horas, más distorsionada es la realidad. No obstante, Gerbner anuncia esta teoría desde una perspectiva en la que se comprende que existe una realidad determinada, y que la realidad televisada no es más que una forma de abstracción de la misma, por tanto, existe una realidad concreta y otra que es distorsionada. Sin embargo, el mecanismo que Gerbner nos cuenta, resulta la primera fase de la mediatización: comprender una realidad mediante el ejemplo de otra (venga de donde venga). Sin embargo, y no cabe restarle importancia, la generación que ha crecido con los medios como un reflejo de la realidad, han interiorizado la idea de consumo televisivo no como un entretenimiento, sino como un espejo del contexto (Yolanda Ramos 2006). De ésta forma, generaciones después, la aficción que desarrollamos al medio es distinta, y por tanto nuestra relación con el mismo también lo es.

Las historias que nos cuentan por televisión, uno de los métodos más afectivos y tradicionales con los que cuenta la humanidad, significan símbolos y aspiraciones de vida que vemos posibles y que desarrollamos en la vida real, ya que estas historias nos hablan de como funcionan las cosas, y por tanto las comprendemos de esa manera: lo que vemos es lo que percibimos, sobretodo es.

política en sí. Desde la perspectiva del ámbito artístico, podemos decir, como hemos comentado en capítulos anteriores, que la Institución es la que instruye el Arte como tal, y configura la idea de “Historia” que tenemos sobre Arte. No obstante, más allá de este concepto base para comprender la mediatización, hemos de hablar de los comportamientos que determinan la idea de cultura. Como menciona Gerbner, la idea de historia, ha sido contemplada en imágenes que narran los procesos de la cultura. Podemos percibirlo en una vidriera de catedral o en un grabado del siglo XVI. Pero es ahora, la primera vez después de la democratización de la tecnología, que el conglomerado cultural ha transformado la socialización de los sujetos con el contexto y con otros individuos. Estos efectos de la televisión, descritos por Gerbner, llamados por Gerbner *culturvision*, naturales por una parte y desnaturalizados por otra (naturales porque es natural que el humano explique historias para narrar el mundo que lo rodea y desnaturalizadas por las historias son mediatizadas con unos resultados de comportamiento concretos), hacen que las actuaciones de los individuos queden marcadas por las relaciones que tenemos con la socialización a los media.

Un artista conoce las estrategias que ha de seguir para convertirse en un artista como tal. Primero ha de “existir” como artista exhibiendo su



De la misma manera, podemos relacionar que la televisión es una manera de instruir una sociedad determinada de la misma forma que antes tenía el “deber” una Institución, una doctrina o la

obra, y por tanto que ésta exista como tal y que él también exista. Esta comprensión sobre su existencia, es la que lleva a cabo mediante la socialización del mismo: el dejarse ver, el actuar, el man-

tener relaciones con otros artistas...pero, ¿ha sido así siempre en el campo del Arte?

Dentro de la categoría de ámbito artístico, la llamada “comunidad” de artistas ha estado presente como grupo. En la historia del Arte se han descrito a generaciones de artistas que se nutren del trabajo de los “colegas”, que han trabajado juntos con unos objetivos comunes, entonces ¿cuál es el cambio significativo de la mediatización en la socialización de los artistas?

Según la teoría del cultivo de Gerbner, la televisión ha construido el mantenimiento estable de las ideas sociales, que permiten la construcción de ideales “reales” que se alejan de una realidad “verdadera”. Sin embargo, la teoría del cultivo, actualmente, la tomamos como precedente a una situación que se da más allá de “imaginar” una realidad televisada. La mediatización se basa en comportamientos que se toman desde estados mediatizados, y éstos desde la democratización de los medios. Eso significa que, simbólicamente hablando, el estado de mediatización toma realidades generadas a partir de ejemplos mediáticos. De esa manera, un artista comprende y se relaciona con una realidad determinada. Gerbner se centra en la televisión como medio influenciable que genera visiones de realidad, pero actualmente, el estado mediatizado, también se diversifica en Internet, de la misma forma que las relaciones entre los artistas.

Las redes mas usadas desde Internet son Facebook y Twitter, dos plataformas que permiten tener amigos o seguidores, mostrar visibilidad, dar un “me gusta” para saber que existes, o bien, mientras más seguidores tenga el sujeto Twitter, más “éxito” tiene el personaje que publica. Ambos casos se relacionan con el volumen de seguidores o de amigos, por tanto el volumen de audiencia, que es lo que relacionamos directamente con la idea de sujeto mediatizado: a más audiencia, más éxito.

Así, la audiencia forma parte del territorio de una “fama” ficticia que categoriza el trabajo en un juicio evaluado simbólicamente por el nivel de visitantes, de tal manera, en la mediatización, lo que percibimos como Arte desde la Institución lo comprendemos como Arte desde el punto de vista de la audiencia y del volumen de popularidad que tiene el mismo. De esta manera, los concursos de Arte, como por ejemplo el premi Miquel Casablanca del Centre Cívic de Sant Andreu de Barcelona, se transforma en un éxito, considerando su nivel de audiencia el día de la inauguración, un evento formalizado en una inauguración representada como un símbolo de socialización.

LA POPULARIZACIÓN DEL ARTISTA

Cuando la mediatización es concebida desde una perspectiva de “éxito”, como un elemento intrínsecamente relacionado con la audiencia y con la idea de aparición en los medios con la idea de difusión, la figura del artista, se toma también desde una perspectiva mediática. Pero aunque nos parezca que la cuestión mediática va unida a la idea de la divulgación del fenómeno que se quiere mostrar, hemos de tomar conciencia que el Arte como tal, va unido intrínsecamente a la idea de público, del dejar ver un trabajo, y que el ejercicio de la divulgación en los medios, también construye simbólicamente, la idea del artista: a partir de los medios el artista (u otras ramificaciones del ámbito artístico, como puede ser comisario o crítico) se construye como tal para darse a conocer como elemento social, y la finalidad original, la de dar audiencia a su trabajo para que ésta vaya a la exposición, ha pasado a ser un pretexto que complementa al artista desde una perspectiva social. Pero no hagamos una primera lectura, atrevo a decirme lineal, sobre la idea de mediatización social para construir la idea de artista, como un fenómeno televisivo donde creemos que un artista “debe” aparecer en televisión para formarse como tal, o incluso que el artista “quiera” aparecer por televisión o obtener un galardón en una ceremonia sobre el Arte parecida a los Óscar. La idea de mediatización social que queremos analizar en éste punto, se configura desde un ámbito de relaciones, un rizoma que permite, y requiere, de sujetos que producen conceptos y producen explicaciones en forma de Arte, y que se acepta como algo dado y cotidiano. No nos resulta extraño que un artista nos hable desde un canal Institucional, en el que casi nunca cuestionamos su contenido, lo que nos resultaría extraño es que un artista que ha comulgado Institucionalmente, de repente, se aparte de un círculo social del ámbito artístico, y decida pintar marinas en el Empurdà. Originalmente, el artista seguiría siendo el mismo, y aunque su trabajo siguiera siendo el mismo, el ejercicio de socialización anularía su quehacer creativo, porque no se in-

sertaría en la vorágine de relaciones que permiten construir al artista como tal. Evidentemente, sólo es una hipótesis, ya que no podemos comprobar mediante un método científico cuestiones de índole social. Sin embargo, podemos poner como caso de estudio algunos artistas que han estado presentes en varios ámbitos Institucionales y, agotados éstos, han quedado relegados en otro círculo menor que no les da visibilidad. Como menta Patricia Dauder (165), existe una dependencia de los creadores por esos ámbitos Institucionales, y es precisamente en esa dependencia, como acto simbólico, en el que la mediatización hace hincapié. Esa dependencia tiene un trasfondo, ya que no es el artista como si el que depende de la Institución para configurar su camino como artista, sino que depende del sistema Institucional, para visibilizarse y para que la herramientas Institucionales den el resultado esperado: el convertirse en artista.

¿Qué ha llevado a que artistas, comisarios, críticos u otros agentes dedicados al Arte, requieran de una necesidad mediática, que les lleva a “profesionalizarse” como tal?

El significado social de la mediatización, se forma en el campo de construcción de significados mediante el fenómeno de la visualidad social. Yolanda Ramos menciona en *“Televisión, valores y adolescencia”* que la capacidad de socialización de los contenidos mediáticos se magnifica cuanto menor sea la experiencia directa. La idea de “profesionalización” de los artistas, se lleva a cabo desde unas directrices que convierten al sujeto creativo en un personaje de adaptación del contexto donde se construye como profesional creativo. Desde este prisma, el artista deviene un sujeto que requiere una lucha para configurarse como artista, lucha como sinónimo de competición, ya que si una cosa nos ha aportado la popularización de los medios, es el tener al alcance de la mano, información constante solapada, como dice Manel Castells: debemos destacar del resto para hacernos ver, de la misma forma que lo hace una marca, la experiencia

profesional de los artistas emergentes en el campo profesional del Arte (si es que podemos considerar un verdadero campo profesional de Arte) también debe destacar del resto. La idea, la relata muy bien Robert Hughes, en el documental producido por la BBC “El impacto de lo nuevo: 25 años después”: “-Hoy lo nuevo en el arte no parece importar mucho porque es lo esperado” (166). Si entendemos el ámbito artístico desde una perspectiva laboral, hemos de relacionar éste con una cuestión monetaria, la idea de profesional como alguien que puede vivir de su trabajo con todo lo que comporta), puede introducirse con elementos de “prácticas” vigentes en varias convocatorias de Arte, montar una exposición, organizar fechas, eventos, la colaboración con un comisario, la construcción de un discurso, el insertar éste discurso en un campo social, la adecuación del contenido en un contexto, la difusión del contenido para repensar el mapa artístico, la figura del propio artista como legitimador... No obstante, éste tipo de prácticas, que resultan de ídoles variadas, desembarcan en un mismo punto: el dar a conocer una labor creativa, por tanto la idea de difusión.



El impacto de lo nuevo-25 años después”. Documental dirigido y escrito por Robert Hughes producido por la BBC.

Fuente: Personal

La generación mediática, y por tanto mediatizada a partir de lógicas de difusión que usan herramientas propias de los medios como la idea de difundir el trabajo para convertirse en artista como tal, ha hecho que exista una construcción del realismo, así como una forma de percibir y relacionarse con el mismo, propia de un espectáculo televisivo. No sólo los personajes de éste espectáculo perciben una noción de realismo en el campo del Arte, propio de un género mediatizado, sino que la audiencia, aquellos que posteriormente se convertirán en los sucesores de los protagonistas, relatarán la realidad desde esa propia perspectiva, como es el caso de los artistas emergentes, hijos de unas directrices que codifican nociones de realidad, usando relaciones “lógicas” sobre cómo producir Arte y cómo convertirse en artistas. Citando a Ramos nuevamente, en su libro “Televisión, valores y adolescencia”, a partir de un estudio de Barker y André, en el que mencionaban a los espectadores como “Audiencia activa”, las mayores constantes que descubrieron los investigadores a lo largo de las conversaciones fue la percepción del realismo en las series de televisión. Los participantes asociaban realismo con calidad- una crítica muy frecuente era <<Eso no es realista>>- y, en ese sentido, valoraban mejor las soaps británicas que las australianas. Sin embargo, dependiendo del con-

texto, el término realista podía significar cosas muy diversas. Barker y Andre identificaron hasta cinco usos distintos de este concepto:

1. *Realismo <<mimético>>: el serial era considerado como una copia del Mundo Real, en la medida en que los participantes reconocían en él sus propias vivencias cotidianas.*

2. *Realismo <<literal>> o <<naturalismo>>: los hechos narrados se comprendían como reales porque podían pasar en el Mundo Real.*

3. *Realismo <<narrativo>>: empleado para referirse a la verosimilitud interna de la narración- la mayor parte de las críticas se referían a la falta de consistencia narrativa y se referían sobre todo a las soaps australianas-.*

4. *Realismo <<emocional>>: en algunos casos, los participantes reconocían una serie de <<problemas>> personales e interpersonales con los que se identificaban emocionalmente (...).*

5. *Realismo <<mítico>>: empleado para expresar una <<forma de ontología profunda donde la realidad se considera equivalente a ciertas formas de la verdad mas profunda>> (...).*

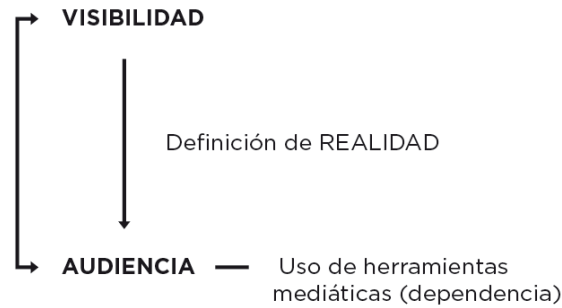
(167).

Está claro que Barker y Andre realizaron su estudio a partir de series de televisión y de cómo éstas, influenciaban en el fenómeno de la percepción de realidad, y, aparentemente, poco tiene que ver con la idea de mediatización en el campo cultural que relatamos. No obstante, Barker y Andre, construyeron 5 tipos de <<realismo>> percibido por el grupo de estudio, siendo el primero, *el Realismo <<mimético>>*, el que parece ser producto directo de la idea de mediatización. *El Realismo <<mimético>>* de Barker y Andre, en el que el grupo percibe la serie de televisión como una copia del Mundo Real, y en el que los participantes reconocen sus

vivencias cotidianas, podemos relacionarla con la idea de mediatización como elemento de construcción de la realidad. Barker y Andre, usan el término “copia” del Mundo Real, por el contrario que la idea de mediatización no puede usar el término “copia”, sino configuración de Mundo Real, a partir de los medios.

Aunque todos los <<realismos>> que Barker y Andre mencionan pueden aplicarse a todos los ámbitos creativos (el <<mimético>> una percepción de que consideramos Arte, el <<literal>> de qué manera entendemos el Arte desde su contexto, el <<narrativo>> que una obra puede no ajustarse al contexto dependiendo de su contenido, el <<emocional>> en la involucración de la audiencia con la obra ya que reconocen un problema que les afecta, y el <<mítico>> tipologías de obra que narran un tipo de verdades absolutas y que nos dicen por qué deberíamos preocuparnos), lo que nos causa interés en éste punto es de qué manera la construcción mediática ha pasado a formar parte esencial de la “profesionalización” del artista y de cómo estos factores forman parte del llamado sujeto mediatizado, que va intrínsecamente ligado a cómo la sociedad contemporánea percibe qué es real.

La audiencia, como ya hemos comentado, va directamente relacionada con la idea de Arte actual o <<Arte contemporáneo>>. No resulta fortuito o casualidad que la audiencia configure gran parte de la fenomenología de la obra, ya que en la era mediática en la que vivimos, la existencia de las cosas va relacionada con la visualidad de las mismas. Asimismo, relacionar el concepto “fama” como sinónimo de “éxito”, y como resultado de artista, nos resulta bastante sencillo. ¿Podríamos relacionar la idea de “fama” del artista como su consagración de profesionalidad con la idea de un *Reality Show* donde los concursantes pretenden, mediante su trabajo, alcanzar la fama?



“Operación triunfo” es un programa de televisión, presentado en España el año 2001 y retransmitido por Televisión Española. Actualmente, para la cadena de televisión Telecinco, en formato *Reality Show*, el programa narra en forma de “documental” la vida de mas de 15 jóvenes (comprendidos en edades desde los 20 hasta los 30), y de cómo éstos son aceptados en una academia para que profesionales del sector musical, les ayuden a construirse como cantantes, a través del esfuerzo y la dura labora de aprender solfeo, canto o baile, y con la finalidad de representar a España en el festival de Eurovisión. Lo interesante, desde un prisma sociológico, podríamos decir fenomenológico, es que éste programa permite a la audiencia poder decidir mediante la tecnología, qué participante prefieren que se quede en la academia; el resto, serán expulsados. Los telespectadores ya no comentaban desde el sofá de sus casas si les había gustado la actuación, hablaban de “si lo habían hecho bien o no”. La participación de la audiencia y el poder de decisión, así como la toma de la misma, involucra al público de una forma en que ésta, hace de profesor en la propia academia, se siente un personaje que decide de forma “justa” sobre la vida y experiencia de otro ser humano que se esfuerza por llegar a triunfar, convirtiéndose en jurado. La imagería configurada a partir de éste tipo de programas, hace que el público se sienta capaz de poder convertirse en una especie de “profesional” que decidiendo, evalúa, y su criterio, forma parte del criterio de los profesionales, aunque sólo sea mediante un mensaje de texto.

Imagería convertida en iconografía





290



291



292

Fuente: Personal

(62)

OT (Operación triunfo) despertó ternura a la audiencia así como posibilidad. El share de audiencia de la primera edición del 2001 en TVE fue del 44,2% en su inicio para acabar con un 68,0% en la última gala, donde se decidía quien iba a representar a España en el festival Eurovisión.

La posibilidad de la audiencia se convirtió en una fórmula que transformó una idea, muy bien adecuada a la realidad postmoderna del sujeto mediático: la posibilidad de que mediante el trabajo duro y el esfuerzo puede lograrse todo. Los personajes de la primera edición pasaron a formar parte de la cotidianidad de las vidas de centenares de españoles, ya que, casi a modo de Gran Hermano, formaban parte de la vida de los telespectadores y éstos, podían sentir que decidían una parte importante que iba a cambiar su vida. Los participantes procedían de familias humildes y todos tenían trabajos considerados socialmente, como “trabajos de obrero”, como sinónimo de humilde. Cajeras de supermercado o paletas ahora cantaban en un escenario ante centenares de personas que los ovacionaban. Ésta transformación dio pie a que una generación creyera en la idea del triunfo mediante el trabajo duro, que el triunfo iba unido a la fama, y la fama al éxito. No obstante, la idea de éxito vio se relaciona a partir de un factor comercial que hacía referencia al propio público con el que se sentían reconocidos. El márketing posterior, cromos o libros, ha hecho que una generación vea el concepto de fama y éxito de una manera muy determinada: el darse a conocer para llegar al éxito.

El personaje que representa mejor la idea del éxito desde el trabajo duro es el de la concursante de la primera edición de OT Rosa López, que representó a España en el festival del Eurovisión del año 2001. Con la canción “*Europe is living a celebration*”, España apostó por Rosa y por su triunfo en el festival.

“En la semana del 20 al 27 de mayo de 2002, Rosa y su “coro de lujo” (los concursantes

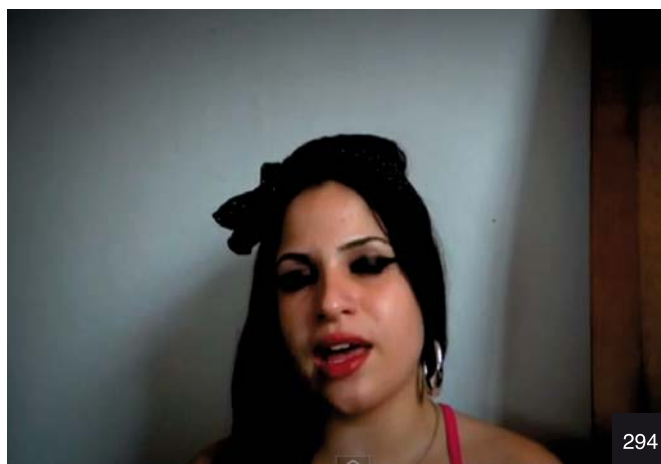
Bisbal, Bustamante, Chenoa, Gisela y Geno) viajaron hasta Tallín, Estonia, para preparar su participación en el Festival de Eurovisión. Todas las cadenas repasaban día a día como iban los ensayos para el gran día haciendo conexiones y mandando reporteros especiales. Finalmente llegó el sábado 25 de mayo. TVE-1 preparó un programa especial a las 18:00 de la tarde llamado "Operación Eurovisión", desde Granada (tierra natal de Rosa) y con la participación de los concursantes de "OT" que no iban a actuar en Tallín, y obtuvo 3.771.000 (44,5%). A las 21.00, dio comienzo el Festival. Fue un rotundo éxito de audiencias: 11.942.000 espectadores (77,8%) vieron hasta las 23.00 horas las actuaciones de los 24 países (13.203.000, 88,5% -- vieron la actuación de Rosa, la más esperada, entre las 21.25 y las 21.29) De las 22.58 a las 24.00, 14.380.000 personas (85,2%) vieron "Ha llegado el momento", el bloque de las votaciones, y 15.465.000 (91,1%) vieron las votaciones de Alemania a España, cuando Rosa estaba en el cuarto lugar, (convirtiéndose en el momento más visto de la historia desde que existe la estadística de la audiencia). El post-Eurovisión, de las 24.05 a las 24.45, logró 6.476.000 espectadores (56,68) España quedó séptima. La prensa el día siguiente se dividía entre los que afirmaban que había una especie de complot de los países nórdicos para votarse entre ellos y los que criticaban a TVE-1 por cosas como que en sus comentarios, José Luis Uribarri no medía sus palabras o que la concursante Nuria Fergó dijese la polémica frase: "Que les den por culo a todos". También se criticó la excesiva presión que pendía sobre los hombros de Rosa al representar a España, y el despectivismo con que fueron tratados los rivales de Rosa en los programas transmitidos por TVE, previos a la final de Eurovisión."

(Fuente:http://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_triunfo_%28Espa%C3%B1a%29Febrero 2013)

La sensación de "injusticia" que propició a los españoles la derrota de Rosa López, significaba

una derrota, también, de la idea de "verdad" unida a la realidad de la recompensa del trabajo duro. Rosa representó a un personaje que ante todos los baches de la vida, se superaba a sí misma mediante la alegría. Su peso, su talla, sus formas, su expresión vocal, su acento...todo cambió para mejorar a Rosa. Se había convertido en una triunfadora, y todos los espectadores lo habían hecho posible.

Posteriormente, una oleada de jóvenes empezaron clases de canto, baile...proliferaron las series de televisión sobre cantantes y bailarines, y entre los adolescentes, ya no era ridículo que algún amigo cercano, se dedicara a bailar o a cantar con sus amigos en plazas, habitaciones o difundiendo videos a través de canales como Youtube.



<https://www.youtube.com/watch?v=F5bHfBE-RIE>

<https://www.youtube.com/watch?v=TxHBUSdyuRM>

Esta popularización de una imagen descalificada a cualificada supone una vía de instrumentación del sujeto mediatizado: el sujeto contemporáneo, con el esfuerzo, puede llegar a lo más alto, no sin antes mostrarse ante el mundo como única vía de emancipación de ese esfuerzo.

No obstante, el fenómeno de la dependencia mediática configurada a través de una red “publicitaria” (ya sea por canales mediáticos directos como Facebook, Twitter, una web, Instagram, un blog, publicar en un periódico), se hace más palpable dentro de “profesiones” que requieren de un elemento público o de audiencia para ser consagrados en mayor o menor medida, entre otras formas de mediatización, la relación interpersonal entre los sujetos del grupo. En realidad, la forma de relacionarse entre estos sujetos, que también los configura como tales, ya que ejecutan un papel jurídico-Institucional que reproduce una ideología dominante, cuyos instrumentos más eficaces lo constituyen los medios de comunicación de masas.

Con ideología dominante, nos enfrentamos a una jerarquización de conceptos, y jerarquización supone una aceptación y un rechazo de conceptos y comportamientos, porque supone estar o no adaptado.

No obstante, en la figura del artista contemporáneo, y la nueva figura del concepto de emergente, mientras el artista sea poder y representación, la Institución podrá estar tranquila, porque su dependencia para la conjugación del mismo (esa relación artista-Institución reforzada a través de canales mediáticos) es mutua, por mucho que se empuñen las Instituciones y los artistas de plantear el movimiento cultural como una forma de observar y representar la realidad, en teoría descodificándola y re-comprendiéndola para, supuestamente, alterar el orden de las cosas.

Y es ese poder que el artista “debe” obtener, y que la Institución “debe” otorgar, el que hace

que fenómenos como la mediatización estén tan enraizados y asimilados en el mundo contemporáneo de las relaciones, no porque sea una manera de representar y configurar el mundo imperialista, sino porque, como dice Schmucler en el inicio del libro *“Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo”*, es una manifestación simbólica de una cultura que vertebra sus significaciones alrededor del oro y que lo inocente (al niño) al despegarlo de su función social. Aunque la idea surja del libro *“Para leer al Pato Donald”*, y que éste trate las causas de Disney y sus influencias en la forma de relacionarse con el mundo, colonizándolo de ideas imperialistas que desarrollan jerarquías socio-culturales, me parece oportuno poner por caso dicho libro para complementar la idea de este punto: los sujetos contemporáneos perciben el éxito, sólo, desde un prisma mediático, que hace que éste, el éxito, sea su cumbre profesional.

Dentro del ámbito socio-cultural, el conocimiento es una forma de poder que pondera el saber a una esfera determinada de conocimiento. No obstante, lo que entendemos por saber, no es más que una representación a pequeña escala de lo que podemos considerar por saber. El llamado saber, popularmente, no se encuentra en una serie de televisión, ni en un Show televisivo, ni en la calle, ni siquiera en una comunidad de normas propias y tradiciones como puede ser un grupo social. El saber se desarrolla desde una Institución que lo conforma como poder, aunque pretenda ser una representación colectiva, el filtro del “dar importancia a” se instaura y se destila a un saber “sin importancia”, otorgándole “toda la importancia” que se merece. Llamar “cultura” a algo (como por ejemplo la cultura urbana), dota a las relaciones del grupo de una potestad y una autoridad que antes no había sido confinada porque no se le había proporcionado una importancia. Importancia que sectores reclaman, porque el derecho democrático a ser reconocidos debe ser tan válido como cualquier otro. Si no fuera así, las jerarquías entre clases serían demasiado evidentes.

Desde el punto de vista del “Arte emergente”, la noción de poder, legitimada desde el saber, se filtra a través de la popular “Convocatoria”. Ésta, como hemos dicho anteriormente, tiene, entre otros objetivos, la visibilidad para dotar al artista de una “profesionalización”. No obstante, ésta, arrulla y calma esa perspectiva de éxito basado en la visibilidad como forma de poder, confiere al artista un “semi-poder” de visibilidad (en el caso de Barcelona claramente de índole local, que como resultado, genera héroes locales) que se comprende como la primera escala de un eslabón que pretende encontrarse. Esta idea, como Dorfman y Mattelart dicen, se relaciona con la problemática de la cultura de masas. El que entendemos como “Arte emergente”, abastece una relación muy directa con éste concepto.

de la vida nos espera un futuro mejor. Un mejor mañana nos proporciona poder contentarnos con un presente mediocre.



Dentro de ese paradigma mediático, al que llamamos “Arte emergente”, éste, siempre dispone de nuevas muestras, producciones e ideas que siempre se presentan como novedad, algo fresco nuevo, que está en una efervescencia interesante, de algo que llegará a ser. Relacionemos esta idea con el concepto postmoderno de duro esfuerzo para el mañana que promete si haces un buen trabajo. Como, y voy a permitirme la metáfora, trazar una forma de que el presente sea un mejor mañana, como hace Alicia Morton en la película “Annie” de 1999, cuando, nevando en la calle, un perro se le acerca para devolverle la mazorca de maíz que le había quitado de su bolsillo. Annie empieza a cantar “Tomorrow”, una canción que habla sobre las necesidades presentes y sobre un futuro mejor. Como Rosa López o Susan Boyle en *Britains Got Talent*, demostraron que ante los infortunios



Fuente: Personal

Sin embargo, con la idea de convocatoria para un mañana mejor, desaparece el conflicto de un personaje que no tiene oportunidades porque el presente no se lo permite. La idea de convocatoria permite que los artistas que empiezan, los llamados “emergentes” puedan estar contentos

de sus logros, aunque sea a pequeña escala, y el reemplazo de la profesionalización, por un esfuerzo que han de hacer. No hay acto de traición por parte de las Instituciones, y los llamados héroes locales, pueden gozar de un momento “Susan Boyle” en un emplazamiento público.

Pero las convocatorias pasan por el filtro de la emancipación del jurado que sirven para introducir a las Instituciones lo que consideramos como una realidad artística de nuestro tiempo. De ésta manera, el jurado se convierte en un “caza-talentos” que se convierten en arquetipos de una realidad construida mediante una herramienta mediatizadora: un mecanismo que convierte la realidad en un éxito si uno se esfuerza, y el éxito se entiende como una gran visibilidad del trabajo.

Dorfman y Mattelart, mencionan una historieta de el pato Donald, en la que Tribilín se convierte en artista de una forma casual, donde el éxito le ha llegado a partir de un trabajo fácil que le da poder de visibilidad, y por tanto triunfo:

“El artista, que destruye la percepción habitual y masificada para agredir al espectador y provocar su inestabilidad, no es mas que un estafalario, que por casualidad logró sembrar colores en el viento. Se aísla al genio de la vida, y toda su tentativa de reconciliar la realidad con su representación estética queda anulada Tribilín gana el primer premio en el concurso “pop” al resbalar locamente por un estacionamiento volcando carros de pintura y creando el caos. En medio de la basura intelectual que ha escupido , Tribilín protesta: “¿Yo ganador? ¡Recontra! Ni siquiera lo intenté”. Y el arte pierde su ofensiva: “Este trabajo sí que es bueno. Por fin puedo ganar dinero divirtiéndome y así nadie se enfada conmigo”. (169).

En la historieta que los autores mencionan podemos pensar que ésta, pertenece a una generación muy anterior a la nuestra. No obstante hay numerosos ejemplos con los cuales ilustrar el con-

cepto de este punto, en el que el éxito forma parte de la labor de artista. Personalmente, uno de los que más interesantes, es el capítulo 19 llamado en España “El arte de mamá y papá”, de la temporada 10 de la popular serie de televisión “Los Simpson”. En este capítulo, Homer Simpson, el padre de familia de Los Simpson, intenta construir una barbacoa, pero su intento es fallido. Después de deshacerse del “objeto”, se presenta en su casa una galerista diciéndole que quiere exhibir su obra. Homer tiene un gran éxito con su primer trabajo, pero posteriormente, su trabajo, que repite los mismos esquemas que el anterior, pierde valor y el público desaparece de la subasta. Homer, después de indagar durante días, construye otra obra que fascina al público.





299

Fuente: Personal

En el capítulo, uno de los fenómenos que el protagonista sufre, es que el público rechace su trabajo. Su profesionalización llega a partir con la primera venta: “¡Para que aprendas Jasper Jones!”, le dice Homer al artista caricaturizado, cuando el señor Burns acaba de confirmar su compra, por supuesto como método de inversión bajo una tela de “placer estético”.

Ésta estrategia procedente del capitalismo, donde la venta, el intercambio de bienes, parece ser la única tentativa a la supervivencia. Parece ser que los arquetipos del artista contemporáneo se dirigen a obtener dinero por su trabajo como un logro justificado del mismo, convirtiendo la imagen del artista en un triunfador exitoso mediante su visibilidad, que se culmina con la idea de negocio como profesionalización: la idea del éxito se culmina con el vivir económicamente del trabajo, y el camino a seguir es el de visibilizarse para lograrlo. ¿Qué sentido tendría, si no, que un artista no mostrara su labor a una audiencia de máximo volumen sino para poder optar a oportunidades?

3. GENERACIONES, ARTE ANTERIOR Y FORMULAS PARA ENCONTRAR UN ARTE EXPOSITIVO

EL JURADO Y LOS ARTISTAS EMERGENTES: GENERACIONES OPUESTAS

Como hemos visto anteriormente, la idea de crítica mutada a la jurado, se entendió como un filtro o destilador de “verdades” vistas desde un prisma de “correcto” e “incorrecto”.

Como hemos mencionado antes, la idea de “artista emergente” que hace “Arte emergente”, supone una forma de ebullición de algo que va a pasar, de un futuro prometedor, un investigador de promesas, un detector de cosas buenas, una persona, un profesional con “olfato”. La idea de jurado, parece, simbólicamente, la idea de un grupo de profesionales que se supone, saben reconocer un “buen” trabajo, un artista que va a apuntar alto, una especie de grupo de cazatalentos, se elige a “los mejores”. Sin embargo, el jurado, adscrito a un contexto y formas de producción determinadas, valora los artistas desde ese prisma, y por tanto desde una forma concreta de comprender el Arte. Por tanto, la cuestión de la herencia generacional queda adscrita en el contexto, que acaba determinando la postura del jurado y su forma de visibilidad a artistas de generaciones posteriores a los que se presentan ante el jurado.

El artista, o más concretamente el “artista emergente”, en relacionarse con su realidad mediante la “dependencia” a las Instituciones, y por tanto a su validación, forma de producción o visibilidad, confía su producción, o la valoración de la misma, en el jurado. No obstante, esta reflexión, posee un doble sentido. Supone demasiado sencillo que el “artista emergente” confíe la decisión del jurado como algo “correcto”. Ya lo vimos en el proyecto de la comisaria Mery Cuesta *“Rock the Jury”*, donde el jurado era retrasmitado en *streaming* para la decisión de las becas del Centro de Producción de Barcelona HANGAR, en el año 2007. Fueron muchos los artistas y oyentes que criticaron el modo de selección de los artistas por parte del jurado seleccionador. Pudimos leer en blogs, artículos y

referencias, a varias personas criticando el modo de actuar del jurado, y el jurado, defendiéndose sobre éstas opiniones, hacían saber que eran muy numerosos los participantes en la convocatoria y que entretenerse en cada uno de los dossiers era imposible por tiempo. El suceso quedó como algo anecdótico que con el tiempo se ha ido borrando de la memoria de sector del Arte.

No obstante, cabe destacar que la diferencia generacional entre los artistas presentados en los premios públicos o privados que pertenecen a la generación alrededor del año 2006 en la ciudad de Barcelona, algunos de ellos, siguen siendo los mismos que actualmente, en el 2013, se presentan a dichos concursos, cuando, hipotéticamente hablando, deberían haber hecho un salto profesional. Este dato, nos aporta la postura de las producciones Institucionalizadas y qué supone para los artistas la oportunidad de “profesionalizarse” dentro del territorio del Arte contemporáneo en Barcelona.

Ahora, vamos a centrarnos en ese “olfato” del jurado para seleccionar obras que, hipotéticamente, tratan de unas producciones ajustadas a las necesidades del centro, y que cumplen los parámetros correctos de lo que consideramos “Arte contemporáneo”, y por tanto, una producción contemporánea con su tiempo y su contexto, en dialogo con conceptos que nos sentimos “reconocidos”, porque forman parte de nuestra realidad del mundo actual. No obstante, los jurados como profesionales del campo artístico, están adscritos a una realidad generacional concreta, también forman parte de una corriente determinada, como la que habíamos comentado, en la que el artista se conjuga entorno a lo que supone Arte visto desde una perspectiva de poder Institucional. Arte está en los lugares legitimados que contienen Arte. Como Boris Groys dice en su libro “Art Power”: *“The field of modern art is no a pluralistic field but a field strictly structured according to the logic of contradiction”* (El campo del arte moderno es un campo no pluralista sino un campo estrictamente estructurado según la lógica de la contradicción) (170).

Groys, nos acerca a la idea de que la hipotética pluralidad del campo del Arte, es visto desde la estricta producción artística (variabilidad en los modos de hacer y en las obras expuestas ya finalizadas), y se estructura según la contradicción. La idea, nos acerca a la cuestión generacional y la comprensión del jurado de “qué es Arte nuevo”, una producción que tenga como filón la novedad, una de las ideas, según Robert Hughes, muy importantes para la cuestión del Arte contemporáneo. Idea, compartida por muchos autores, entre ellos Boris Groys, pensaron (y actualmente parece ser que sigue vigente la idea) que la idea de la novedad es una especie de pseudo-liberación del propio Arte.

Groys en “Art power” indica: “Now we seem to be happy about the loss of history, of the idea of progress, of the utopian future –all things traditionally connected to the phenomenon of the new. Liberation from the obligation to be historically new seems to be great victory of life over formerly predominant historical narratives which tended to subjugate, ideologize, and formalize reality. Given that we experience art history first of all as represented in our museums, the liberation from the new, understood as liberation from art history...” (Ahora parece que estamos contentos con la pérdida de la historia, de la idea de progreso, de un futuro utópico-todas las cosas tradicionalmente vinculadas al fenómeno de lo nuevo. Formulario de liberación, de la obligación de ser históricamente nuevo, parece ser una gran victoria de la vida sobre las narrativas históricas anteriormente predominantes que tendían a subyugar, ideologización, y formalizar realidad. Dado que experimentamos la historia del arte en primer lugar, como se representa en nuestros museos, la liberación de la nueva, entendida como la liberación de la historia del arte ... “) (171).

La gran reflexión que Groys hace respecto a la desvinculación historicista desde la perspectiva social, del Arte contemporáneo, y por tanto el Arte emergente y por consecuencia sus artistas, y de las Instituciones formalistas que construyen diálo-

gos dogmáticos, solo puede ser entendida desde la idea de un futuro que creíamos prometedor para la liberación del Arte. Hemos entendido la “liberación” del Arte desde una perspectiva en la que alejamos las obras de contenidos y formas aparentemente académicas. De hecho, popularmente hablando, el concepto “academicista” es peyorativo dentro del ámbito de los artistas emergentes. Éstos han asimilado de qué manera entendemos “académico” (obras de estilo formalista, con técnicas “clásicas” propias del mundo del Arte, objetual, con temas cercanos al yo artista tradicional (la inspiración, la naturaleza, la relación del yo con el mundo desde una perspectiva poética...)) ya no deviene Arte de ahora, y por tanto, no tiene sentido realizarlo. Imaginemos por un momento, en una sala de Arte contemporáneo de la ciudad de Barcelona, el statement de una obra presentada en la convocatoria del Centre d’Art Can Felipa :

“Para hacer esta obra me inspiro en la naturaleza que no estamos cuidando, y con esta obra pretendo hacer reflexionar al público sobre la idea de que debemos cuidar mas a nuestro entorno natural” (172).

Aparentemente, el *statment* no tiene nada que ver con una temática propia del <<Arte contemporáneo>>, sin embargo, el tema es contemporáneo, pero al no entrar dentro del parámetro de las inquietudes que deben mover al artista a realizar un trabajo, ésta obra, probablemente, no sería seleccionada para dicha convocatoria. La primera idea que podemos pensar como pretexto a la negación de esta afirmación, es que el <<Arte contemporáneo>> debe hacer plantear preguntas nuevas y no hacer hincapié en cosas que, mayormente, la gente conoce, cuestión que se contradice con la idea de “obligación” de que el artista haga llegar un mensaje a la mayor cantidad de audiencia posible. ¿Qué lógica sigue, el <<Arte contemporáneo>>, para elegir un tema u otro?, sobre todo en cuestiones que atañen a lo social, la idea de hacer “mover las mentes” hacia una postura

crítica, y que el tema sea actual, por tanto “nuevo”. Ésta idea podemos relacionarla directamente con la afirmación de Hughes, en el <<Arte contemporáneo>>, lo nuevo como algo que sorprende, es una obligación de la obra para ser considerada Arte.

No obstante, el nuevo formato de academia con temas contemporáneos, en devenir contemporáneo, no es considerado como un dogma cultural a primera instancia: el artista considera que ha llegado la hora de una liberación del Arte tratando materias que hagan llegar a la audiencia, ideas cercanas sobre lo que está ocurriendo socialmente, cercano, por ejemplo, a lo político. No obstante, ésta liberación ante una autonomía creativa, es ficticia, ya que esa “independencia” creativa, haciendo referencia a la tipología artística Institucional o bien Institucionalizada, se configura a partir de la reali-

nir el significado de Arte para el artista emergente, y por tanto, que no significa Arte: el Arte ha de hablar de nuestras vidas actuales desde una perspectiva contemporánea, el Arte no ha de tratar temas fuera de nuestra estricta realidad, las acciones artísticas han de ser más comprometidas que realizar una obra tal cual. Solo por un placer puramente estético, y éste ha de poder ser descodificado desde un contexto artístico adecuado a la obra, y llegada a ser comprendida por la audiencia.

Ésta última actitud es tomada como un deber del artista: ha de acercarse al público, sino se acerca su trabajo deja de tener sentido y es dotado con significados individualistas, y ya que aparentemente el “yo artístico”, ha dejado de existir, el artista deber hacer llegar su mensaje casi como un profeta.



dad del Arte, que se encuentra, desde esa perspectiva, en las Instituciones que contienen Arte.

Haber confrontado la idea de historia (o historicista), con la propia producción del ámbito artístico ha permitido que curadores, críticos, jurados, artistas, teóricos etc. sitúen su trabajo (y por tanto su consideración de qué es Arte) en una producción contemporánea como sinónimo de actual, ya que la idea de “Arte académico” se ha reducido en una postura de un Arte que se encuentra en museos y salas propias de ámbitos mas cercanos a lo histórico.

El artista emergente, según Groys, intenta expresar sus deseos individuales, su identidad cultural, su contexto, actitud propia del rastreo de un sociólogo y más alejado de la idea tradicional que tenemos sobre el artista. Este nuevo comportamiento ante la realidad del artista, nos lleva a defi-

La relación entre las (nuevas) actitudes del artista contemporáneo, propias de la comprensión de la realidad artística desde el artista emergente, se configuran desde una perspectiva de exhibición, donde el artista tiene el obligación y la necesidad de hacer llegar su trabajo para completarlo artísticamente, no sólo exhibiéndolo en el contexto adecuado, sino que su “traducción” hacia el público, pueda ser lo más veraz posible. Retomando la idea de los “*Staments*” en las salas de exposición, no como un complemento, sino como una necesidad, si observamos, sutilmente, la idea del Arte por el Arte deja de tener sentido, y el Arte pasa a ser una producción que “debe” comprender el público, y sobretodo “debe” ser visto por la mayor audiencia posible. La “necesidad”, encubierta de una cortina de “obligación y deber “hacer llegar”, un mensaje porque la audiencia tiene el derecho de poder descifrar las claves del “Arte contemporáneo”, hace que el artista emergen-

te, el que empieza a desarrollar su trabajo, se centre en la idea de la “obligación” de exhibir como paso final a la producción de su obra. De ésta manera, el productor de obras, llega a “depender” del jurado, “depende” de poder realizar su obra no sólo está en las manos del artista, sino en las manos del jurado al que debe agrandar, y éste, el jurado, acaba empleando el papel de la crítica como “separadora” de la definición de Arte. Como si el Arte, desde su propio terreno de defensa como un territorio autónomo, tuviera, también sus leyes y normas, para convertir el Arte en lo que debe ser. Groys dentro de “Art Power”, hace una reflexión sobre el concepto de “fashion” no como un concepto cercano a lo cool, o a lo que está de moda, sino con la idea de comprender “fashion” desde la perspectiva cultural en que lo que es moda, es la realidad que comporta el propio concepto. Una idea aparentemente compleja que puede explicarse tras la imagen que tenemos actualmente sobre un teléfono móvil actualmente y la imagen que teníamos sobre el teléfono móvil hace 10 años. La imagen es distinta porque la realidad que tenemos sobre ese concepto es el que representa la propia idea:

“The abandonment of the “musealized” past is also often celebrated as a radical opening up to the present. But opening up to the big world outside the closed spaces of the art system produces, on the contrary, a certain blindness to what is contemporary and present. The global media market lacks in particular the historical memory that would enable the spectator to compare the past with the present and thereby determine what is truly new and genuinely contemporary about the present. The product range in the media market is constantly being replaced by new merchandise, barring any possibility of comparing what is on offer today with what used to be available in the past. As a result, the new and the present are discussed in terms of what is in fashion. But what is fashionable is itself by no means self-evident or indisputable. While it is easy to agree that in the age of mass media our lives are dictated predominantly by fashion, how confused we suddenly become when asked to say precisely what is en vogue just now.

Who can actually say what is fashionable at any moment? For instance, if something appears to have become fashionable in Berlin, one could quickly point out that this trend has long since gone out of fashion measured against what is currently fashionable in, say, Tokyo or Los Angeles. Yet who can guarantee that the same Berlin fashion won't at some later date also hit the streets of Los Angeles or Tokyo? When it comes to assessing the market, we are de facto at the blind mercy of advice dispensed by market gurus, the purported specialists of international fashion. Yet such advice cannot be verified by any individual consumer since, as everyone knows, the global market is too vast for him or her alone to fathom. Hence, where the media market is concerned one has the simultaneous impression of being bombarded relentlessly with something new and also of permanently witnessing the return of the same.” (“El abandono del “pasado musealizado “es a menudo celebrado como una apertura radical del presente. Sin embargo, la apertura al gran mundo, fuera de los espacios cerrados del sistema que técnica produce, por el contrario, produce una cierta ceguera a lo que es contemporáneo y lo que es presente.

Al mercado mundial de los medios de comunicación le falta, en particular, la memoria histórica que permita al espectador comparar el pasado con el presente, y con ello, determinar lo que es verdaderamente nuevo y genuinamente contemporáneo sobre el presente. La gama de productos en el mercado de los medios está constantemente siendo reemplazado por nuevos productos, excluyendo toda posibilidad de comparar lo que se ofrece hoy en día con lo que solía estar disponible en el pasado. Como resultado, lo nuevo y el presente, se discuten en términos de lo que está de moda. Pero lo que está de moda es en sí mismo de ninguna manera es evidente o discutible. Si bien es fácil estar de acuerdo que en la era de los medios masivos nuestras vidas son dictadas principalmente por la moda, ¿cómo nos convertimos en lo que está de moda ahora?. ¿Quién puede realmente decir lo que está de moda en cada momento? Por ejemplo, si algo parece haberse puesto de moda

en Berlín, se podría señalar rápidamente que esta tendencia ha estado de moda, desde hace mucho tiempo, y se compara con lo que está de moda, digamos, en Tokio o Los Ángeles. Pero, ¿quién puede garantizar que de la misma manera en Berlín, más tarde también, estará de moda en las calles de Los Ángeles o Tokio? Cuando se trata de evaluar el mercado, estamos de hecho, a merced ciega de consejos dados por los gurús del mercado, los supuestos especialistas de la moda internacional. Sin embargo, dicho asesoramiento no puede ser verificado por cualquier consumidor individual ya que, como todo el mundo sabe, el mercado mundial es demasiado grande para ser comprendido por un individuo solo. Por lo tanto, en lo que respecta al mercado de los medios de comunicación se tiene la impresión simultánea de ser bombardeado sin descanso, con algo nuevo, y también para testimoniar de forma permanente el retorno de lo mismo “.

Groys habla del concepto de lo nuevo como un fenómeno imprescindible en el mundo cultural, la novedad como un elemento básico en la creación cultural, y dentro del artista emergente comprendiendo una generación actual, la novedad ya se ha mediatizado en la realidad de que debemos considerar Arte. En la relación entre artista emergente y jurado, la novedad y a la vez, en boca de Groys, “*testimoniar de forma permanente el retorno de lo mismo*”, el jurado, toma decisiones con la postura de hallar y decidir, comparando, cual es la mejor producción para, por ejemplo, un premio.

No obstante, ¿qué pasa con la idea, aparentemente ya alejada, en el que el artista tiene un discurso del “yo artista clásico” para pasar a la idea de “artista social” (social entendido como obras creadas con un cierto compromiso social)? ¿realmente la idea del “yo artista clásico” ha dejado de tener vigencia como tal?

La mediatización, a parte de desembocar en los comportamientos sociales como ítems propios de una sociedad que configura la realidad a partir de una realidad mediatizada, ha influenciado también en la idea del artista clásico que configura la idea de artista contemporáneo: el que necesita de visibilidad y audiencia para desarrollar y, sobretodo, finalizar su trabajo. No obstante, ante la idea de que el jurado (decididor y agente articulador que da la posibilidad de visibilizar la obra elegida), y el artista (del que depende el jurado para poder finalizar su trabajo y visibilizarlo como una forma de llegar a la tierra prometida), pese a pertenecer a generaciones opuestas, comparten la necesidad de convertir el trabajo en una producción inmortalizada tras ser expuesta en una Institución cultural, creando una memoria sobre lo que supone un Arte actual, sobre lo que es y lo que debe ser Arte, un diálogo entre lo que suponemos que es pasado y un presente que configuramos. Así, la brecha generacional entre los artistas emergentes y el jurado queda diseminada en un círculo que hace desaparecer el conflicto, convirtiendo éste, en un sistema de relaciones simbólicas donde cada uno de los agentes, cumple un papel crucial que determina los comportamientos de cada agente: necesidad y autoridad en forma de profesional cultural.



A large orange square graphic is positioned in the lower right quadrant of the page. The number "#5" is printed in a bold, black, sans-serif font in the bottom right corner of this square.

#5

Conclusiones



(Estas conclusiones no pretenden científicamente establecer valores de realidad, sino un acercamiento a las relaciones entre los medios y los valores que éstos han conformado en los estratos sociales en relación con la forma de construir la realidad del contexto)

Hemos visto como la necesidad de visibilidad ha sucumbido y configurado la idea de artista contemporáneo, y de que forma el deber de “traducir” las producciones con la finalidad de llegar a la mayor audiencia posible, concepto relacionado con la idea de que el Arte debe ser visto para existir. Sin embargo, y como hemos comentado en el punto anterior, las materias o temáticas que conforman el conglomerado del <<Arte contemporáneo>> parece ser lo que realmente define que es lo que es Arte como tal y, por tanto, que es lo que vale la pena exhibir, porque es Arte, porque se convierte en <<Arte>>.

Para poder tratar el tema hemos de comprender que la idea de belleza, en cierto sentido, ya no conforma la idea de “Arte contemporáneo”. No podemos imaginar un crítico analizando de forma crítica la belleza de un atardecer. La belleza del atardecer no puede ser criticada, porque en sí, el propio atardecer supone una belleza puramente estética, y éste es contemplado y percibido como una experiencia estética que te agrada o no, pero en ningún caso es contemplado como una obra. A no ser que un artista contemporáneo use la puesta de sol como obra, entonces no estaríamos criticando la propia puesta como fenómeno, sino la obra llevada a cabo por una puesta de sol. Por tanto, la materia que comporta <<Arte contemporáneo>>, en todo caso, no es estética, ya que en éste, el concepto de lo estético, no supone una representación colectiva propia del Arte actual. La estética actual vista desde el prisma de estética por estética, ya no se ocupa del campo del “Arte contemporáneo”, entre otras múltiples razones, porque la “invasión” de imágenes de las que disponemos (imágenes bellas, que nos quieren hacer llegar algo) cumplen

esa función “social” de “ver cosas bellas”. Sixto J. Castro plantea en su texto *“El arte ya (no) es bello”* (173):

“Esta conexión entre belleza y arte es uno de los elementos fundamentales del sistema hegeliano, que encomienda al arte una tarea que está en la órbita de la filosofía y la religión. Pero este arte, tal como está concebido por Hegel, es ya algo del pasado.

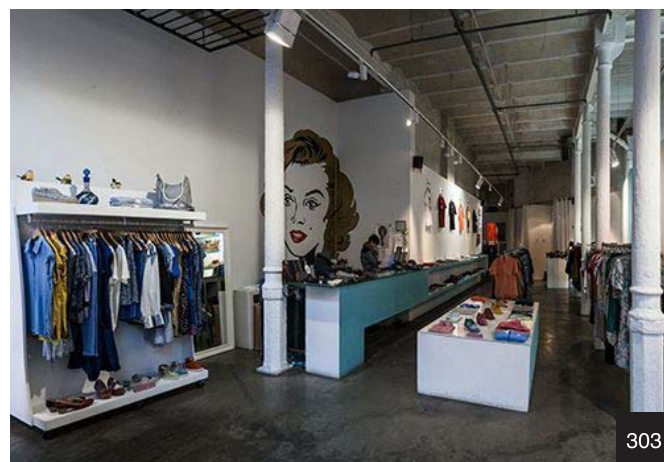
Es decir, una vez que el arte internaliza su propia historia, cuando llega ser autoconsciente de su historia en cuanto arte, de tal modo que la conciencia de su historia forma parte de su misma naturaleza, es inevitable que deba convertirse finalmente en filosofía, con lo que el arte llega a su final. “

Tal y como dice J. Castro, mencionando a Hegel, el Arte como tal, cuando se hace consciente de su propia historia, se convierte en filosofía, y dejando de intentar provocar belleza tal cual, el Arte pasa a tener otros valores e intereses que distan mucho de la propia búsqueda de la belleza.

Una idea cercana a la estética en el terreno del Arte, puede devenir aquellas producciones que son creadas por puro placer visual (cuando hablamos de “placer visual”, hacemos referencia no sólo desde una perspectiva tradicional, como por ejemplo un atardecer, sino otras imágenes que parecen atractivas, como por ejemplo replicas de la imaginería de los 80’ y otras imágenes distribuidas y exhibidas, generalmente, en lo que conocemos como Street Art y algunos espacios (en su gran mayoría tiendas) que venden objetos con formas de producir cercanas a la imaginería de lo “*fashion*”, lo “*cool*”).



300



303



301

Fuente: Personal



302

Entonces, ¿de qué materias o terrenos hablamos desde el <<Arte contemporáneo>>, y por tanto, desde el “Arte emergente”? ¿De lo qué hablan esas producciones, es de lo qué vale la pena hablar? ¿El Arte ha de hablar de cosas importantes? ¿Cómo decidimos qué es importante para tratar desde el terreno de la creación? ¿Qué temas validan las producciones?

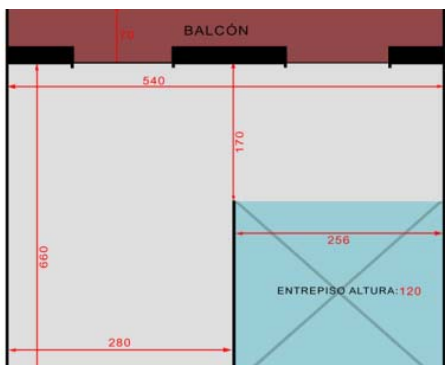
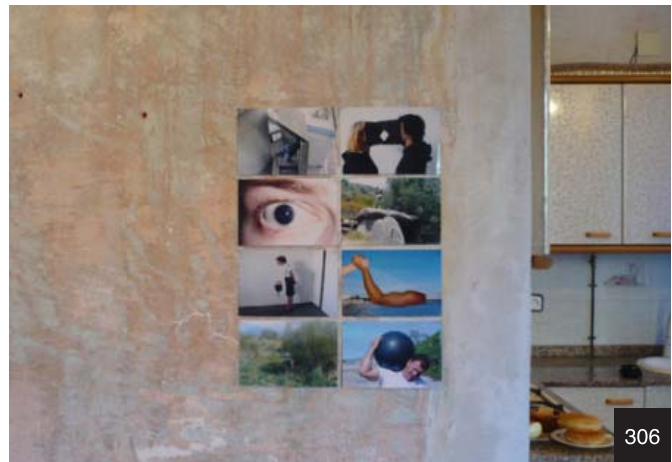
Ante todo hemos de recordar el sistema de la convocatoria pública (desde Institución pública o privada) como un sistema que “adornce” al artista emergente, ya que parece que éstas, acercan al artista al sector “profesional”, cuando sus producciones son usadas para alimentar el sistema Institucionalizado del <<Arte contemporáneo>>, que tiene por bandera, alimentar y (re)educar la audiencia desde la perspectiva de la propia Institución, haciendo que el artista comprenda que Arte “debe” estar en una Institución (no sólo las Instituciones establecidas, sino las que son creadas temporalmente como Institución, como por ejemplo, una exhibición de obras en el piso de una artista.

En el paradigmático caso de Barcelona, exposición “Entes”, organizada por Luz Broto en un piso del barrio de Gràcia, en la que participaron algo más de 30 artistas del panorama barcelonés durante un fin de semana, desarrolló una implosión social entre la comunidad de artistas emergentes de la ciudad. La casa de la artista se Institucionalizó en formato, mecanismo y desarrollo: estar

exhibiendo dentro de un piso enmarcaba al artista emergente no sólo como artista, sino como “buen artista” desde la perspectiva de los propios artistas: una pequeña convocatoria “personal” con la finalidad de Institucionalizar y catalogar el “Arte emergente” de un contexto determinado.

Éstas, las convocatorias, como arquetipo de la necesidad del artista en la Institución (así como la confianza y el deseo), se convierten en un único camino hacia la profesionalización, como un arquetipo dentro de la existencia del artista en mundo del Arte, un paradigma de “qué debe ser Arte y cómo debe llegar a tal”, una impresión que condena al artista a percibir el Arte desde una esfera capitalizada.

No obstante aunque pensemos que hay artistas que deciden, como es el caso de Luz Broto, hacer una exposición “fuera” del panorama Institucional, como una respuesta al cierre de centros de Arte contemporáneo en Barcelona, la propia muestra deviene una necesidad de la Institución para producir Arte, y por tanto, para exhibirlo. El piso, en este caso, se convierte en una “Institución” porque se configura como tal, con las mismas herramientas institucionales que usaría un poder simbólico para realizar una muestra. Se convierte en la copia de la necesidad, se trasforma, por unas horas, en la metáfora de la Institución que utiliza, en este caso, el nombre de una artista, con un cierto papel en el panorama local del contexto Barcelona, transformándose, como tal, en otra Institución con las mismas normas y leyes que la que podemos encontrar, por ejemplo, en el MACBA.





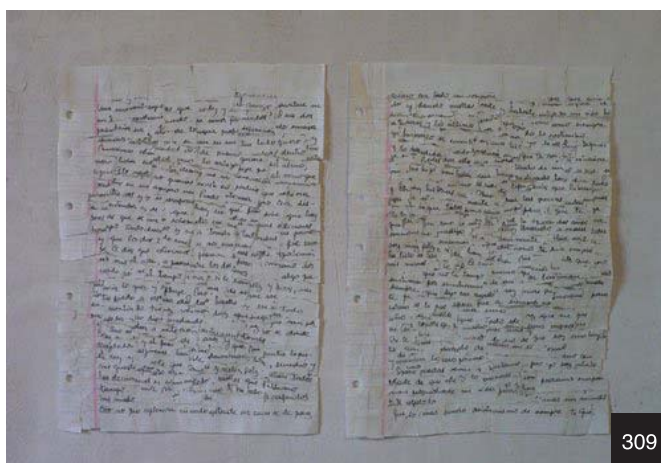
Fuente: Personal

308

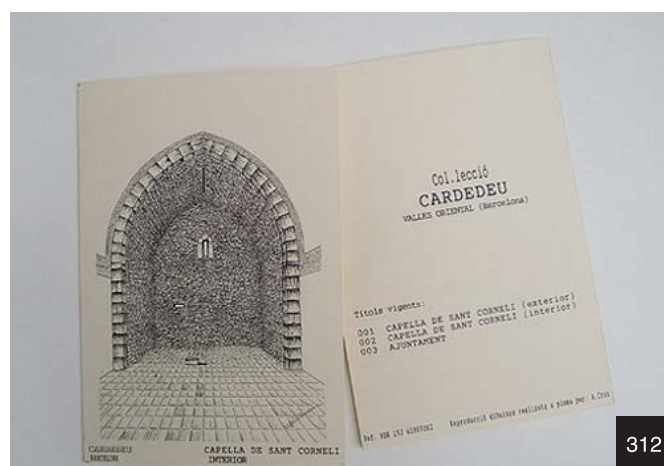


Fuente: Personal

311



309



312

La dominación en la que se ubica el artista, el papel que toma, en acceder a esta esfera de poder y, por tanto, de conocimiento, se vincula en el fenómeno de la exposición como una herramienta de finalización del propio proceso de la obra. No obstante, respecto a la cuestión que precede a este punto, la validación de la obra no es tanto el hecho de “transformar” la obra en una muestra de la misma, ya que la historia del Arte, ha demostrado que la representación del Arte desde el White Cube, es la que conforma el Arte tal y cómo es entendido y asimilado desde el contexto de la mediatización, sino en configurarla como tal, desde esa perspectiva mediatizada.

En este sentido, las coordenadas que establecen los artistas para configurar la idea de Arte,



310

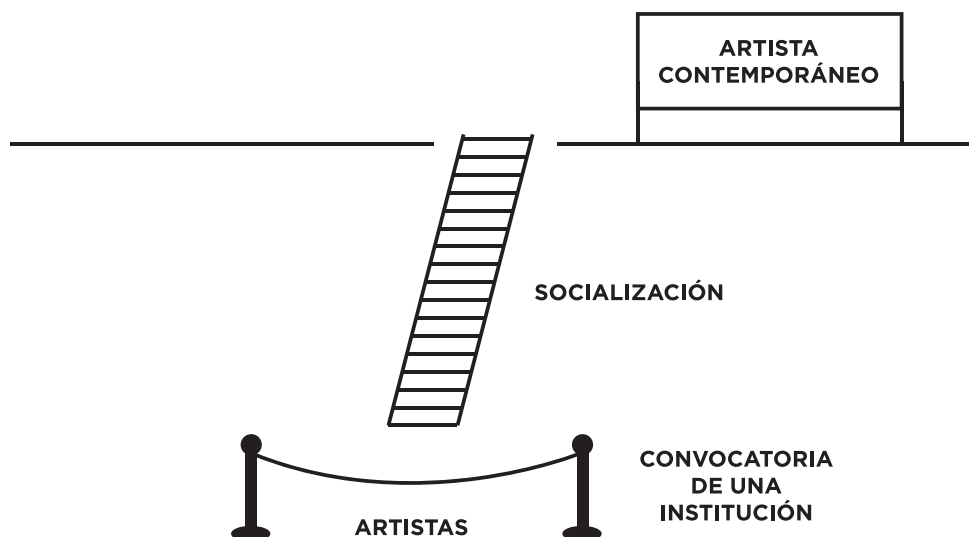
en ser la exhibición de la obra (no importa el formato de tal exhibición), y por tanto en la audiencia como potenciador de la calidad de la obra, convirtiendo la misma en Arte “merecido”, tiene que ver con la idea neoliberal del ser premiado al que ha realizado un esfuerzo. Dorfman y Mattelart en “Para leer al Pato Donald” hacen mención al trabajo del personaje Pato Donald y en el esfuerzo que lo caracteriza en luchar contra un mundo complejo y en el deber de enfrentarse al mismo para poder pagar “las letras del televisor”:

“La pasividad y la esterilidad del trabajo de Donald destacan la falta de méritos activos fuera del dolor que acumula. Todo reposo le es conferido desde afuera y desde arriba, a pesar de sus esfuerzos por controlar su propio destino. La fatalidad es el único elemento dinámico que provoca catástrofes o felicidades y Donald su juguete favorito. Es como un balde sin fondo en el que el líquido gira sin cesar. Donald está encargado de llenarlo. Si alguien benévolamente no coloca un piso por debajo del recipiente, Donald fracasará y quedará condenado a transbordar el agua y agua circularmente.

El primer tipo de trabajo, que transcurre en la urbe, no es muy diferente de otra forma de nervioso padecimiento que se verifica en los viajes del

exterior. Apenas salen de Patolandia sufren multiplicidad de accidentes: golpes, obstáculos, naufragios, choques amenazas. Esta tortura del azar es lo que les separa del oro que buscan. Se ha negativizado el trabajo bajo la forma de la contingencia. La mala fortuna acumula riesgos y dolores en el camino de los héroes, para que la buena fortuna pueda premiarlos al final con el oro” (174).

La relación que podemos establecer entre el personaje del pato Donald buscando empleo y la actitud del artista (emergente) en dotar a la Institución de ese poder atribuido, es la idea de la necesidad como un designio del destino, aceptar las cachetadas y la finalidad (en palabras de Dorfman y Mattelart), asumiendo que el sistema como es. El trabajo, el trabajo de artista, se convierte en una serie de catástrofes que deben evitarse mediante los mecanismos de los cuales disponemos. Esta pseudo-afirmación sobre la actitud de los artistas como sujetos adscritos a una realidad neoliberal que debe premiar el trabajo y la recompensa en pro de la “justicia y la libertad”. No sería justo que un artista llegara a convertirse en lo que comprendemos como un “gran artista contemporáneo” (cercano a la idea de superestrella) no pasara por la academia o la Institución, porque no ha realizado esfuerzo alguno, y por tanto, no merece la recompensa.





(Fuente: "Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo").

Lejos de esta atribución de Dorfman y Matelart “¿Para que busca trabajo Donald? Para obtener plata con el fin de veranear, para pagar la última cuota del televisor, para comprar un reglo...” (175) a la comparación directa del artista emergente como sujeto que espera una recompensa (el ser un “gran” artista) es un tanto “directa”, y no podemos establecer esa relación de una forma alegre. No obstante, la experiencia de los artistas emergentes entorno a la participación de convocatorias es definitoria en esta idea. El artista emergente participa en convocatorias para ganarlas, y para, visibilizar su trabajo, como ir a la búsqueda de un eslabón perdido en el que debe seguir unas pautas y normas para hallarlo, porque al hallarlo, éste, el artista, encontrará el reposo, el poder y el cariño de los demás.

Así, tras la pregunta “¿qué vale la pena exhibir?”, encontramos la relación del trabajo, la recompensa y la idea de convertir el Arte en Arte desde su esfera, y sobretodo, la lógica de conformar el trabajo de acuerdo con unos pasos que deben seguirse para obtener el oro. Sin embargo, ¿cómo los artistas logran esos pasos? ¿cómo un artista encuentra el camino adecuado para convertirse en artista?.

Durante el mes del mayo del 2013, Oficina36, una entidad ubicada en Barcelona fundada en el 2009 por un servidor, que tiene como finalidad realizar proyectos con artistas emergentes residentes en Barcelona, fue a cubrir unas jornadas sobre las salidas profesionales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Las jornadas se distribuyeron en dos sesiones con distintos alumnos de 4 grado para cada una de las sesiones. Las sesiones se enfocaron para que el seminario diera pistas sobre el futuro laboral en el campo del Arte, se preparó un Power point con varias preguntas alrededor “¿Qué supone ser un artista?”. El total de asistentes a las jornadas fue superior a 100 personas, (no puedo calcular el promedio exacto, pero fueron muchos los alumnos que sorprendidos, preguntaban: ¿Cómo es posible que todos los miembros del equipo tengáis que tener otros trabajos para vivir?.

La experiencia personal llevó a la entidad a preguntarse muchas cosas entorno a de qué forma se educa a los alumnos y bajo que reglas configuran la realidad artística del contexto. Particularmente, una de las alumnas no podía creer que, en cuanto salieran de la facultad, no tuvieran un trabajo relacionado con el campo del Arte. Parece ser que haber estudiado debe dar sus frutos según unas normas y unas directrices muy particulares. El éxito tiene que llegar si uno ha seguido los pasos que han de seguirse. No pretendería caer en las elucubraciones hegelianas como ¿por qué hay algo y no nada?.

La idea de mediatización que hemos tratado durante toda esta tesis ha definido las relaciones de los sujetos ante un trabajo de capital monetario. Lo que vale la pena exhibir como tal es lo que podemos diagnosticar como Arte, La finalidad de la exposición es la visibilidad tal cual, porque supone un buen puerto para el artista. No obstante, en el caso particular de Barcelona, la brecha Institucional existente entre los circuitos profesionales y otra clase de circuitos (llámense Centros Cívicos, eventos o hogares particulares) es muy grande. Hace unos años, en Barcelona, los artistas, desde un Centro de Producción, reclamaban visibilidad en otras esferas, en esferas que les permitieran poder llegar a profesionalizarse, todo en pro de la idea de visibilización.

Sin embargo, en poco tiempo, en el contexto barcelonés, desde el deslumbramiento de la crisis social y económica que ha zarandeado los valores casi dogmáticos, la idea de artista emergente ha empezado a invadir varios terrenos que antes parecían inalcanzables, desde el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, hasta una galería de Arte. ¿Qué es lo que ha ocurrido para que artistas, que hace unos años sólo hubieran podido exhibir en centros “alternativos” al circuito, ahora exhiban en tales Instituciones?. El Arte emergente se ha popularizado, se buscan alternativas a las decepciones que sufrimos, lo nuevo hace renacer, lo nuevo es un soplo de aire fresco que, dentro del sistema neoliberal, puede ser consumido, y por

tanto, comercializable, dentro de una competición monetaria, y si tenemos en cuenta que el precio de la exhibición es pagado con la visibilidad, el presupuesto para el artista es prácticamente nulo.



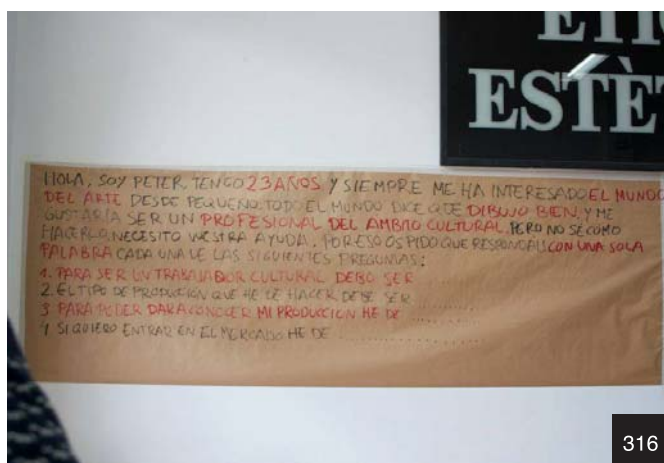
314

El Arte emergente, o la idea de Arte emergente, supone la idea paradigmática de sistema de la mediatización cultural, aquella que nos relaciona comportamientos, que nos dictamina valores y conductas que nos define la realidad tal cual es y tal cual funciona. La mediatización ha sucumbido las directrices de la realidad, en las formas de relacionarnos con la misma y, por tanto, las formas de actuar sobre ella, llevando por bandera que el Arte, deviene audiencia, tanto que es Arte, que a su vez, es determinado por el volumen de la misma, configurando ésta, como la legitimadora socio-cultural de una Institución que, como centro de poder simbólico, genera matrices de opinión. No para subvertir la realidad, sino creando una realidad definida mediante su programación. De la misma forma que la programación televisiva (en la televisión como arquetipo de la mediatización) crea códigos en cada una de las franjas horarias que determinan realidad a los espectadores, las Institución se configura como una forma mediatizadora de la identidad, difundida, a través de la socialización en los escenarios adecuados para cada contexto, en el que se conforma las cuestiones “¿qué es Arte?” y “¿quiénes son los artistas?” que son respondidas desde el acto propio de la socialización: “Aquí hay Arte y lo hacen los artistas”.



315

Puntos:



316

-La idea de la Institución como representadora social y del arquetipo de los conceptos ha configurado la idea del Arte contemporáneo, por tanto, la Institución supone el ejemplo de que supone Arte, y socialmente, se entiende que en la Institución cultural hay Arte.

-La Institución se ha conformado como un diseminador de los estratos socio-culturales que, supuestamente, han democratizado el conocimiento, y a su vez, definido mediante ejercicios como el de la convocatoria pública, donde todo el mundo, sin diferencia de edad, de clases o de experiencia, puedan participar en la misma.

Fuente: Personal

-La Institución funciona a través de los mecanismos entre la relación Institución-sujeto, que se legitiman mutuamente para significar Arte, por lo tanto, la relación entre ambos configura una dependencia de los mismos para existir, para que el Arte exista, y por tanto, los artistas, que hacen Arte, también.

-El concepto que entendamos como Arte emergente, supone una composición de situaciones mediáticas y configuraciones de la realidad determinada

-La mediatización del sujeto representa una forma de ver, actuar y relacionarse con la realidad. Los medios (re)crean una realidad que después es transfigurada y conformada desde los estratos sociales como formas de realidad. A los sujetos de generaciones crecidos mediante estas relaciones (configurar la realidad a partir de los medios y usar los mismos para relacionarse con la realidad socio-cultural) lo llamamos sujetos bajo el estado de neorealidad (neo porque crea una nueva visión y variable de la realidad).

-El sujeto preexiste mediante la existencia mediática, por tanto, si el Arte no es exhibido no existe como tal desde una perspectiva mediática.

-La confrontación de las ideas del Arte con la realidad neoliberal, hace que los artistas adapten su trabajo a formas en que se consideran Arte, por tanto, los artistas emergentes, como símbolos de los artistas que inician su carrera profesional, configurando la realidad a partir de las variabilidades mediáticas (cambios en sus valores, actitudes y comportamientos ante la vida propia), toman ejemplos o arquetipos simbólicos que devienen poderosos.

-Los medios configuran imágenes “bellas”, hoy más que nunca, la sociedad de consumo está inundada de imágenes, por tanto, el Arte contemporáneo ya no se ocupa de buscar belleza, sino de otros temas, pero, desde el prisma del Arte contemporáneo, la configuración de imágenes bellas no tiene importancia en el Arte porque supuestamente no existe un concepto detrás de ella.

-La experiencia del espectador como usuario de la cultura determina la forma de comprender el Arte mismo, que es concretado desde la Institución legitimadora, en la que la misma, configura relatos, convirtiéndose en un mecanismo mediador de la realidad.

-La hipotética liberación del artista y del Arte, después de la expulsión del historicismo en el Arte, ha configurado la idea de que el Arte es más “libre” que nunca. No obstante, el mecanismo mediador entre el Arte (que configura la idea de cultura desde la esfera Institucional) y lo social, nos indica que la “libertad” ha sido transformada en un ente de dependencia a la institución, no como canal de visibilidad, sino como canal que configura el propio Arte.

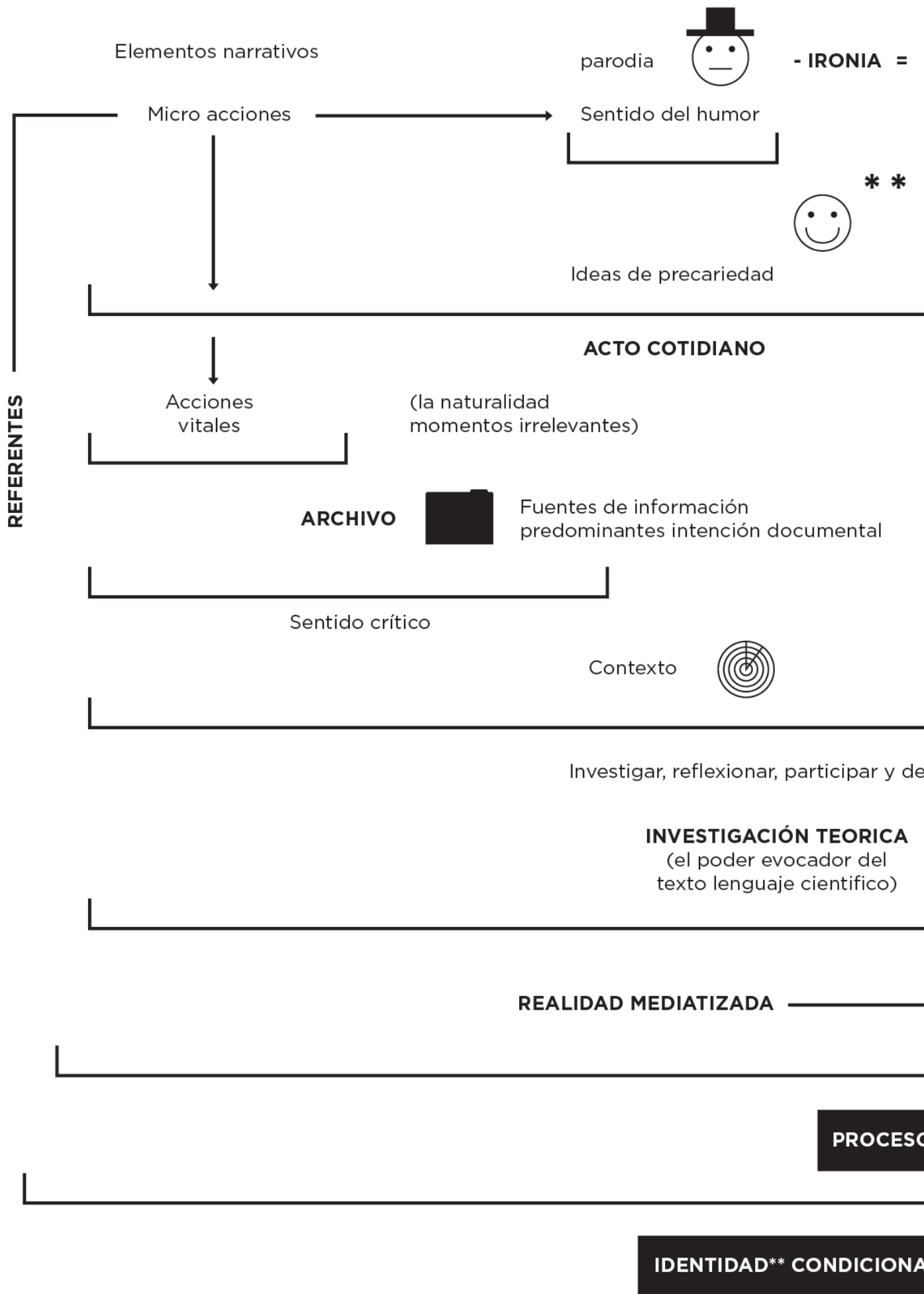
-La mediatización ha desarrollado formas de relacionarse con la realidad. Ésta, dentro del campo cultural, ha hecho que la necesidad de visibilizar una obra sea, simbólicamente, la forma de acabar el propio proceso de la obra. Por tanto, la idea de visibilidad (intercambio de exhibición por visibilidad) se ha dotado de importancia, y el diagnóstico cultural, es que la obra deja de tener sentido si no es vista por un número determinado de audiencia.

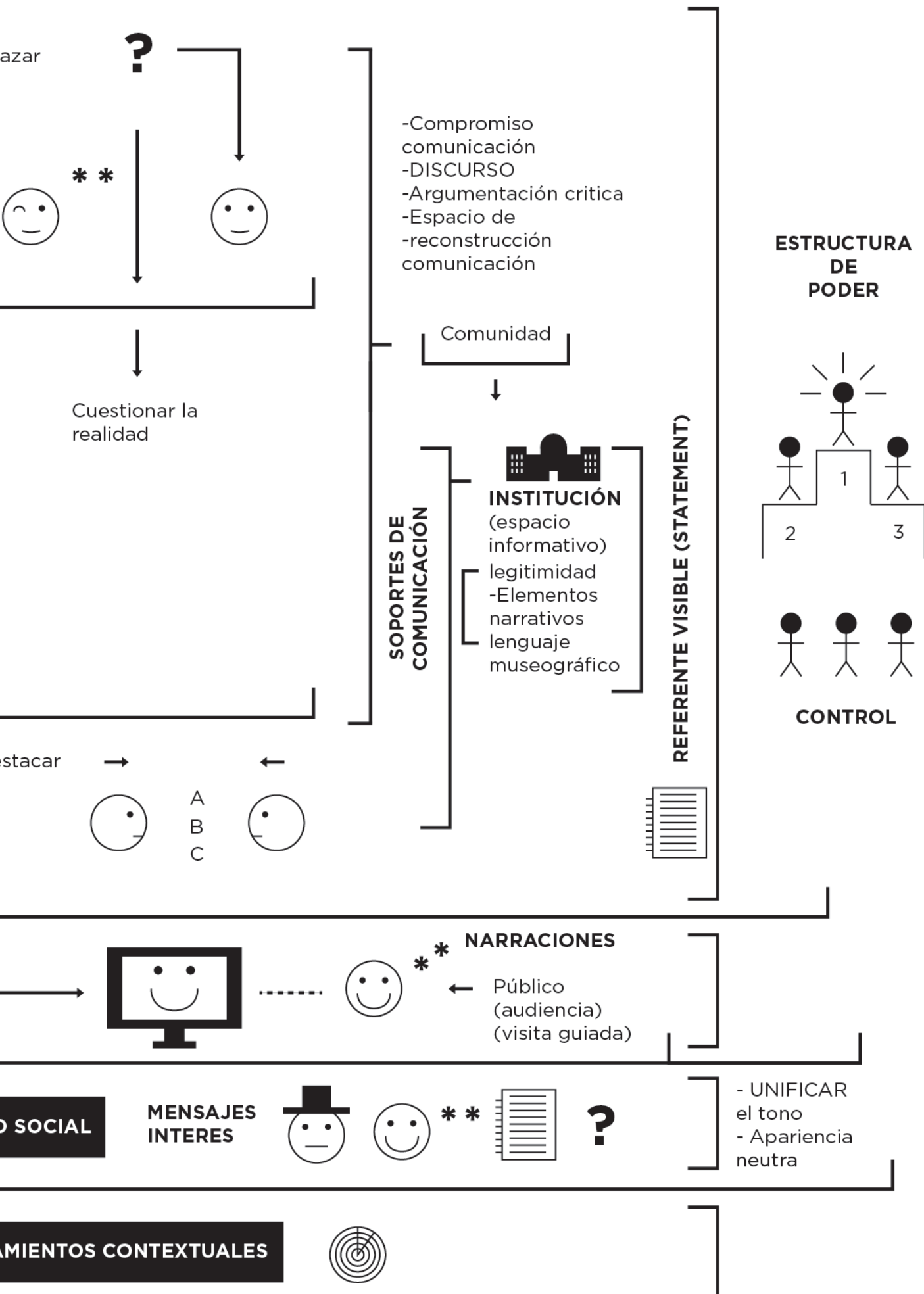
-Dentro de los parámetros del Arte contemporáneo, la idea de espectador, llevada a cabo a través de la idea de audiencia, configura la calidad de la obra que depende del volumen de la misma. Por tanto, si la cantidad de audiencia determina el valor socio-cultural de la obra, la idea de visibilidad determina la calidad de la producción.

-La idea de visibilidad determina a los artistas emergentes a configurar la inmortalidad y el valor simbólico de su obra que es configurada a partir de los valores Institucionales. Los artistas participan en las convocatorias con la finalidad de ganarla, y por tanto, de obtener la recompensa de que su obra como tal, es obra desde un contexto adecuado.

-La crítica de Arte ha mutado desde una prisma de uso de la misma. La crítica de Arte definía, desde una perspectiva subjetiva, que obras se hacían merecedoras de la atribución "Arte". Dentro del sistema del Arte contemporáneo, la visibilidad determina la obra, y la crítica deviene jurado, ya que éste es el filtro Institucional para la visibilidad del mismo.

-La idea de artista, democratizada y popularizada, deviene una forma del triunfo, y el éxito como meta a profesionalizarse, por tanto, y relacionándolo con la idea con la generación del sujeto en el estado de neorealidad, la idea del neoliberalismo sobre el libre mercado, y la competencia del mismo, ha hecho que generaciones de jóvenes, en conformar su realidad mediante los medios, perciban la idea de triunfo profesional, como un valor a lograr dentro del propio estatus profesional, apoyada por series de televisión y programas que descubren talentos.







Notas



1. GUERRA, Carles. Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona: MACBA, 2010.74 p.
2. O'DOHERTY, Brian. Inside the White cube. The ideology of the Gallery space ((Inside The White Cube: The Ideology Of The Gallery Space). Lapis Press: San Francisco & First University Of California, 1976. 1-115 p.)
3. WEBER, Max. Estructuras de poder. México. Ediciones Coyoacán, Sociología, 2012. 8 p.
4. WENCESALO, J González Fernández. La Interpretación historicista de las ciencias sociales, 2008. 112 p.
5. DE MORAES, Dênis. La sociedad mediatizada. Barcelona: Gedisa, 2007. 24 p.
6. CERECEDA, Miguel. Problemas del arte contemporáneo. Murcia: Colección AD HOC, Cedenac, 2005. 9 p.
7. O.c.p.9.
8. www.wikipedia.org (última consulta abril 2013).
9. HUSSERL, Edmund. Meditaciones cartesianas. México: FCE, 1996. 86, 220, 221 p.
10. O.c.p.86.
11. HUME, David. Tratado para la naturaleza humana. Albacete: EPub, 2001. 20 p.
12. KANT, Immanuel. Crítica de la razón pura. Madrid: Alfaguara-Santillana, 1997.
13. O.c.p.87.
14. O.c.p.88.
15. O.c.p.10.
16. O.c.p.46.
17. MENDRAS, Henri. Elementos de la sociología. Barcelona: Laia, 1974. 109 p.
18. <http://www.ub.edu/penal/docs/definiciones.html> (última consulta abril 2013).
19. TORRES, David. Nit Madrit. Barcelona: www.adesk.org, 2007. <http://www.adesk.org/blog/index.php?paged=1> (última consulta octubre 2009).
20. <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CNCA/documents/arxiu/informe%annual%20cast.pdf> (última consulta abril 2013).
21. MONTERO, Yolanda. Televisión, valores y adolescencia. Barcelona: Gedisa, 2006. 28 p.
22. O.c.p.121.
23. <http://www.ub.edu/penal/docs/definiciones.html> (última consulta abril 2013).
24. PASCUAL, Mayte. Conversaciones con Manuel Castells. Madrid: Alianza. 2006.
25. O.c.p.80.
26. INNES, Mac. Neonacionalisme i identitat nacional a Escòcia i a Catalunya. Revista Diàlegs. Octubre-noviembre 99, núm. 6.).
27. http://decomconvertirunmuseuenarena.wordpress.com-http://museuabello.cat/esp/aparador_esp.htm (última consulta abril 2013).
28. O.c.p.34.
29. MIZOREFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós. 1999. 34 p.
30. DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Madrid: Pre-textos, 2005. 103 p.
31. BORRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006. 8 p.

32. O.c.p.5.
33. WOLFF, Janet. La producción social del arte. Madrid: ISTMO, 1997. 37 p.
34. O.c.p.110.
35. O.c.p.6.
36. O.c.p.154.
37. BAUMAN, Zygmunt. Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global. Madrid: Paidós Contextos, 2010. 164 p.
38. O.c.p.114.
39. O.c.p.242.
40. O.c.p.291.
41. "Exit through the gift shop". min 00:18:11, <https://vimeo.com/22828296> (Útima consulta febrero 2012).
42. O.c.p.80.
43. O.c.p.109.
44. O.c.p.66.
45. HELGUERA, Pablo. Manual de estilo del Arte contemporáneo. México: ANOMALOS, 2006. 124-124 p.
46. BOURDIEU, Pierre. Sobre la televisión. Barcelona: Anagrama, 1997. 17 p.
47. <http://blogs.elpais.com/trending-topics/2011/02/inditex-y-sus-camisetas-po-la-cara.html> (última consulta julio 2011).
48. O.c.p.291.
49. O.c.p.17.
50. LAPLANCHE, Jean. / PONTALIS Jean Bertran. Diccionario de psicoanálisis. Paris: Paidós, 1967. 184-187 p.
51. <http://hangar.org/es/hangar/que-i-com/> (última consulta enero 2011).
52. Dvd 1, Entrevista 1, Converses, min 33:16.
53. O.c.p.46.
54. JUAN MAESTRE, Alfonso. Investigación en la Antropología social. Ejemplos y técnicas operativas. Madrid: Akal, 1983. 47 p.
55. <http://elarteesunverbosustanitbo.blogspot.com.es> (última consulta abril 2013).
56. O.c.p.55.
57. KRAUS, Rosalind. La trasgresión del ojo observador. Madrid: Creación núm. 6., 1992. 29 p.
58. El futuro que pasó, producido por Robert Hughes. Min. 1:35,
59. O.c.min.5:22.
60. O.c.min.3:28.
61. O.c.min.14:19.
62. O.c.min.15:34.
63. O.c.p. 32.
64. WOLFE, Tom. Palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga. Barcelona: Anagrama, 1980. 125 p.
65. LYOTARD, Jean-François. La condición Postmoderna. Argentina: Cátedra, 1987. 3p.
66. http://www.orlandocarcamo.com/concepto_de_metarrelato.html (última consulta abril 2013).

67. <http://infobbaa.blogspot.com.es/2012/09/exposici3n-overture-acte-iii-lia.html> (3ltima consulta abril 2013).
68. O.c.p.115.
69. LIPPARD, Lucy R. Six Years, the desmaterializaci3n of the Art object from 1966 to 1972. Nueva York: Praeger Publishers, 1973. 263 p.
70. O.c.p.17.
71. "Mail determining factors os the attitude towards product placement" desarrollada en la Universidad Polit3cnica de Cartagena. Cartagena. 2008.
72. MOSCOSO, Manuela."Comisariar, la palabra extendida. Sobre el comisariado o a vueltas con lo mismo". www.Adesk.org. N.047. 07/10/2009
73. "El comisariado en crisis: Notas a partir de los modelos curatoriales de Manifesta". Montse Badia. www.Adesk.org. N.071. 12/01/2011
74. O.c.min.31:32.
75. O.c.p.83.
76. O.c.p.84.
77. O.c.p.85.
78. O.c.p.86.
79. O.c.p.88.
80. http://www.20.gencat.cat7portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f9494a997100b0c0e1a0/?vgnnextiod=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0RCRD&vgnnextfmt=detall2&contenid=e7b4110e279d7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES (3ltima consulta abril 2013).
81. <http://www.wikipedia.org/wiki/Globalizaci3n> (3ltima consulta mayo 2012).
82. http://www.spainselecta.com/index.htm?http://www.sapinselecta.com/joan_miro.html (3ltima consulta mayo 2012).
83. O.c.p.9.
84. VARGAS LLOSA, Mario. La civilizaci3n del espect3culo. Madrid: Alfaguara, 2012. 89 p.
85. O.c.p.88.
86. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120614/54312387579/arte-ruso-santa-monica.html> (3ltima consulta abril 2013).
87. O.c.p.58.
88. O.c.p.34.
89. FRANK, Thomas. La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumo moderno. Barcelona: Alpha Decay, 2011. 369 p.
90. "Bill Bernbach said..." panfletos. f.S.L en posesi3n de la biblioteca de DDB. Needham (Doyle Dane Bernbach. NY. Advertising
91. FRANQUET, Rosa. La televisi3n ha muerto: la nueva producci3n audiovisual en la era de Internet: la Tercera Revoluci3n Industrial. Barcelona: Gedisa, 2000. 71 p.
92. <http://www.youtube.com/watch?v=L-EN-spwm bY> (3ltima consulta junio 2013).
93. PINO, Cristina del. Marcas y ficci3n televisiva: el product placement en las teleseries espa3olas (1991-2002). M3laga: Universidad de M3laga, 2004.
94. O.c.p.297.
95. FOSTER, Hal. Introducci3n al Posmodernismo. Barcelona: Kair3s, 1985. FOSTER, HAL. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

96. "A Brief Note of Internationalism" pronunciada dentro del simposio "Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual arts". Organizado por el Arts Council of England en cooperación con la Tate Gallery de Londres. Abril 1994.
97. O.c.min.8:34.
98. O.c.p.108
99. LYOTARD, Jean-François. La condición Post-moderna. Argentina: Cátedra, 1987
100. O.c.p.75.
101. O.c.p.106.
102. BAUDRILLARD, Jean. El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 1996.
103. QUEVEDO, Amaia. Historia del término «post-moderno». De Foucault a Derrida". Pamplona: Eunsa, 2001.
104. O.c.p.108.
105. DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger. Querido Público, el espectador ante la participación. Murcia: Electrónica Parra, 2008. 27 p.
106. O.c.p.35.
107. ORTEGA y Gasset. La rebelión de las masas. Madrid: Espasa, 2004.
108. O.c.p.124.
109. ELLITO, Aronson. El animal social. Barcelona: Alinaza 2009. 31 p.
110. O.c.p.127.
111. O.c.p.55.
112. O.c.p.56.
113. KROBERG, Alfred y KLUCKHOHN, Clyde. Cultura: una reseña crítica de conceptos y definiciones. www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/CULTURA.pdf. (última visita septiembre 2014).
114. FOCAULT, Michel. La micro-física del poder. París: La piqueta, 1980.
115. GUTIERREZ Burón, J. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid: Cuadernos de Arte Español, Historia 16, 1992; Las Exposiciones Nacionales del último tercio del siglo XIX. Aula de Cultura, Ciclo de Conferencias: Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902). Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1995.
116. O.c.p.28.
117. O.c.p.139.
118. O.c.p.31.
119. O.c.p.27.
120. O.c.p.22.
121. RADCLIFFE-BROWN. El método de la antropología social. Barcelona: Anagrama, 1956. 189 p.
122. <http://www.abc.es/cultura/arte/20130404/abc-exposicion-jordi-molla-201304031917.html> (última consulta enero 2014).
123. <http://es.wikipedia.org/mercadotecnia> (última consulta junio 2013).
124. O.c.p.66.
125. O.c.p.58.
126. O.c.p.125.
127. <http://artpainting.wordpress.com> (última consulta julio 2013).

128. GARDNER, James. ¿Cultura o Basura. Madrid: Acento Editorial, 1996. p.24.
129. FAJARDO , Carlos. Arte de mediocre convivencia. Bogotá: Magazín, El Espectador, Santafé de Bogotá, abril de 1999.
130. MANEN, Martí. Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado. Bilbao: Consonni, 2012. 82 p.
131. ADORNO. TH. W. Teoría estética. Ed Akal, Madrid 2004. 132 p.
132. O.c.p.132.
133. O.c.p.165.
134. O.c.p.3.
135. O.c.p.11.
136. SESÉ, Teresa. Los Hijos del MACBA. La Vanguardia edición del 28 de noviembre del 2012. 54 a 56 p.
137. O.c.p.110.
138. <http://es.wikipedia.org/wiki/MTV> (última consulta en junio 2013).
139. <http://www.doredin.mec.es/documentos/00820093005155.pdf> (última consulta junio 2013).
140. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Dialéctica del amo y el esclavo. Buenos Aires: Leviatan Buenos Aires, 2006.
141. O.c.p.106.
142. O.c.p.103.
143. Universidad autónoma de México, 1999. http://books.google.es/books/about/La_precisi%C3%B3n_de_la_incertidumbre.html?id=PhhmAAAAMAAJ&redir_esc=y (última consulta junio 2013).
144. http://elapis.com/diario/1007/06/15/cultura/1181858407_850215.html (última consulta junio 2013).
145. <http://www.artsantamonica.cat/EXP/EXPOSICIONS/TABID/128/any/20130584/language/es-ES/Default.aspx#exposicio84> (última consulta mayo 2013).
146. <http://a-desk.org/HIGHLIGHTS/Cocinar-en-el-museo-Can-Roca-en-el.html> (última consulta junio 2013).
147. O.c.p.250.
148. O.c.p.182.
149. O.c.min.22:31.
150. Revista de Clases historia. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales. Artículo N° 186. 15 de marzo de 2011). Gonzalo M. Borràs, en Historia 16, Conocer el arte. (Madrid 1996. Págs. 14-16)
151. O.c.p.14.
152. GUASH, Ana Maria. La crítica del arte. Historia, teoría y praxis. Barcelona: Serbal 2003. 23 p.
153. HABERMAS, Jürgen. Historia y crítica de la Opinión Pública. Barcelona: Gustavo Gili ,1981. 124-125 p.
154. CHERIX, Christophe, "Prólogo", en OBRIST, Hans Ulrich. Breve historia del comisariado. Madrid: EXIT Publicaciones, 2010.
155. OBRIST, Hans Ulrich. Breve historia del comisariado. Madrid:EXIT Publicaciones, 2010.21 p.
156. http://elpais.com/diario/2010/10/02/babelia/1285978375_html (última consulta marzo 2013).
157. <http://pilarbonet.com/inicio/?p=664> (última consulta Marzo 2013).
158. <http://la-pinta-net/es/proyectos/publicacion-sebusca-curator> (última consulta abril 2013).

159. <http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html> (última consulta abril 2013).

160. O.c.p.31.

161. http://es.wikipedia.org/wiki/Funcionalismo_estructuralista (última consulta febrero 2013).

162. O.c. min.31:32.

163. O.c.p.73.

164. O.c.p.81.

165. DVD1. Min.47.

166. <http://www.youtube.com/watch?v=tnolNw2-oSc>

167. O.c.p.131.

168. http://www.wikipedia.org.es/wiki/Operaci%onC3%B3:_ntriunfo%23Esp (última consulta abril 2013).

169. DORFMAN, Ariel/ MATTELART, Armand. Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo. Argentina: Siglo XXI. Edición del 2012.

170. GROYS, Boris. Art power. Londres: The MIT press. 2008. 23 p.

171. O.c.p.33.

172. Dossier enviado digitalmente a Oficina36. Despacho de gestión y promoción de artistas emergentes de Barcelona. Enero 2012.

173. SIXTO J. Castro. El arte ya (no) es bello. Valladolid: Universidad de Valladolid. 2009

174. O.c.p.89.

175. O.c.p.91.



Bibliografía



- ADORNO, Theodor W. Teoría estética. Madrid: Akal, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global. Madrid: Paidós Contextos, 2010.
- BORRÁS, Gonzalo M. Teoría del Arte. Madrid: Historia 16, Conocer el arte, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre la televisión. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BORRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.
- CERECEDA, Miguel. Problemas del arte contemporáneo. Murcia: Colección AD HOC, Cedenac, 2005.
- CONTRERAS, José Miguel. La programación de televisión. Madrid: Síntesis.
- DE MORAES, Dênis. La sociedad mediatizada. Barcelona: Gedisa, 2007.
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Madrid: Pre-textos, 2005. 103 p.
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Madrid: Pre-textos, 2005. 51 p.
- DORFMAN, Ariel/MATTELART, Armand. Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo. Argentina: Siglo XXI. Argentina, 2012.
- DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger. Querido Público, el espectador ante la participación. Murcia: Electrónica Parra, 2008.
- ELLITO, Aronson. El animal social. Barcelona: Alianza 2009.
- FAJARDO, Carlos. Arte de mediocre convivencia. Bogotá: Magazín, El Espectador, Santafé de Bogotá, abril de 1999
- FESTINGUER, León. A theory of social comparison processes. California: Human relations 7 1954.
- FOSTER, Hal. La posmodernidad". Edición a cargo de Hal Foster. Barcelona: Kairós. 1985.
- FOWL, Kate. Who cares? Understanding the role of the curator today. Nueva York: Revista "October", 1979.
- FRANQUET, Rosa. La televisión ha muerto: la nueva producción audiovisual en la era de Internet: la Tercera Revolución Industrial. Barcelona: Gedisa, 2000.
- FRANK, Thomas. La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumo moderno. Barcelona: Alpha Decay, 2011. 369 p.
- FOCAULT, Michel. La micro-física del poder. París: La piqueta, 1980.
- FOCAULT, Michel. Security, Territory, Population: lectures at the Collège de France, 1977-1978". Londres: Akal, 2007.
- FOSTER, Hal. Introducción al Posmodernismo. Barcelona: Kairós, 1985.
- FOSTER, HAL. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.
- GARDNER, James. ¿Cultura o Basura. Madrid: Acento Editorial, 1996.
- GROYS, Boris. Art power. Londres: The MIT press. 2008.
- GUASH, Anna María. La crítica del arte. Historia, teoría y praxis. Barcelona: Serbal 2003.

- GUERRA, Carles. Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona: MACBA, 2010.
- GUTIERREZ Burón, J. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid: Cuadernos de Arte Español, Historia 16, 1992
- GUTIERREZ Burón, J. Las Exposiciones Nacionales del último tercio del siglo XIX. Aula de Cultura, Ciclo de Conferencias: Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902). Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1995.
- HABERMAS, Jürgen. Historia y crítica de la Opinión Pública. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Dialéctica del amo y el esclavo. Buenos Aires: Leviatan Buenos Aires, 2006.
- HELGUERA, Pablo. Manual de estilo del Arte contemporáneo. México: ANOMALOS, 2006.
- HISPANO, Andrés. Querido Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Murcia: CEDENAC, 2009.
- HUSSERL, Edmund. Meditaciones cartesianas. México: FCE, 1996.
- HUME, David. Tratado para la naturaleza humana. Albacete: Epub, 2001.
- JUAN MAESTRE, Alfonso. Investigación en la Antropología social. Ejemplos y técnicas operativas. Madrid: Akal, 1983.
- KANT, Immanuel. Crítica de la razón pura. Madrid: Alfaguara-Santillana, 1997
- KRAUS, Rosalind. La trasgresión del ojo observador. Madrid: Creación núm. 6., 199.
- LAPLANCHE, Jean. / PONTALIS Jean Bertran. Diccionario de psicoanálisis. Paris: Paidós, 1967.
- LIPPARD, Lucy R. Six Years, the desmaterialización of the Art object from 1966 to 1972. Nueva York: Praeger Publishers, 1973.
- LYOTARD, Jean-François. La condición Postmoderna. Argentina: Cátedra, 1987.
- MANEN, Martí. Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado). Bilbao: Consonni, 2012.
- MANOVICH, Lev. Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona: MACBA, 2010.
- MARCELO, Expósito. Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona: MACBA, 2010.
- MENDRAS, Henri. Elementos de la sociología. Barcelona: Laia, 1974.
- MIZOREFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós. 1999.
- MONTERO, Yolanda. Televisión, valores y adolescencia. Barcelona: Gedisa, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. Inside the White cube. The ideology of the Gallery space ((Inside The White Cube: The Ideology Of The Gallery Space): Lapis Press, San Francisco & First University Of California, 1976.
- OBRIST, Hans Ulrich. Breve historia del comisariado. Madrid: EXIT Publicaciones, 2010.
- ORTEGA y Gasset. La rebelión de las masas. Madrid: Espasa, 2004.
- PASCUAL, Mayte. Conversaciones con Manuel Castells. Madrid: Alianza. 2006.

PINO, Cristina del. Marcas y ficción televisiva: el product placement en las teleseries españolas (1991-2002). Málaga: Universidad de Málaga, 2004.

RADCLIFFE-BROWN. El método de la antropología social. Barcelona: Anagrama, 1956.

RICHARD, Nelly. Ideas recibidas, un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona: MACBA, 2010.

SIXTO J. Castro. El arte ya (no) es bello. Valladolid: Universidad de Valladolid. 2009

QUEVEDO, Amaia. De Foucault a Derrida. Pamplona: Finsa, 2001.

VARGAS LLOSA, Mario. La civilización del espectáculo. Madrid: Alfaguara, 2012.

WEBER, Max. Estructuras de poder. México: Ediciones Coyoacán, Sociología, 2012.

WEBER, Max. Economía y sociedad. Madrid: Fondo de cultura económica de España S.L, 1993.

WENCESALO, J González Fernández. La Interpretación historicista de las ciencias sociales, 2008.

WOLFE, Tom. Palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga. Barcelona: Anagrama, 1980. 125 p.

WOLFF, Janet. La producción social del arte. Madrid: ISTMO, 1997.

Webs

(Última actualización de consulta Junio 2013)

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

<https://www.youtube.com/watch?v=HxsZXkuawRo>

<https://www.youtube.com/watch?v=6k3nkerr9oc>

<http://es.gloria.tv/?media=416673>

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

<http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html>

<http://www.la-pinta.net/es/proyectos/publicacion-se-busca-curator>

http://www.museuabello.cat/esp/aparador_esp.html

<http://blogs.elpais.com/trending-topics/2011/02/inditex-y-sus-camisetas-por-la-cara.html>

<http://www.abc.es/cultura/cultural/20130402/abci-cultural-arte-jugada-bandas-201304021425.html>

<http://blogs.elpais.com/trending-topics/2011/02/inditex-y-sus-camisetas-por-la-cara.html>

<http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CNCA/documents/arxiu/informe%20anual%20cast.pdf>

<http://decomconvertirunmuseuenarena.wordpress.com>

<http://www.ub.edu/penal/docs/definiciones.htm>

<http://hangar.org/es/hangar/que-i-com/>

http://elpais.com/diario/2010/10/02/babelia/1285978375_850215.html

http://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html

<http://www.doredin.mec.es/documentos/00820093005155.pdf>

http://books.google.es/books/about/La_precisi%C3%B3n_de_la_incertidumbre.html?id=PhmAAAAMAAJ&redir_esc=y

<http://artpainting.wordpress.com/>

<http://es.wikipedia.org/wiki/MTV>

<http://www.abc.es/cultura/arte/20130404/abci-exposicion-jordi-molla-201304031917.html>

<http://www.ub.edu/penal/docs/definiciones.html>

<http://pilarcruz.net/taller-de-statement-para-artistas>

<http://www.lavanguardia.com/tecnologia/20130215/54365428986/the-harlem-shake-el-fenomeno-viral-que-reemplaza-a-gangnam-style.html>

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120614/54312387579/arte-ruso-santa-monica.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=L-EN-spwmbY>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Globalizaci%C3%B3n>

<http://www.spainselecta.com/index.htm?>

http://www.spainselecta.com/joan_miro.htm

<http://www.artssantamonica.cat>

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120614/54312387579/arte-ruso-santa-monica.html>

www.gencat.cat

[na/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnnextoid=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detail2&contentid=e7b4110e279d7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES](http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatala-na/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnnextoid=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detail2&contentid=e7b4110e279d7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES)

<http://www.a-desk.org/highlights/Cocinar-en-el-museo-Can-Roca-en-el.html>

www.rae.es

http://www.ub.edu/bellesarts/queoferim/es/grau/grau_bellesarts/

<http://www.bellasartesgranada.org/index.php/Asignaturas-Guias-Docentes/474/0/>

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

<http://www.artssantamonica.cat/EXP/EXPOSICIONS/tabid/128/any/20130584/language/es-ES/Default.aspx#exposicio84>

http://www.orlandocarcamo.com/concepto_de_metarrelato.html

<http://infobbaa.blogspot.com.es/2012/09/exposicio-ouverture-acte-iii-lua.html>

<http://elarteesverbonosustantivo.blogspot.com.es/>

<http://piedefoto.blogia.com/2004/061701-zara-plagia-.php>

Índice de imágenes



1. Sala de las Meninas del Museo del Prado. Madrid 2012
2. <http://www.shorpy.com/node/7669>
3. www.portaventura.com
4. <http://walrusmagazine.com>
5. "Una casa de locos", Cédric Klapisch, 2002
6. "Viky, Cristina, Barcelona", Woody Allen 2008
7. "Todo sobre mi madre", Pedro Almodóvar, 1999
8. "Biutiful", Alejandro González Iñárritu, 2010
9. "Inauguració a la Sala d'art Jove. Colección personal. 2006
- 10, 11 y 12. "El gegant del Menhir". Lola Lasurt. Mollet del Vallès. 2011
- 13 y 14. "El mes guay de Valls". Ana García-Pineda. Valls 2009
- 15, 16 y 17. Superkool 223. Fotografías del libro "Graffiti a New York", de Andrea Nelly. NY. 2012
18. Galería Montana en Barcelona. www.montana-colors.com. Barcelona 2013
- 19 y 20. "André the Giant" y Cover Time Obama. Shepard Fairey. www.obeygiant.com y www.time.com
- 21, 22 y 23. www.blogs.elpais.com
- 24 y 25. Vestimenta Skate. Extraído de ww.google.es
26. "Sala d'art Jove". Colección personal. Barcelona 2010
27. "Complejo 1". Michel Heizer. www.awkwardmovements.com
28. "Equivalente VIII". Carl André. courses.nus.edu.sg
- 29 y 30. Cartel publicitario. Sobre 1970. NY
31. "Toy'z" Quim Tarrida. Barcelona 2011
32. "Space Invaders". Lugar desconocido. NY. 2010
33. "Visita anacrónica". Juan Crespo. MNAC. Cortesía del artista. Barcelona 2012
34. "Shibboleth". Doris Salcedo. Tate Modern de Londres 2010. www.wikipedia.org
35. José Torrano Palazón y Enrique Flores López. Principales factores determinantes de la actitud. www.upct.es/~gim/Textos/ponencias_forum_Jose.pdf. Cartagena 2009
36. "Always Franco". Eugenio Merino. 2012. Cortesía del artista. Madrid 2014
37. "Mito de la caverna" de Platón. Ilustración.
38. "Imperfect crime". Barcelona 1965
39. Constelaciones del MACBA. www.abc.es. Barcelona 2011
40. Marcel Duchamp. "La Fontaine" (1917)
41. "Jefes", 10 esculturas de Bronce. Nadin Ospina. Colombia 2006
42. Feria del Manga. Colección personal. Barcelona 2006
43. "Hipron". Takashi Murakami. 2006
- 44 y 45. Blue noses. "Era of Mercy (Kissing policemen)". Colour photograph, 100x133cm. 2005. Extracto de www.artsantamonica.org
- 46, 47 y 48. "La bella y la bestia", "Aladín", "El rey león". Fotos extraídas de www.diseny.es

49. "The old curiosity shop". Óleo sobre tela. Waticns. 1867
50. Guerra de Irak televisada
- 51 y 52. Versiones de Harlem Shake
53. Extracto del libro de Juano Sáez "Arte: conversaciones imaginarias con mi madre". Ed. Mondadori. Barcelona 2006
54. Círculo de mercadotecnia. Imagen extraída de www.google.es
55. Imágenes alrededor del MACBA (Museu d'art contemporani de Barcelona). Barcelona 2010
- 56 y 57. Vista de Can Felipa. Extracto de www.canfelipa.org
58. Hoja informativa sobre la convocatoria de can Felipa 2009/10.
59. Portada del disco "The animals". Grupo británico. 1964.
- 60, 61, 62, 63 y 64. CMYK, exposición de Ferran el Otro. Barcelona 2006.
- 65 y 66. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Paisatge després del parricidi". Barcelona 2006
67. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Havía una vez un niño muerto". Barcelona 2006
- 68 y 69. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Plantot". Barcelona 2006
- 70 y 71. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Topaketa". Barcelona 2007
72. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Efecte cinema". Barcelona 2007
73. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Al Final la fusilan". Barcelona 2008
- 74 y 75. Imágenes de la exposición en Can Felipa "Estratègies després del col·lapse". Barcelona 2009
- 76 y 77. Imágenes de la exposición en Can Felipa "L'espai de l'intent". Barcelona 2010
- 78 y 79. Imágenes del taller en Can Felipa "Et In arcadia Ego". Barcelona 2010
- 80 y 81. Imágenes de Sala d'art Jove extraídos de www.saladartjove.org
- 82 y 83. Convocatoria de Sala d'art Jove. Barcelona 2009
- 84, 85, 86, 87 y 88. Imagen de exposición en Sala d'art Jove. Barcelona 2007
- 89, 90, 91 y 92. Vista de las obras para la exposición "La dona de lot". Sala d'art Jove 2006
- 93,94 y 95. Imágenes de la exposición "Camps d'acció". Sala d'art Jove 2006
- 96,97 y 98. Imágenes de la exposición "La meitat del doble". Sala d'art Jove 2006
- 99,100 y 101. Imágenes del proyecto deslocalizado "Caravana-natura". Sala d'art Jove 2006
- 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109 y 110. Imágenes de la exposición "Visitants de l'indret comú". Sala d'art Jove 2006
111. Imágenes de la exposición "Fora de lloc". Sala d'art Jove 2006
- 112 y 113. Imágenes del proyecto deslocalizado "Escultura en movimiento. Sala d'art Jove 2007
- 114, 115 y 116. Imágenes de la exposición "Tigres de paper". Sala d'art Jove 2007
- 117, 118, 119, 120 y 121. Imágenes del proyecto descolalizado Sala d'art Jove 2007

- 122,123, 124, 125 y 126. Imágenes de la exposición “La descarga discográfica”. Sala d’art Jove 2008
- 127, 128, 129, 130, 131 y 132. Imágenes de la exposición “Exposición núm. 2”. Sala d’art Jove 2007
- 134,135 y 136. . Imágenes de la exposición “Des_plaçaments”. Sala d’art Jove 2007
- 137, 138, 139 y 140 . Imágenes de la exposición “Globalkiosk”. Sala d’art Jove 2008
- 141, 142 y 143. Imágenes de la exposición “L’aire que respiro”. Sala d’art Jove 2007
144. . Imágenes de la exposición “Domesticació”. Sala d’art Jove 2007
- 146, 147, 148 y 149. Imágenes de la exposición “Agitació i propaganda”. Sala d’art Jove 2007
- 150, 151, 152 y 152. Imágenes de la exposición de los ganadores de proyectos de edición. Sala d’art Jove 2009
- 154 y 155. Imágenes de la exposición “La trama celeste”. Sala d’art Jove 2009
156. Imágenes de la exposición “Clases de memòria”. Facultad de BBAA de la UB. 2009
- 157 y 158. . Imágenes de la exposición “La noia que somiava amb un llumí i un bidó de gasolina”. Sala d’art Jove 2009
- 159,161 y 162. Imágenes de la exposición “Treballs forçats”. Sala d’art Jove 2009
163. Imágenes de la exposición “Vorto Kalpo”. Sala d’art Jove 2009
- 164 Y 165. Imágenes de la exposición “OT”. Sala d’art Jove 2009
- 166 Y 167. Imágenes de Sant Andreu contemporani. Extracto de www.santandreucontemporani.org
168. Imagen de la convocatoria Sant Andreu contemporani 2009
169. Imagen del cartel de la fiesta de premios para Sant Andreu contemporani 2010
- 170 y 171. Imágenes de a obra de Jorge Satorre. Cortesía del artista
172. Imagen de la obra de Efrén Álvarez. Cortesía del artista.
173. Imagen de la entrega de premios Sant Andreu contemporani. Barcelona 2010
174. Imagen de la obra de Mariona Moncunill. Cortesía del artista
175. Imagen de la obra de Daniel Jacoby. Cortesía del artista
176. Imagen del proyecto “Torneo Pasión. Extracto de www.santandreucontemporani.org
177. Imagen de la obra de Luz Broto. Extracto de www.luzbroto.net
178. Imagen de la obra de Núria Güell. Extracto de www.santandreucontemporani.org
179. Imagen de la exposición “La ilusión del pirata”. Sant Andreu contemporani 2006
180. Imagen de la exposición “La La La, sobre guanyar i perdre”. Sant Andreu contemporani 2009
181. Imagen de la exposición “Vade Retro”. Sant Andreu contemporani 2009
182. Vsita de Sant Andreu contemporani “Expoició d’statements”. Barcelona 2009
183. Imagen de la exposición “A títol propi”. Sant Andreu contemporani 2009

184. Imagen de la exposición “El fumador”. Sant Andreu contemporani 2009
- 185, 186, 187, 188, 189 y 190. Imágenes de David Bestué. www.davidbestue.net
- 191, 192, 193 y 194. Imágenes de Gabriel Pericàs. www.gabrielpericas.com
- 195,196,197,198 y 199. Imágenes de Tjasa Kancler. www.tjasa-kancler.net
- 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211 y 212. Imágenes de Mariona Moncunill. www.marionamonucnill.com
- 213, 214,215 y 216. Imágenes de Rubén Grilo. www.ruben-grilo.net
- 220,212 y 222. Imágenes de Oriol Vilanova. www.oriol-vilanova.com
- 223, 224 y 225. Imágenes de Daniel Jacoby. www.daniel-jacoby.com
- 226, 227 y 228. imágenes de Verónica Aguilera. www.veronica-aguilera.com
- 229,230 y 231. Imágenes de Aggtelek. www.aggtelek.com
- 232 y 233. Imágenes de Efrén Alvarez. Extraídas de colección personal
- 234 y 235. Imágenes de Ramón Brichs. Extraídas de colección personal
- 236, 237 y 238. imágenes de Luz Broto. www.luzbroto.net
- 239 y 240. Imágenes de Mireia Saladrigues. www.mireiasaladrigues.com
- 241 y 242. Imágenes de Akron. www.mireiasaladrigues.com
- 243, 244, 245 y 246. Imágenes de Jaume Ferrete. www.jaumeferrete.net
- 247, 248, 249, 250 y 251. Imágenes de Miquel García. www.miquelgarcia.net
- 252, 253. Imágenes de Marcel Pié. www.vimeo.com
- 254, 255 y 256. Imágenes de Sebsatian Bandin. www.sebastianbandin.com
- 257 y 258. Imagen de la gran ola de Kanagawa y tetra bick de leche Celta. Colección personal
- 259, 260, 261, 262 y 263. Imágenes de www.ikea.com, sección cuadros.
264. imagen de Antònia del Río. www.antoniadelrio.com
265. Imagen de la galería ADN, Barcelona 2010
266. Imagen de la obra de Marla Jacarilla. Barcelona 2011
267. Imagen de “La realitat invocable”. MACBA 2014
- 268,269 y 270. Imágenes de obras y exposiciones en Instituciones públicas de Barcelona entre 2008 y 2010
271. Obra de Eduard Hopper en el Thyssen. Madrid 2010
272. Obra de Tracey Moffatt. Colección particular
273. Imagen de los protagonistas del reallity “Jersey Shore”. www.mtv.com
274. Imagen de “Toy’z”. www.swab.org
275. Imagen extraida de la sección “silas” de www.ikea.com

276. Obra de Boris Hoppek. www.borishoppek.de
277. Imagen de bolso diseñado por Catalina Estrada. www.catalinaestrada.com
278. Camiseta diseñada por Miss Van. www.missvan.com
279. Cactus de tela. Colección personal
- 280 y 281. Imagen de la exposición “El somini. El celler de can roca” Arts Santa Mònica. Barcelona 2011
- 282, 283, 284 y 285. Imágenes del spot “Renault Megáne Scénic”. España 2006
- 286 y 287. Frames de documental “El impacto de lo nuevo 25 años después”. Canal Historia 2008
- 288, 289, 290, 291 y 292. Frames de la última gala de OT. RTVE 2007
- 293 y 294. Frames extraídos de www.youtube.com de cantautores noveles. Publicados en 2010
295. Frame de la película “Annie”, 1999
296. Frame de Britains got talents. Gran Bretaña 2009
- 297, 298 y 299. Frames de “El arte de mamá y papá”. The Simpsons. 2007. CC Matt Groening
- 300 y 301. Imágenes de la obra de Olae en Barcelona. Colección personal
- 302 y 303. Lolita’s bakery y Iguapop gallery. Colección personal
- 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311 y 312. Imágenes de la exposición “Entes”. Extracto de www.notodoempezoensabadell.wordpress.com
313. Extracto del libro “Como leer al Pato Donald de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Edición de 2006
- 314, 315 y 316. Imágenes del workshop realizado por Oficina36 para la Facultad de BBA de la UB. Barcelona 2012. Colección personal

