



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

El artista como iniciador en la producción de lugares

Víctor Valentín Puerto

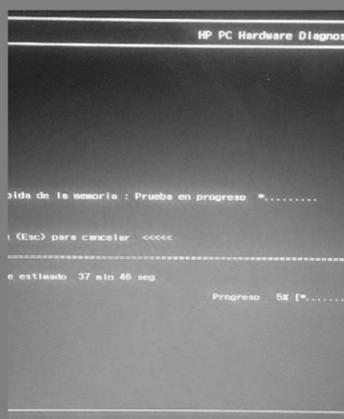


Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

Universidad de Barcelona.
Facultad de Bellas Artes.
Humanidades.
Estudios avanzados en producciones artísticas.
Arte en la era digital.
Arte, acción y lugar.
C-Mixta.
El artista como iniciador en la producción de lugares.



DESOLACIÓN: El domingo 25 de febrero de 2019 cuando la tarde caía también cayó sobre el ordenador portátil una pistola de silicona de las manos de mi hija Petra.

Fue tan certero el golpe que no tan solo partió el ordenador, sino que también partió el disco duro interno sin poder salvar ningún archivo de ninguna obra de los últimos 15 años.

Petra tan solo estaba jugando, también.

La tesis por suerte estaba en una nube.

¿El resto?

Destruído, ya sé, nunca pensé que pasaría, no obstante espero no haber perdido el disco duro externo en mi último traslado. En el fondo es curioso como algo tan virtual puede morir de un golpe tan físico. Siempre quedarán las publicaciones y esta Tesis.

Título:

EL ARTISTA COMO INICIADOR EN LA PRODUCCIÓN DE LUGARES.

L'artista com a iniciador en la producció de llocs.

The artist as initiator of the creating sites.

.....

Doctorando: VÍCTOR VALENTÍN PUERTO.

Directora: Dra. Ma Teresa Blanch Malet.

Tutora: Dra. Marta Negre Busó.

Ámbito: Humanidades.

Universidad de Barcelona.

Facultad de Bellas Artes.

Programa H0907. Estudios avanzados en producciones artísticas.

Línea de Investigación 100252. Arte en la era digital.

Sublínea: Arte, acción y lugar.

Tipología: C (mixta)

AGRADECIMIENTOS

El agradecimiento a mi directora de tesis, la Doctora María Teresa Blanch, viene de largo. No sé si ella recordará la entrevista que me hizo en el proceso de selección para el Máster ProdArt que se imparte en esta Facultad; en aquella entrevista me comunicó que las recomendaciones no valían, que tan solo contaba mi compromiso en producir arte. Lo que ella no sabía es que yo estaba ahí para llevar a cabo, justamente, ese compromiso. Así que le agradezco esa primera confianza a ciegas, como la confianza depositada en mi para participar en el gran simposio internacional que ella misma concibió y dirigió. Y la última confianza, por citar solo tres, en aceptar seguir dirigiéndome, aun recién jubilada, con otro compromiso, el de acabar esta tesis. Así que, aquí está, y sinceramente, no hubiera sido posible sin esos votos de confianza. También quiero agradecer la facilidad que siempre demuestra al poner las palabras exactas a mi práctica artística, que no solo demuestra respeto hacia ella, sino comprensión y acercamiento. Gracias por hacerme sentir artista con voz, ya sea desde una invitación, un compromiso o una pregunta, a lo largo de estos intensos últimos siete años.

En el segundo año del Master ProdArt, Luis Bisbe nos mostró cómo aprender, cómo se puede empoderar desde la pedagogía, desde la mirada cognitiva. También demostró que ser libre no es sencillo, que cuesta un esfuerzo llegar a la emancipación, que depende de nosotros y de nuestro compromiso activo en el aprender. Agradezco sus silencios asherianos al volcar toda la responsabilidad en nosotros, los estudiantes. Su voluntad en nuestro posicionamiento activo derivó en la constatación de que es el espectador es el que hace la obra, es decir, el simple hecho de leer y entender el arte contemporáneo automáticamente te convierte en artista.

Mi agradecimiento, también, a Antonio Ortega por no hacer un Aballí en el sentido más amplio del hacer. Agradezco su apoyo incondicional en todo lo que afronto, estando siempre ahí aun saltándome su única norma comunicativa. Ha sido, y es, pieza fundamental en lo pedagógico, en lo referente a la gestión, así como en mis prácticas artísticas. No exagero si digo que nada de lo conseguido, a nivel profesional en la última década, hubiera sido lo mismo sin su implicación. Agradezco su generosidad en desvelar tanto los procesos de su práctica artística como los entresijos de la institución-arte, así como el hacerlo desde la anécdota como forma de pensamiento. Admiro su manera inesperada de problematizar la situación, siempre abriendo campos de posibilidades y otras realidades posibles.

Este agradecimiento es el más longevo, agradezco a David Gràcia Albareda, cuñado y amigo, por compartir, siempre, su inagotable inteligencia sabiendo en cada momento poner la palabra justa para la acción. Trabajamos juntos desde antes de que se convirtiera en uno de los pensadores más interesantes del panorama actual. Agradezco sus dialogías¹, de las cuales siempre dijimos que debíamos grabarlas; aunque lo cierto es que, desde la primera, allá en 1997, no hemos grabado ninguna. Agradezco, y mucho, el hacerme ver que el caminar también es una forma de generar pensamiento. En la memoria quedan nuestras derivas al trazar sobre un mapa más de 300 km y una semana de caminar juntos sin rumbo ni destino, andadas repletas de desaprendizajes y de sinsaberes.

En julio de 2018 Núria F. Rius acepta mi propuesta de relevo en la gestión. No va por aquí mi agradecimiento, aunque sin su aceptación difícilmente estaría ultimando esta fase de la investigación, básicamente por falta de tiempo. En ella admiro su tenacidad, esfuerzo y compromiso en el trabajo en equipo. En definitiva, un joven talento que está explotando a la vez que demostrando que el Grado en Artes y Diseño que se imparte en la Escola Massana no es un proyecto personal de Víctor Valentín. Gracias Núria. Con ella, y muchos otros, hemos construido un grado altamente ambicioso, por lo alternativo, lo transgresor y lo libre en cuanto a lo pedagógico.

1. De aquí en adelante, Dialogía: producir conocimiento a través del dialogo. Con el sufijo -ía, del latín, se le dota al sustantivo *dialogo* de la noción de fenómeno, conjunto o doctrina.

Hace ya cuatro cursos que comparto aula con Enric Farrés Duran en los que hemos experimentado y llevado al límite la práctica docente. Hemos radicalizado la jerarquía-aula poniendo al alumno en el centro del saber. También hemos desmaterializado el espacio aula, así como el haber conseguido el equilibrio perfecto entre práctica artística y práctica docente. Agradezco la confianza y admiración que me tiene como docente, solo así ha sido posible conseguir todo lo conseguido. Gracias Enric por ser tan listo e inagotable.

Esta investigación no sería lo mismo sin las conversaciones mantenidas durante estos años con David G. Torres, amigo y animal social. Agradezco el entusiasmo y la alegría con la que afronta la revolución; ¡que no hace falta sufrir para luchar!, dice él. Admiro su inagotable conocimiento del medio, su sinceridad y el cariño con el que trata una profesión donde, según él, ya hay más derrotados que subversivos. No recuerdo ninguna conversación con él en la que no hubiera momentos para la risa, ni en aquella extraña costumbre de visitarme en el despacho a las 7:30 de la mañana, media hora antes de que él entrara en clase. Era raro, pero si alguna vez no venía lo echaba en falta.

Una persona íntegra es una persona como Arnal Ballester, primer premio nacional de ilustración, profesional de prestigio mundial, a un año de la jubilación y que se compromete en la gestión como un chaval que acaba de entrar. Es un ejemplo para todos, y su generosidad para, en y por la escuela pública no tiene límites. Me ha enseñado que en el ámbito docente no se trata de ganar o de perder, que es otra cosa. De hecho, teniendo mucho que perder y nada que ganar, él ahí está. Por eso, cuando habla se puede sentir el respeto de todos los oyentes, entre los que me incluyo. Admiro su capacidad para explicar las cosas. Intento aprender día a día de él, y no soy el único.

Agradezco a todos los alumnos que he tenido y tengo, por creerme, así como por hacerme creer que todo es posible. Que en seis horas seguidas no se cambia el mundo, pero sí muchas cosas. Agradezco la atmósfera que generan en el esfuerzo y el compromiso para la producción de pensamiento en todas sus caras posibles. No acaban de creerlo, cuando al acabar el curso les digo que he aprendido yo mucho más de ellos que ellos de mí. Es una suma fácil, es imposible que uno sepa más que 40. No queremos saber.

Eso, no queremos saber. Gracias, Marina Garcés, por el maravilloso regalo.

Agradezco a toda la gente que ha participado directa o indirectamente, de forma activa o circunstancial, como actuante o como iniciador, en todos mis Protocolos.

Agradezco a Barcelona el tener tantas caras como posibilidades.

Agradezco a mi barrio, y sus gentes, el haberme dado tanta calle y descampados, así como, la libertad para usarlos.

Mi profundo agradecimiento a Rober, Iban-con b, Joaquín, Paco y Pua, mis amigos de siempre, los del barrio, juntos aprendimos a amar la calle, unos amigos que desconocen que esté doctorándome. Nos vemos poco y, cuando lo hacemos, se me olvida decirlo.

Agradezco a mis padres, pedagogos ambos, el haber creído siempre en la pedagogía como base hacia la emancipación social. Y sobre todo agradezco profundamente la forma en que se me educó: libertad, confianza y responsabilidad. No estarán orgullosos, no creen en el orgullo.

Mi hija nació el mismo año en que me divorcié de la arquitectura, así que ella siempre me ha visto jugar. Admiro la capacidad que tiene para entender que esto es importante para mí, igual que admiro por lo contrario a Pascal, el pequeño. A ambos les agradezco el aprender más de lo que les enseño, que no es nada; y no es una frase hecha, les educo desde el no querer saber para aprenderlo todo.

Y sobre todo te lo agradezco a ti, Mercè, sí a ti, por aguantar a un tío como yo, por estar siempre ahí. Aunque el mundo parezca desplomarse bajo nuestros pies, siempre estás.

Gracias de nuevo, Mercè.

*EL ARTISTA COMO INICIADOR
EN LA PRODUCCIÓN DE LUGARES*

A vosotros: Petra, Pascal y Mercè.

Ahora volveré a mimarte.
canto que ruedas por las calzadas y por las veredas;
como tú, guijarro humilde de las carreteras;
como tú,

Fragmento de *Como tú...* Verso III de *Versos y oraciones de caminante* escrito en 1962 y publicada en 1974 en:
FELIPE, León. *Versos y oraciones de caminante*. Méjico:
Finisterre Ed., 1974, p.10.

ÍNDICE

REALIDAD ENFOCADA [RE] I (2015):
PROCOLO #8 [P]. *DIALOGÍAS PARA
LA EMANCIPACIÓN.*

REALIDAD ENFOCADA II (2013):
PROCOLO #3. *TRAYECTO
ESCRITO.*

REALIDAD ENFOCADA III (2013):
PROCOLO #4. *MEMORIA PARA
LA REDENCIÓN.*

REALIDAD ENFOCADA IV (2016):
PROCOLO #9. *TIEMPO PARA
LA PERIFERIA*

PRELUDIO

00. En la calle y en la autovía.....17

—————RE I·P#8

INTRODUCCIÓN

01. Es una cuestión política.....27

02. Hipótesis, objetivos y metodología.....33

03. Principios básicos: filtraciones.....37

PARTE I: ESPACIO PÚBLICO VS LUGAR COMÚN.

04. Aproximación a la noción de City.....43

05. Aproximación a la noción de Post-City.....55

06. El tiempo y la medida de las cosas.....63

07. En la ciudad todo es memoria.....69

08. De la construcción del espacio a la
producción del lugar.....75

09. Contexto, presencia y encuentro.....81

—————RE IV·P#9

INTERLUDIO

SEIS PASEOS POR BARCELONA.....89

REALIDAD ENFOCADA V (2017):
PROTOCOLO #10. OBEDIENCIAS
AL LÍMITE.

REALIDAD ENFOCADA VI (2015):
PROTOCOLO #7. RETRANSITAR
LA RUTA POLÍTICA.

REALIDAD ENFOCADA VII (2013):
PROTOCOLO #2. ESCONDITE
Y LUGAR.

REALIDAD ENFOCADA VIII (2014):
PROTOCOLO #5. FUTILIDADES
DE LA IMAGEN.

REALIDAD ENFOCADA IX (2014):
PROTOCOLO #6. DESOBEDIENCIAS
EN CO-PRESENCIA.

PARTE II: LA EMANCIPACIÓN DEL CIUDADANO.

10. Manual de buena conducta.....	105
11. Choque y resistencia.....	111
RE V·P#10	
12. Co-presencia y el desplazamiento de la autoría.....	117
13. El orden de las cosas y las reglas del juego.....	123
14. Emancipación en la producción de momentos.....	135
RE VI·P#7	
15. El papel de la transtopía en la producción de lugares.....	145

RE VII·P#2

PARTE III: LA PROBLEMATIZACIÓN DEL PARAGUAS DEL ARTE.

16. Indisciplina y especialización.....	155
17. El no hacer como acto de resistencia.....	165
RE VIII·P#5	
18. La cosa de la cosa.....	177
19. Política y precariedad.....	189
20. Autogestión en la era post-industrial.....	199
21. Implementación: validación y pedagogía....	207
22. Accionismo disidente y post-situacionismo...	219
RE IX·P#6	
23. Economía y el valor de la cosa de la cosa....	233

EPÍLOGO

24. Última reflexión.....	249
25. <i>Postludio</i> : Últimas palabras y cierre.....	269

BIBLIOGRAFÍA.....	255
GLOSARIO DE ARTISTAS Y OBRAS.....	263
LISTADO OBRAS-DÉCADAS.....	265

COLOFÓN

PRELUDIO

Preludio como ensayo, experimentación previa.
Del latín praeludĕre, prae (delante, antes) y ludĕre (jugar).

00. EN LA CALLE Y EN LA AUTOVÍA

Antes de nada, y creo que es importante, veamos lo que recoge la Constitución Española sobre el derecho de reunión. «Art. 21, la Ley Orgánica 9/1983, de 15 de Julio, Reguladora Del Derecho De Reunión, Órgano Jefatura del Estado. Publicado en BOE de 18 de Julio de 1983 con vigencia desde 7 de agosto de 1983. Revisión vigente desde 5 de marzo de 2015. Capítulo I. Ámbito de aplicación. Artículo 1: 1. El derecho de reunión pacífica y sin armas, reconocido en el art. 21 de la Constitución, se ejercerá conforme a lo dispuesto en la presente Ley Orgánica; 2. A los efectos de la presente Ley, se entiende por reunión la concurrencia concertada y temporal de más de 20 personas, con finalidad determinada; 3. Son reuniones ilícitas las así tipificadas por las leyes penales. Artículo 2: Se podrá ejercer el derecho de reunión sin sujeción a las prescripciones de la presente Ley Orgánica, cuando se trate de las reuniones siguientes: a) Las que celebren las personas físicas en sus propios domicilios; b) Las que celebren las personas físicas en locales públicos o privados por razones familiares o de amistad; c) Las que celebren los Partidos políticos, Sindicatos, Organizaciones empresariales, Sociedades civiles y mercantiles, Asociaciones, Corporaciones, Fundaciones, Cooperativas, Comunidades de propietarios y demás Entidades legalmente constituidas en lugares cerrados, para sus propios fines y mediante convocatoria que alcance exclusivamente a sus miembros, o a otras personas nominalmente invitadas; d) Las que celebren los profesionales con sus clientes en lugares cerrados para los fines propios de su profesión; e) Las que se celebren en unidades, buques y demás establecimientos militares, que se regirán por su legislación específica.»²

Me he criado en un barrio de la periferia de Barcelona, de aquellos que se construyeron rápido y mal concebidos para dormir. Era una periferia fruto de la especulación tardo-franquista en la que se quiso ubicar a uno de los últimos movimientos migratorios internos de la despoblación rural. Barrios periféricos, que al estar concebidos como ciudad dormitorio, carecían de los servicios mínimos, así como de los acabados urbanos a los que estamos acostumbrados. Eso explicaría la cantidad de descampados que tantas oportunidades nos ofreció. Una cosa sí tenía, por encima de barrios muy consolidados, el transporte. Era un

2. España. Ley 9/1983, de 15 de julio, Reguladora del derecho de reunión. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 170, 5 de diciembre 2014, pp. 1-5. [en línea] [consultado: 21 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1983/BOE-A-1983-19946-consolidado.pdf>.



De la exposición *Y la tierra será el Paraíso* (19.1 – 16.3.2019) del artista Domènec en ADN Galería.

territorio muy bien comunicado, metro, tres líneas de autobús y RENFE. Debían asegurarse de que los nuevos ocupantes de la periferia (venidos de diferentes partes de España) llegaran puntuales a sus puestos de trabajo. No debemos olvidar que, ante la llamada de trabajadores, la periferia se construyó únicamente a partir de bloques de micro viviendas para ser ocupadas rápidamente.

A priori les salió bien la jugada, suelo y construcción barata, trabajadores desplazados, descontextualizados y endeudados en su nueva vivienda. Los nuevos ocupantes eran de procedencia diversa, andaluces, aragoneses y gallegos que vendieron lo poco que tenían en su mundo rural para insertarse en el mundo laboral bajo la promesa de la mejora social. Se encontraron en una periferia desolada sin ningún vínculo afectivo con el lugar ni con el vecino. Pero no cayeron en la cuenta de que la primera migración de trabajadores atrajo a una segunda en la que instalaron bares gallegos y extremeños, supermercados aragoneses y más bares, muchos bares. Los pisos eran tan pequeños que la gente se pasaba el día en los bares construyendo las típicas conversaciones del malestar; de ahí, continuaban en la calle formando corrillo en eso tan prohibido que fue y es el derecho de reunión³.

Estas charlas proyectaban las inquietudes comunes de lo que sería el cinturón rojo⁴, muy activo por entonces y responsable de muchas de las movilizaciones laborales que desde los años 50 se dieron (inicio de las ocupaciones periféricas).

A modo de anécdota, debido a la degradación territorial que sufría la periferia, estos nuevos barrios estaban estigmatizados en su marginalidad. Eran pocos los docentes que querían ir allí, y los que iban lo hacían como trampolín hacia otros centros, así que la inestabilidad junto a la sobredimensión de la ratio, debido a la escasez de escuelas públicas en lugares sobrepoblados⁵, aumentaba dicha marginalidad. Así que, ante la negativa constante, o la poca estabilidad docente en los escasos colegios públicos, se inició la construcción de escuelas públicas que acogieran a la sobrepoblación de la periferia a través de una serie de incentivos que consistían en poblar la periferia con docentes. En el municipio que ocupa la anécdota, Cornellà de Llobregat, se creó todo un barrio en poco menos de tres años llamado Ciudad Satélite⁶. En él no había colegio público para tanto niño que acampaba libremente por las calles sin asfaltar. Cuando hubo colegio, éste fue colegio trampolín con un índice de absentismo escolar elevadísimo. Pues bien, como estrategia para fidelizar y llenar de docentes los nuevos colegios públicos⁷, a finales de los años 60 se construyó un

3. Hecho contemplado en la Constitución Española, revisado y mantenido en 2015. El derecho de reunión, manifestación primordial de los derechos fundamentales, como derecho público subjetivo, venía regulado hasta el presente por la Ley 17/1976, de 29 de mayo, aprobada con anterioridad a la elaboración y entrada en vigor de la Constitución, y cuyo contenido se ajustaba al momento de transición política que vivía la sociedad española. Tras la entrada en vigor de la Constitución, que consagra la libertad de reunión, se hace necesaria una regulación de dicho derecho con carácter general, modificando el ordenamiento jurídico en todo aquello en que no esté de acuerdo con los mandatos constitucionales, especialmente el que determina que el ejercicio del derecho de reunión no necesitará autorización previa. En definitiva, la presente Ley Orgánica pretende regular el núcleo esencial del derecho de reunión, ajustándolo a los preceptos de la Constitución. Así, se elimina el sistema preventivo de autorizaciones en el ejercicio del derecho y se garantiza el mismo mediante un procedimiento en sede judicial de carácter sumario que evite las complejas tramitaciones administrativas que hacían ineficaz el propio ejercicio del derecho, de conformidad con lo establecido en reiterada jurisprudencia constitucional. En relación a las reuniones en lugares de tránsito público y manifestaciones, se exige la comunicación previa a la autoridad, que sólo podrá prohibirlas cuando existan razones fundadas de alteración de orden público, con peligro para personas o bienes.

4. Periferias del área metropolitana de Barcelona ubicadas en las poblaciones de L'Hospitalet de Llobregat, Badalona, Terrassa, Sabadell, Santa Coloma de Gramenet, Cornellà y El Prat de Llobregat.

5. Cabe saber que algunos de los municipios que constituyeron el cinturón rojo, multiplicaron por diez su población.

6. Con los años perdería ese nombre por el de Sant Ildefons.

7. En pocos años se abrieron hasta siete colegios públicos. El primero fue el Sant Ildefons en 1968, le siguieron el Verdaguier, el Torres i Bages, el Montserrat, el Roger de Flor, el Roger de Llúria y el Antoni Gaudí, entre otros.

bloque de viviendas, más dignas que la de los años 50, que serían ocupadas gratuitamente por profesores que aceptasen dar clase en los colegios públicos de Cornellà. Mantendrían la vivienda siempre y cuando estuvieran ejerciendo la docencia pública en dicha población. Ahí, en esos bloques, nací, pero esa no es aún la anécdota. Des del ministerio no contaron con que gran parte de los docentes que se atrevieron a instalarse con sus familias en ese submundo, fueron, en su gran mayoría, docentes muy vinculados también a la lucha obrera. La anécdota es que las y los docentes no fueron muy bien vistos, en un principio, en las reuniones más o menos clandestinas que se hacían desde los diferentes movimientos obreros, por ser considerados por los obreros como transmisores de una estrategia de control promovida por la administración. De este modo, el hecho de vivir en *los bloques de los maestros* para los niños y ser visto como hijo de la élite por parte de los padres obreros, marcó la relación con el lugar y con sus gentes para siempre⁸.

Así que, estamos ante una barriada sin servicios ni aceras, que, en muchos casos, la expansión, era mayor al municipio donde se ubicaban, con gente venida de diferentes puntos del territorio, ubicadas juntas en un no lugar estigmatizado y pocas veces aceptadas por la población originaria. Totalmente descontextualizados y, si le sumamos que los hijos de la primera inmigración interna no se escolarizaron en más de una década, el resultado fueron unos padres en lucha con unos hijos libres que llegaron por intuición, más que por cultura⁹, al *no future* y al *destroy*¹⁰. Se dio algo no previsto, padres cercanos al comunismo con

8. Antes de nada, debemos saber que incluso actualmente el sueldo del maestro incluye la vivienda. Así que, debido al crecimiento de la ciudad de Cornellà de Llobregat, como muchas otras de la periferia, a finales de los años sesenta el alcalde de la ciudad, por entonces el falangista Josep Riu Carreras, cedió unos terrenos al Ministerio de Educación para que se construyeran unas viviendas para maestros. Así nació el bloque de los maestros, tres bloques, A, B y C, de nueve plantas con cuatro pisos por planta. 108 viviendas gratuitas para maestros que ejercieran en Cornellà de Llobregat. El criterio de adquisición de dichas viviendas fue por puntos siguiendo los siguientes requisitos: mayor puntuación los consortes, seguido de la antigüedad en la localidad, y, por último, la antigüedad sea de carácter provisional o definitiva. De ese modo, desde su inauguración en 1970, se fueron habitando las 108 viviendas por maestros venidos de diferentes puntos de España. Este hecho común en todas las localidades, seguía el mismo procedimiento el ayuntamiento que cedía el terreno también se encargaba de la gestión pública del inmueble manteniéndose la titularidad de la propiedad, en todo caso, en el estado bajo la figura ministerial. Así que, las viviendas, siendo de titularidad pública estatal, tenían como usufructuario a los maestros mientras ejercieran en dicha localidad. Pues bien, a finales de los ochenta, alegando insostenibilidad en la gestión de dicho inmueble público, el ayuntamiento de Cornellà de Llobregat, bajo la alcaldía de José Montilla Aguilera (alcalde del PSC desde 1988 hasta 1997), empezó a vender las viviendas a los maestros que en ese momento las habitaban, pasando del privilegio público al beneficio privado, siendo circunstancial dicha ocupación temporal al estar sujeta a la condición profesional. De los más de 120 maestros que en ese momento ocupaban las viviendas, tan solo una decena denunció tal acción, llevando a juicio a la alcaldía y alegando que no podía vender algo que no era de su propiedad. La reivindicación era muy clara, frenar la especulación privada y detener la venta de inmuebles públicos, para los que los maestros, en caso de no fueran para ellos, proponían que fueran a las muchas familias necesitadas de la localidad, en las mismas condiciones favorables. Mientras duró el juicio, fueron pocas las familias que compraron el piso por miedo a una sentencia negativa. En el fondo, todos veían irregularidad en dicha adquisición. Los primeros que las compraron lo hicieron para especular, comprando las viviendas al ayuntamiento por dos millones de pesetas (muy por debajo del precio de mercado) y vendiéndolas por nueve, dejando el barrio y desplazando su profesión. El juicio se perdió, ya que retroactivamente el estado cedió la titularidad al ayuntamiento, que obligó a comprar las viviendas a todos los inquilinos bajo amenaza de desalojo. En este periodo, que se alargó hasta mediados de los noventa, la gran mayoría compró, siendo menos los especuladores. De la decena que lucharon hasta el final, ocho compraron, uno pidió el traslado y se fue sin comprar, y el otro lo compró y lo vendió por debajo del precio de mercado haciendo el siguiente cálculo: una multiplicación de los años que le quedaban por ejercer la docencia por el precio del alquiler de una vivienda en Barcelona, jubilándose en una escuela de Cornellà de Llobregat. Cabe decir que todo el dinero que el Ayuntamiento recibió de la venta de dichos pisos se destinó íntegramente a necesidades públicas de la localidad, cosa que en ningún caso minimiza la gran pérdida de viviendas públicas.

9. Como recoge Pepe Ribas «No sabíamos bien si éramos ácratas, porque no había libros donde leer qué era la acracia» en el libro: RIBAS, José. *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007, p.17.

10. No es casual que el considerado por muchos, primer grupo de música Punk de España naciera en la periferia, concretamente en la Ciudad Satélite. El grupo es la mítica *Banda trapera del río* que, con letras como *Ciutat Podrida, o Ciudad Satélite, Ciudad sin ley*, describieron a la perfección ese malestar social.

hijos muy vinculados al pensamiento libertario. Eso se fulminó de una manera muy cruel, introduciendo la heroína matando a toda una generación que pudo cambiar las cosas y destrozando a familias que las estaban empezando a cambiar¹¹. Durante la década de los ochenta seguíamos viendo cadáveres, los últimos, con la aguja clavada tirados en la calle. Vida y muerte en la calle, siempre en la calle. El barrio nunca fue el castigo que proyectaban en él la gente de fuera, ahí nos criamos la gente del *no habernos invitado*. Vimos y vivimos lo suficiente como para ver que la lucha es posible y que la droga, como estrategia, lo imposibilita. Fuimos, también, la primera generación en bloque universitaria, como hemos sido la primera generación en ocupar lugares antes vetados para gente de extrarradio (de ahí lo de *no habernos invitado*). Somos la primera generación en bloque en cambiar el tono¹² en muchas actividades hasta entonces monocolor, pero, del mismo modo, somos la última generación en darnos cuenta de que nos quitaron aquello que solo durante un tiempo tuvimos, nos quitaron el espacio público y sin él, fiscalizaron los asuntos de la comunidad.

De ese sentimiento de pérdida y robo nace la pulsión que mueve toda esta investigación. Hemos estado en la calle con fuerte sentimiento de pertenencia, hemos jugado, quedado, accedido a la droga, bailado en unas calles en las que lo físico, lo degradado, nunca configuró la imagen que nosotros tenemos de él al pensarlo. Cuando hablamos de él lo construimos a partir de los momentos vividos, a partir de lo producido en él, y jamás a partir de lo que alguien decidió construir o dejar de construir en él. Vivíamos los descampados como lugar de oportunidades, no las oportunidades que la economía neoliberal o urbanística ve en ellos, los vivíamos desde la libertad que nos ofrecía un lugar sin especificidad ni control. Igual es por ese motivo que miro los parques infantiles como cárceles adoctrinadoras, donde una verja de madera con antiapertura para niños brinda al adulto su seguridad y donde unos columpios, con más seguridad todavía, facilitan al niño el hecho de pensar a qué jugar.

El sentimiento de libertad en el espacio público era lo que lo convertía en lugar común, en lugar de encuentro y reunión en el que el único enemigo eran los coches que en contadas ocasiones ponían en pausa lo que allá se estuviera haciendo; igual de ahí mi negación al carnet de conducir, de la misma manera que por eso que uno se niega, desde el acto individual de no conducir, a la contribución de pausar hasta prohibir el acceso a la fenomenología social del lugar. En porcentaje, somos muchos los de barrio los que no tenemos carnet de conducir, o si lo tienen, lo tienen caducado.

11. En el imaginario colectivo de los que vivimos esa época existe la idea de que durante la época de la transición las cloacas del estado, representadas por las fuerzas de seguridad, ayudaron a propagar la heroína en Euskadi, Cataluña y los barrios marginales por motivos políticos para eliminar a independentistas y a anarquistas. Es decir, la heroína como arma de estado contra la contracultura. Esta versión del uso de la heroína como herramienta de desarticulación de la disidencia también la ha apoyado Pepe Ribas, director de la revista *Ajoblanco*. Según su relato, el caballo se empleó para acabar con el movimiento libertario en Barcelona. En *El País*, en 1994, aseguró la existencia de una confabulación para asolar a los anarquistas y dejar Barcelona a punto para la «oligarquía de partidos y la falsa democracia que actualmente tenemos». «A los libertarios ya no hay quien los rescute: los mató la policía infiltrándose en los ateneos repartiéndoles heroína». «Estaban sustituyendo a las asociaciones vecinales, cuyos líderes pensaban en meterse en los ayuntamientos, pero entonces apareció la heroína, que fue introducida por la guardia urbana para acabar con ellos y diezmar a una generación». Véase, también: USÓ, Juan Carlos. *¿Nos matan con heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado*. Bilbao: Libros Crudos Ed., 2015; ARRIOLA, Justo. *A los pies del caballo: Narcotráfico, heroína y contrainsurgencia en Euskal Herria*. Orreaga: Txalaparta ed., 2016; RIBAS, José. *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.

12. Me gusta ejemplificarlo siempre con lo que pasó en Santa Mónica a finales de los 90, dónde, bajo la dirección de Ferran Barenblit, profesionales como David G. Torres y Antonio Ortega (entre muchos) fueron capaces de mostrar que otro arte, e incluso, otra cultura más allá de la cultura aburguesada barcelonesa y olímpica, era posible. Ambos hijos de la periferia, ambos del *no habernos invitado*.

No tan solo hemos vivido la sustitución paulatina de los descampados por una especialización conductual y la de la calle por la vía de circulación en la periferia, sino que hemos visto, también, como la marca de la Barcelona olímpica sustituía a la Barcelona pandillera de los barrios históricos, de ahí la insumisión silenciada al voluntarismo olímpico. Se pasó de las primeras borracheras, —donde la prostitución de la plaza del Teatre, sin conocerte, te protegía ante cualquier altercado— a los clubs de diseño y universidades privadas, siendo, no la primera, pero sí la más visible, consecuencia de la gentrificación.

Ese sentimiento de pérdida, al que se ofrecería muy poca resistencia, ha ido reconfigurando la relación de todos con el espacio urbano, donde el lugar común ha cedido ante el espacio público.

Al poco de iniciar esta investigación, en 2015, tuve un exilio forzoso que me ubicó viviendo en un pueblo —a 93 km del lugar de trabajo, y sin carnet de conducir— donde la relación con el lugar viene dada por fuertes vínculos sanguíneos, para quien los tiene. Me vi expulsado de la ciudad con la consecuencia de usarla únicamente bajo el concepto de eficacia motriz, es decir, buscando la manera de invertir el mínimo tiempo en cubrir el trayecto de casa al trabajo y del trabajo a casa. De ese modo, se amplió en 90km el territorio vital de la misma manera que el vínculo con él, sometiendo a éste a la única función de recorrerlo, lo cual me convirtió en viajero.

Al ser un lugar sin transporte público no me quedó otra que buscarme la vida, mejor dicho, buscar conductor. Ahí me di cuenta de que lo que para mí era un castigo, para muchos era una decisión de vida, según ellos ganaban calidad de vida sin contemplar las vidas truncadas en las cunetas, cosa que veíamos muy a menudo.

Así que encontré a un grupo de personas que desde hacía muchos años habían decidido mantener a diario una desvinculación afectiva e intensiva con el territorio para una mayor calidad de vida y que encima me aceptaron en adopción para compartir esas 3 horas diarias. Ahí nacía la gran contradicción con el foco de análisis en que se centraba la tesis. Por circunstancias en las que poco pude hacer, me vi experimentando y convertido en aquello que señalaba como los activos que dañan el lugar común de las ciudades entrando y saliendo sin vínculo. Actuantes producto de una expulsión de las ciudades que habían seguido el canto de sirenas procedente de los condominios. Aunque ese no fuera mi motivo, fui el quinto pasajero durante unos larguísimos tres años.

Al principio, se pudo constatar que el 90% de los vehículos que circulaban por la A-2 eran coches y camiones con un solo tripulante, miles de personas ocupando un lugar público, donde la distancia entre ellos venía dada por el tamaño de la privacidad, en función de la envergadura de su vehículo. También se pudo constatar que la expresión que exhibían sus caras era inversamente proporcional a la calidad de vida que se justificaba.

Al poco detecté que mi persona, como quinto pasajero, provocaba en el resto de ocupantes el deseo hacia la carne fresca, un nuevo ser social con nuevas historias que absorber. No me vi como pasajero, me vi como persona nueva entre unos individuos que se conocían mucho y desde hace mucho. Muchas horas a diario dentro de un coche genera unos vínculos sociales desconocidos hasta entonces.

Se dio la posibilidad de trasladar los vínculos sociales del lugar común, que quemábamos en cada giro de rueda, hacia el lugar privado-coche transformado en público al ser compartido, así como emergían momentos de extraña intimidad en su interior.

Dentro del minúsculo espacio-coche, en el que ni la vista ni el cuerpo actúan, nuestro cuerpo experimenta una confortabilidad inmóvil que se traslada a motor a través del lugar-carretera. Es entonces cuando se puede dar una sociabilidad basada en la charla. Intentaré



explicarlo. Cuando se narra un relato en un lugar tan *geomórfico*¹³ como es un coche, donde todo está pensado para transportar cuerpos, la atención y el sonido acotan la comprensión. De este modo, el oído y lo cognitivo son protagonistas del *nosotros* más íntimo. Pero si no se rompe el silencio, se puede dar una desafectación de lo social que fomenta el individualismo de la vida interior del yo más íntimo. Así que, si en uno lo significativo se torna fluido por lo inesperado de lo escuchado, en el otro lo esperable cierra el significado en la confortabilidad. Y ya que, a consecuencia del exilio, la acción en el lugar común quedó privada, y aunque el coche se haya convertido en lugar común por lo compartido, la inmovilidad física del pasajero convirtió la charla en sinónimo de acción. Se optó entonces por eliminar cualquier confortabilidad del yo *conmigo*. El objetivo fue llenar todos los silencios, es decir, no dejar de hablar, introduciendo relato tras relato.

Siguiendo los estudios del filósofo y sociólogo alemán G. Simmel, me puse la máscara interpretativa que todo ser social debe ponerse en el lugar común. En este caso no fue para evitar el conflicto y mantener el orden, sino para desestabilizar y forzar lo establecido y buscar el límite de lo predeterminado¹⁴. Para ello se interpretó lo que se espera del bautizo del primer viaje, aprovechar el *tenemos a un artista en el coche* para jugar con los predeterminismos del arte. ¿Hay mejor ámbito para desmontar tópicos que el del arte contemporáneo? Se produjo una sociabilidad basada en la construcción y destrucción de máscaras en bucle. Un juego de empoderamiento en el que la vida-coche se convirtió en arte y el arte en vida cotidiana. Fue la domesticación del territorio-mapa, del lugar-coche, de la sociabilidad-charla y del arte-resistencia. Entonces, ¿dónde radicaba la resistencia? Pues en la mínima de ellas, o en la más individual, en el propio acto de la vida consciente y compartida. Todos sabíamos, aunque jamás lo explicitamos, que, por encima del hecho de compartir momentos vitales y relatos, lo que podíamos compartir, aunque no quisiéramos, era la muerte. Se vivieron muchas caravanas producidas por tantos accidentes. Lo que compartimos, y nunca dejé de recordarlo, fue la muerte de calles, plazas y descampados por calzadas, rotondas, carreteras, autovías y autopistas¹⁵. Pero realmente lo que hacíamos era acabar con la afectividad fenoménica del lugar al someter a este a la efectividad intensiva del tiempo. Todos fuimos responsables de esas muertes, y el conductor, además, lo fue de nuestras vidas.

Fue un momento ideal para disertar sobre resistencia, desobediencia y territorio. Coincidió con el momento de los preparativos de la movilización histórica que se dio el 1 de octubre de 2017 en Cataluña con la defensa del derecho a decidir y resistiendo pacíficamente contra la violencia (anti)democrática. Los pasajeros con los que compartí esos

13. Entendiéndose cómo el resultado formal que se obtiene de la relación del individuo con el medio.

14. En una entrevista realizada en el diario *El País*, Isidoro Valcárcel Medina, en el contexto de la preferencia de que hablen de sus acciones más que exponer registros de éstas, dice: «En un momento dado, tomamos la decisión radical de omitir cualquier documentación visual de sus obras, para presentarlas solamente a través del relato de los participantes» (...). «Mi trabajo consiste en no dar por evidenciada ninguna cosa, e intentar ver el trasfondo que hay en todas ellas. Cuestionar cualquier planteamiento de lo establecido». RIVERA, Abraham. El artista sin obra. *El País*, 9 de octubre de 2015 [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: https://elpais.com/ccaa/2015/10/09/madrid/1444398205_110686.html.

15. La idea de la muerte de la calle por la sustitución conceptual de la vía la predijo, en todo positivo hacia la modernidad, el arquitecto y urbanista franco-suizo Le Corbusier, miembro del grupo francés del CIAM. En 1945, desarrolla esta idea en el libro *Como Concebir el Urbanismo*.

momentos eran el prototipo de individuos que, vinculados emocionalmente mediante lo genético a un lugar, someten al utilitarismo de la hiperespecialización al lugar-ciudad-capital, yendo a comprar, al hospital, al médico, al trabajo, al fútbol o a la manifestación. Esto último, en esa época, muy mediatizado y construido desde la estetización simbólica, masa y color, de la reivindicación de país, que no territorio y menos lugar. Entonces, el grito de *els carrers seran sempre nostres*¹⁶ no se debe leer resistencia y reivindicación del lugar común perdido, sino resistencia y reivindicación del concepto de país deseado. No existe una vinculación con la ciudad como lugar social, sino que, existe una vinculación emocional con el país como territorio politizado.

En esa esfera de la resistencia mediatizada hacia lo cotidiano, se insertó una resistencia más pequeña, menos eficaz y fotogénica. La estrategia que se usó para resistir fue la de la sorpresa, la de la deconstrucción continua de lo establecido y la de traspasar los límites del prejuicio y de lo esperado. Es la resistencia social del lugar común-coche en busca de la emancipación del espectador-viajero (expectante) ante la artísticidad del artista sin obra aparente. Mientras que el espectador se emancipa en la decisión de lo que espera que produzca un artista, el artista produce charla y relato como experiencia artística.

Una especie de conferencia performativa en la que el discurso, la reflexión, la conceptualización y la pedagogía fueron estrategias comunicativas en la producción de una obra que, a diferencia de Cage en *Lecture on Nothing* (1949, publicada en 1959), de Robert Morris en *21.3*, (1964), de Robert Filliou en *Teaching and Learning as Performing Arts* (1979), de Ulises Carrión en *Gossip, Scandal and Good Manners* (1981), de Javier Peñafiel en *Tragedia de las corporaciones. Ignorancia* (1999), de Dora García en *Real Artists Don't Have Teeth* (2009), de Gabriel Pericàs en *Madera curvada-Bentwood* (2012), de Isidoro Valcárcel Medina en *Dobles de autor* (2013), de Antonio Ortega¹⁷ (2014), de Anna Dot en *Until I am not longer able to stand* (2016), por hacer cierta genealogía, tuvo al mismo público las mismas horas y mismos días durante tres años, cambiando únicamente el formato —no el contenido— al pasar de la conferencia pública a la charla cotidiana. De esta forma, el aprendizaje y la implicación de mi reducido público, participaron de esta creación artística que, aun siendo efímera, se prolongaría durante tres años.

16. Es un lema utilizado en Cataluña durante las movilizaciones previas y posteriores al 1 de octubre de 2017, donde un país en marcha salió y defendió su derecho a decidir. Un lema ya usado en 1996 durante el desalojo del cine Princesa como proclama antifascista y en contra de la represión. La diferencia es que un cántico nacido de la protección y reclamación del lugar común se ha transformado, ahora, en proclama de resistencia más allá del propio significado de pertinencia urbana que la frase indica. No obstante, no deja de ser una respuesta a la famosa frase del vicepresidente, ex-franquista, Manuel Fraga Iribarne quién durante el mandato de Arias Navarro prohibiría la manifestación de celebración del 1 de mayo donde dijo aquello de: La calle es mía. Es decir, una respuesta a los de arriba.

17. El 19 de octubre de 2014, Antonio Ortega recibió una visita de estudio de unos representantes del Deutsche Bank de Múnich. El motivo de la visita fue para saber la opinión del artista respecto a si el *Proces* afectaría a posibles inversores. El caso es que los representantes del banco tenían la teoría de que el artista tiene la capacidad de anticiparse a los problemas. Para ello, Antonio Ortega, les preparó una conferencia *performatizada*. Para ellos la visita tenía la excentricidad del divertimento informativo.



MORRIS, Robert. 21.3. 1964.



PERICÀS, Gabriel. *Puff! Múltiplos*, Barcelona, 2012.



ORTEGA, Antonio. Visita de estudi. 19.9.2014



DOT, Anna. *Until I am not longer able to stand*. La Capella, Barcelona, 2016.

Como dice el artista mejicano Pablo Heguera: «Una presentación en directo impartida por un artista que saca partido de su licencia poética y de las convenciones de la pedagogía académica para crear una obra que abarca elementos ficticios y reales. La ironía y, en ocasiones, la sátira, son elementos centrales del evento»¹⁸.

En fin, mi voz, mi limitada gestualidad en el reducido habitáculo y las risas como sinónimo de atención e interacción, fueron produciendo esta larga obra de arte, es decir, el artista como facilitador de una determinada experiencia artística-estética.

Para acabar, si la acción convierte la calle en sala de exposiciones, poniéndolas en crisis, la charla convierte el coche en lugar expositivo. Así que, si calle-coche es sala de exposiciones como lugar social, charla-acción es obra física como experiencia estética.

18. Cit. FREIRE, Dávila. Autor / Actor / Lector. El camino de la performance al libro. *Artfile.es* [2015] [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://artfile.es/2015/autor-actor-lector-el-camino-de-la-performance-al-libro/>

PROTOCOLO #8. DIALOGÍAS PARA LA EMANCIPACIÓN.

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

- 1.1. Motivación-Intenciones.
- 1.2. Sinopsis (en datos).
 - 1.2.1. Lo que digo.
 - 1.2.2. Como soy.
 - 1.2.3. Lo que hago.
 - 1.2.4. Lo que haré en mi próxima exposición.

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *ONZE OBRES D'ART. L'artista com DJ o l'espectador emancipat*. Barcelona: 4036 DSK Ed., 2015.

3. ELEMENTOS DE LA ACCION

- 3.1. Convocatoria.
- 3.2. Cuestionario: *A la meva obra li manca l'artisticitat que em sobra com a autor*.
- 3.3. Pasajeros/co-autores.
- 3.4. Respuestas cuestionario.
 - 3.4.1. Respuestas del artista/actorante.
 - 3.4.2. Respuestas de los pasajeros/co-autores.
- 3.5. Statement del artista.

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto

Título: PROTOCOLO #8. DIALOGÍAS PARA LA EMANCIPACIÓN.

Acción: Dictar diariamente, durante 5 días a la semana y 32 meses seguidos -parando únicamente el mes de agosto- dos conferencias performativas de 3 horas cada una ante el mismo público. Al término del ciclo, realizar la obra de arte que los asistentes imaginarían encontrar en una exposición mía.

Co-autores (del contenido): 11 compañeros de viaje (más cuatro espontáneos)¹.

Lugar: Autovía A2 del km 532 al 610.

Actorante (de la conversación): Víctor Valentín Puerto

Inicio de la acción: 9.2014.

Finalización de la acción: 7.2017.

Tiempo de dialogía: 660 días (1.980 horas de dialogías)

Cierre de la obra: *Abierta.*

1. Damià Amorós Albareda, Glòria Santamaría, Guillem Carreras, Maria Vallés Casas, Montse Comaposada, Montse Solé Aubia, Núria Ferran Ferrer, Núria Mullerat, Núria Palà, Pau Vergés y Joan Ferran (Aida Vallés Casas, Blanca Costa Albareda y Marc Vergés)

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

En julio de 2014 me vi obligado a un cambio de vida que me llevó a vivir a 98 km del lugar de trabajo. Tuve que trasladarme, circunstancialmente, de mi ciudad natal, Barcelona, hacia un pueblo de la provincia de Tarragona llamado Santa Coloma de Queralt (SCQ).

Sin carnet de conducir, y sin ganas de sacármelo², me encontré en las peores situaciones que me podía esperar, la de tener que compartir coche con desconocidos durante casi seis horas al día haciendo dos cosas que detestaba, ser cordial y viajar en coche. Así que tuve que buscar a alguien con carnet de mi nueva localidad en la misma situación que yo.

Encontré un grupo de personas que hacían el mismo recorrido y horario. Ellos compartían coche y gastos desde hacía casi 20 años, entraba entonces en un grupo social bien consolidado. El recorrido que hacían, con muy pocos cambios en la rutina, era:

IDA:

6:15-Salida de Santa Coloma de Queralt, provincia de Tarragona.

6:45-Recogida a Glòria Santamaría (en ocasiones a Núria Ferran también) en la localidad de Castellolí, provincia de Barcelona.

7:30-Llegada a Barcelona, primera parada. C. Numancia esquina Av. de Josep Tarradellas, metro Sants Estació.

VUELTA:

15:30-Recogida frente la cárcel de la Modelo, C. Provença esquina C. Nicaragua.

16:20-Apear a Glòria Santamaría (en ocasiones a Núria Ferran también) en la localidad de Castellolí, provincia de Barcelona.

16:55-Llegada a Santa Coloma de Queralt, provincia de Tarragona.

Soy una persona a la que no le gusta demasiado relacionarse, me cuesta compartir mi tiempo con la gente, y todavía me cuesta más ser cordial. No me interesa demasiado las conversaciones *random* del bienestar y de lo políticamente correcto, es más, intento, siempre, desactivarlas desde la transgresión como herramienta de resistencia. Soy básicamente egocéntrico en los intereses.

Por mi trabajo en la universidad, tanto en la gestión como en la docencia, he adquirido una serie de habilidades comunicativas y de argumentación puestas en práctica en clases y conferencias. Me apasiona ponerme frente a personas genéricas y plantear temas que les ponga en situación de responder, construir y generar pensamiento. Soy capaz de establecer una sociabilidad del buen rollo tanto en la clase como en la conferencia y que esta desaparezca al finalizar.

Pues bien, por miedo a quedarme sin transporte al ser rechazado por borde, sin ningunas ganas de hacer amigos, debido a mi egocentrismo, por el cambio contextual de mi vida y en la nueva materialidad humana que podía disponer a diario desde las 6:20 de la mañana, decidí iniciar uno de mis juegos. Tomé la decisión de no parar de hablar en todo el trayecto (ida-vuelta). Para ello debía prepararme unos temas que desarrollaría en el coche, así me aseguraba buscar siempre la anécdota y eliminar cualquier tema muleta. Desde el primer viaje se convirtió en una conferencia performativa (siempre con el mismo público), que no clase, en la que el único objetivo fue el de llenar los silencios con temas desconcertantes.

El juego se inicia con un cuestionario de libre respuesta entregado a todas aquellas personas que al menos hubieran coincidido conmigo en un viaje desde el 1 de septiembre de 2014 hasta el 15 de julio de 2015, fecha que se inicia el juego. Este lo contestan 11 personas de 14, convirtiéndose así en los 11 espectadores activos y coautores en el contenido de esta obra.

Lo que a continuación se puede leer es toda la documentación recibida por parte de los agentes, de la primera fase de estas dialogías.

2. Tengo una especial aprensión hacia el coche entendido como vehículo que empuja a la alineación social en el trayecto individual y poco exigente hacia el físico y hacia el otro en el viaje diario de casa en el trabajo y del trabajo a casa.

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

Durante los días comprendidos entre el lunes 1 de septiembre de 2014 y el miércoles 15 de abril de 2015 tracé 348 veces la distancia que separa la población tarraconense de Santa Coloma de Queralt (SCQ) con la de Barcelona (BCN), es decir, realicé 174 viajes de ida y vuelta Santa Coloma de Queralt > Barcelona > Santa Coloma de Queralt, que no es más que el recorrido que tuve que hacer a diario durante ese período para ir al trabajo.

Estos 348 viajes los compartí, en mayor o menor intensidad o en más o menos cantidad, con 14 personas diferentes dentro del coche de Juan y Montse. Motivo suficiente como para convertirse en su (los 14), si querían, en agentes activos y protagonistas de este proyecto.

Así que, hacia mediodía del miércoles 15 de abril de 2015 envié a los 14 compañeros de viaje una misiva en forma de carta vía correo electrónico. En el correo adjunté un cuestionario que deberían llenar y reenviar en el caso de desear pasar de simples pasajeros agentes activos de este proyecto.

1.2.1. LO QUE DIGO

- Soc capaç, si m'ho proposo, de lligar-me a qualsevol dona.
- Veus aquell bloc de pisos? Doncs jo visc allí!
- Tinc molta intuïció amb les persones, puc detectar com són realment i saber què necessiten sentir en cada moment.
- L'art no és una estafa, és l'artista que és una estafa.
- No signo mai cap de les meves obres.
- Avui una de les meves alumnes m'ha dit que en poc temps em veia més deixat físicament. M'he de cuidar més!
- Que bona està la pizza.
- Barcelona era un camp de bullangues al segle XIX.
- Veus com l'art contemporani i les seves pràctiques no estan tan lluny del teu món.
- L'artista ha de comportar-se com la gent normal. Treballar dintre un horari mes o menys standard i tenir família sense vicis massa exagerats o evidents.
- Els famosos càstigs de la Gloria per fer tard: 1. No dutxar-se en una setmana; 2. Venir al cotxe amb la roba de pàdel; 3. Ensenyar els pits.
- La sogra m'ha dit que no servia per res. No sé ni canviar una bombeta mira el Pep. Perquè serveix la cultura si no ens dona de menjar, pensament bastant generalitzat, això explica la societat que tenim.
- No sé si aguantaré gaire temps llevant-me tant d'hora.
- La meva filla m'ha preguntat si els policies són dolents?
- La meva filla m'ha preguntat com han fet el sostre si està tan alt.
- Puc fer que et sentis bé o malament.
- Has arribat tard et mereixes un càstig.
- La meva feina es la única en la que haig de competir amb autors morts.
- Estic totalment utilitzat, m'exprimeixo al màxim.
- La llibertat és no ser allà on se t'espera que siguis.
- Hi ha ovelles i estan vives que canvien de posició.
- Jo no em dutxo gaire per no gastar aigua.

1.2.2. COMO SOY

Amb principis sòlids; agnòstic; anàrquic pel que fa l'estil de vida; bon conversador; cabells negres i escabellats; categòric (2); cinèfil; amb coneixements de cultura general sorprenents; creatiu; crític (2); crític amb les imposicions socials del sistema; compromès; culte (3); curiós, de ment oberta; divertit; amb un discurs propi molt interessant; egocèntric; empàtic; extravertit (3); genero confiança i responsabilitat; generós; gran coneixedor de mi mateix i de les meves capacitats; gran entès en art; amb gran memòria; gran sentit del humor (2); implicat; incomprès; inconformista; intel·ligent (3); intransigent; l'abric gran i discordat; look atrevit i despentinat; lúcid; llegit (2); molt bon nivell d'escriptura; molt ràpid mentalment; pensador; personatge; provocatiu; rebel; reflexiu; responsable; se treure, i trec, punta a tot; segur; sensible; senzill; sincer; somiador; terriblement conseqüent pel que fa al pensament; un xic inadaptat; i xerraire.

1.2.3. LO QUE HAGO

Un art “gamberro”, basat en “performances”, molt proper als experiments que feien els psicòlegs socials. Un art molt audiovisual. Molt segle XXI. Molt You Tube. Un art que té més present la reacció de la persona que ho veu que no pas l'elaboració de l'obra en sí. Bé, de fet un art en què la reacció de persona també és part de l'obra. Un art temporal, que es fa i s'acaba al mateix temps.

Fase 1: Treball de camp. Fase 2: On l'obra es pren forma, ja sigui en paper o qualsevol altre format. En la fase 1 un individu o un col·lectiu duen a terme una sèrie d'accions que han estat curiosament dissenyades per l'artista i que ell mateix dirigeix remotament. En la segona fase, l'artista, agafa aquestes experiències, que els executors li reporten, i hi dóna forma documentant escrupolosament hora, lloc i resultat. El producte és sorprenent i divertit, amb molts matisos que fan que qüestionis la nostra forma de viure i la societat que ens envolta.

Les meves eines no són el pinzell, el llapis i la ploma... tinc d'altres elements per crear i un d'ells són els fets i les idees.

Proposo jocs que trenquen les convencions per poder observar el comportament humà i la reconstrucció de significats en espais públics.

Intento utilitzar la gent per realitzar diferents accions per tal de reivindicar l'espai públic de la ciutat. Aquestes accions es documenten i s'editen en format paper. En el fons soc un titellaire que moc els fils amb l'objectiu d'explicar alguna cosa.

a) eclèctica: barrejant diferents estils, molts colors, formats grans, impactant, amb acompanyament de música.

b) molt detallista, en blancs, negres i grisos i algun detall de colors vius. En els dos casos barrejant-hi escriptura: poesies, frases, reflexions...

La meva pràctica artística és contemporània, dinàmica, d'un gran impacte social. Busco, essencialment, la reacció i vivència del públic de la pròpia obra.

Art basat en buscar la reacció i l'atenció de les persones a través de crear comportaments o situacions no normals. També art basat en idees per fer pensar i participar en situacions que normalment no et plantejaries. Art que utilitza l'espai i la gent per crear. Art que pretén sorprendre mostrant comportaments diferents als socialment acceptats.

Art lliure.

Cosa moderna que no sigui la típica pintura o escultura, potser fotografia o imatge o alguna cosa així en format digital...

És original en contingut, materials utilitzats i sempre respon a un procés de reflexió. Genera emocions, pensaments i interrogants a l'espectador.

1.2.4. LO QUE HARÉ EN MI PRÓXIMA EXPOSICIÓN.

ONCE OBRAS DE ARTE

01. Una performance “pallaseta” pel dia de la inauguració.
02. Una retrospectiva acompanyada de plagis d'altres artistes.
03. Un dibuix firmat.
04. Una obra participativa amb els colomins.
05. Una obra molt crítica i compromesa. Tema: amor, desamor, relacions humanes, gana, misèria i desigualtat social.
06. Una obra alegre i amb molt cromatisme.
07. Una obra dinàmica i emocional, on l'espectador actuï com a connector.
08. Una obra social que impacti.
09. Una obra que no pretengui fer art des dels estereotips artístics (pintura i escultura).
10. Una obra municipalista representativa de “lo local”.
11. Una obra sobre la quotidianitat genèrica.

3. ELEMENTOS DE LA ACCION

3.1. CONVOCATORIA.

Durante los días comprendidos entre el lunes 1 de septiembre de 2014 y el miércoles 15 de abril de 2015 tracé 348 veces la distancia que separa la población tarraconense de Santa Coloma de Queralt (SCQ) con la de Barcelona (BCN), es decir, realicé 174 viajes de ida y vuelta Santa Coloma de Queralt> Barcelona> Santa Coloma de Queralt, que no es más que el recorrido que tuve que hacer a diario durante ese período para ir al trabajo. Estos 348 viajes los compartí, en mayor o menor intensidad o en más o menos cantidad, con 14 personas diferentes dentro del coche de Joan y Montse. Motivo suficiente como para convertirse en su (los 14), si querían, en agentes activos y protagonistas de este proyecto.

Así que hacia mediodía del miércoles 15 de abril de 2015 envié a los 14 compañeros de viaje una misiva en forma de carta vía correo electrónico. En el correo adjunté un cuestionario que deberían llenar y reenviar en el caso de desear pasar de simples pasajeros agentes activos de este proyecto.

de: Víctor Valentín victorvalentinmail@gmail.com
para: Aida Vallès Casas <[REDACTED]>,
[REDACTED],
[REDACTED],
Montse Comaposada <[REDACTED]>,
[REDACTED],
Núria Ferran Ferrer <[REDACTED]>,
nuriamullerat@gmail.com,
Núria Palà <[REDACTED]>,
[REDACTED],
Joan Ferran [REDACTED]
fecha: 15 de abril de 2015, 12:51
asunto: Qüestionari
enviado por: gmail.com

Dimecres 15 d'abril de 2015
Carrer de l'Hospital, 56
Barcelona 08001

Bon dia participants, això ja és aquí.

Veureu que he adjuntat un arxiu format PDF que podeu **imprimir***, llegir en pantalla, manipular i/o eliminar en quan acabeu de fer el que us demano.

La cosa és molt senzilla, veureu que l'arxiu PDF és un qüestionari d'11 preguntes que de les quals heu de respondre'n quatre (h/i/j/k) i enviar-les al correu que indica l'arxiu (que és el mateix que aquest). Demanaria que no l'envieu fent respondre aquest missatge ja que vull mantenir l'autonomia i la privacitat de cada resposta.

En quan a les respostes agrairia que es fessin en suport digital, però no vetaré aquells participants amb bona lletra que es sentin més còmodes des del manuscrit, sempre i quan s'escanegi i s'envii.

Finalment dir-vos que prefereixo que pregunteu abans de deixar sense respondre algun ítem per manca de comprensió.

Gracies per endavant
Víctor Valentín

* Queda molt bé imprès sobre paper groc llampant. Qui vulgui una còpia la pot agafar de la guantera del cotxe, hi hauran 14 còpies.

“A la meva obra li manca l’artisticitat que em sobra com a autor”

↓ Questionari¹ ↓

REFERENT AL PARTICIPANT

A omplir per part de l’artista

- a. Nom i Cognoms.
- b. Edat.
- c. Localitat on passa més temps.
- d. Localitat on dorm.
- e. Número de viatges en què s’ha coincidit amb l’artista.
De Santa Coloma de Queralt a Barcelona²
- f. Número de viatges en què s’ha coincidit amb l’artista.
De Barcelona a Santa Coloma de Queralt³
- g. Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.
Escrit en format d’satement⁴.

REFERENT A L’ARTISTA

A omplir per part dels participants

- h. Recorda algunes frases o fets que jo hagi dit o fet que mereixi la pena recordar. Transcriu-les/-ho.
- i. Intenta descriure, breument, els trets diferencials de la meva personalitat.

REFERENT A L’ART

A omplir per part dels participants

- j. Intenta descriure, breument, la meva pràctica artística.
(En el cas de que no la coneguis intenta imaginar com deu ser)
- k. En el cas que anessis a una exposició de la meva obra, Què t’agradaria trobar-hi? Fes una proposta descriptiva per escrit.
(Intenta descriure l’obra que t’agradaria trobar, o que t’agradaria que hagués fet)

1

Ompliu el qüestionari (h/i/j/k) i envieu-m’ho a l’adreça de correu: vic-torvalentinmail@gmail.com

2

En el cas de recordar les dates exactes indicar-les.

Per fer l’artista.

3

Ídem (2).

4

Descripció breu i en primera persona.

L’satement és una declaració al voltant de la visió que es te de la pròpia vida i del seu devanir.

Ha de parlar d’un mateix i del que està fent.

És una carta de presentació de la teva personalitat, el teu procés vital, la teva filosofia, la teva visió i la teva passió. (no ha de ser superior a les 200 paraules)

Per fer l’artista.

ARTISTA

Valentín, Víctor

PARTICIPANTS

Amorós, Damià

Carreres, Guillem

Comaposada, Montse

Costa, Blanca

Ferran, Joan

Ferran, Núria

Mullerat, Núria

Palà, Núria

Santamaria, Glòria

Solé, Montse

Valles, Aida

Valles, Maria

Vergés, Marc

Vergés, Pau

Gràcies per la paciència

Víctor Valentín

Artista Visual

(15/IV/2015)

3.3. PASAJEROS/CO-AUTORES



Guillem Carreras



Núria Mullerat



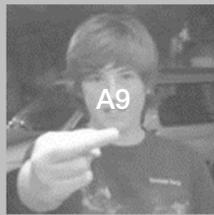
Montse Comaposada



Glòria Santamaria



Damià Amorós



Pau Vergfés



Núria Ferran



Maria Pagés



Joan Ferran



Núria Palà



Montserrat Solé

3.4. RESPUESTAS CUESTIONARIO

3.4.1. Respuestas del artista/actorante: (a, b, c, d, e, f & g)

A1. GUILLEM CARRERAS ALBAREDA

Neix l'any: 1988
Natural de: Santa Coloma de Queralt
Viu a: Santa Coloma de Queralt-Barcelona
Treballa a: Santa Coloma de Queralt-Barcelona
Dorm a: Santa Coloma de Queralt-Barcelona
8 viatges SCQ<>BCN amb l'artista
2 viatges BCN<>SCQ amb l'artista
15 hores amb l'artista
999 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Intento guanyar-me la vida escrivint, ja sigui sobre morts, abelles o grans i desconeguts escriptors russos. Ho faig a revistes especialitzades o des del meu blog menjadatils. També ho intento (guanyar-me la vida s'entén) fent d'investigador documental de municipis, per acabar escrivint el resultat de la recerca, és clar. També m'agrada organitzar esdeveniments culturals de qualitat a la meua localitat, Santa Coloma de Queralt, amb la idea de trenar un sòlid teixit cultural que tregui de l'ostracisme intel·lectual en el que està submergit aquest poble. Devoro llibres i sèries que més tard escric o comento en forma de crítica o debat. M'agrada exercir d'intel·lectual encara que aquest concepte pesi com una llosa de lletres on es pot llegir la paraula esnob, de la que fujo tan a nivell representatiu, el com i el que representa, com a nivell expressiu, el que expressa.

Soc tan intel·ligent que a vegades em va més ràpid el cervell que la parla i per això ensopego parlant, i suposo que també li he d'atribuir la pinta de despistat i aparentment descuidat que exhibeix allunyant-me de la pulcritud del pedant bibliòfil.

La meua formació en sociologia fa que escolti i entengui a les persones que m'envolten, sabent treure el millor de cadascú en cada conversa mantinguda. Mai m'he sentit jove entre els grans ni gran entre els joves. Amb els grans converso mentre que amb els joves, els de la meua colla, hi practico l'esport tan diürn com nocturn. Finalment dir que tinc especial interès per les tàctiques seductores d'en Víctor Valentín, al que persegueixo des de l'associació la Minerva perquè ens faci un taller pràctic de seducció.

A2. MONTSERRAT COMAPOSADA MARTÍ

Neix l'any: 1973
Natural de: Santa Coloma de Queralt
Viu a: Santa Coloma de Queralt
Treballa a: Barcelona
Dorm a: Santa Coloma de Queralt
92 viatges SCQ<>BCN amb l'artista
73 viatges BCN<>SCQ amb l'artista
248 hores amb l'artista
16.483,5 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc una professional pública i funcionaria a l'IMI (Institut Municipal d'Informàtica) de la ciutat de Barcelona i tinc tres filles, la Joana, la Maria i la Marta. Crec en la funció pública com a lloc on desenvolupar els coneixements elevats enfront a l'empresa privada. Així que la manca de guany econòmic al salari el compenso amb la idea social de fer arribar a tota la ciutadania, pugui o no permetre-s'ho, el millor i de la màxima qualitat. Les bones aptituds cap a la feina han fet que la meua carrera professional s'hagi escorcat cap a la gestió de grups de treball i projectes concrets, deixant de banda la part més tècnica de la meua formació d'informàtica.



Víctor Valentín (artista)

Soc conscient que he deixat perdre llocs de més responsabilitat (més diners) en la funció pública per poder fer realitat la conciliació com a mare. La decisió de pujar una família a 100 kilòmetres de la feina fa difícil la conciliació amb càrrecs de responsabilitat. No em penedeixo gens, ja que no va ser una decisió de dona sinó de persona, i no la vaig prendre sola sinó en família. Ara per ara el trajecte diari de 200 km que separen la casa de la feina i la feina de la casa s'han convertit en un equilibrat ecosistema social on les coses que passen són realitats molt viscudes, i durant el trajecte moltes vegades ens comportem com a vampirs de les experiències dels nous viatges.

Soc molt ràpida de cap i tremendament ordenada en tot, comparteixo amb en Víctor que de tot es pot fer una llista. La llista com a representació ordenada del coneixement més elevat, el relacional. M'agrada la cultura, però sobre tot viure-la, parlar-ne i que me'n parlin. Agraïxo l'experiència compartida dels altres que jo registro escrupolosament en una de les meues llistes, ja siguin restaurants, llibres, pel·lícules, música, exposicions, ciutats, rutes...

En definitiva, soc feliç, alegre i divertida tot i que m'agrada seleccionar amb qui ho mostro. També puc desaparèixer en una conversa per tornar-hi com si res i contestar amb una seguretat que pot semblar tallant però que en el fons el que destil·la és llibertat. Si no escolto és perquè estic treballant, si no parlo és perquè no em deixen o estic treballant, si no vaig a la piscina és perquè estic treballant, el fet de poder estar a casa a les cinc de la tarda fa que tot i ser-hi moltes vegades estigui treballant.

A3. DAMIÀ AMORÓS ALBAREDA

Neix l'any: 1988
Natural de: Sarraal
Viu a: Sarraal
Treballa a: SCQ-Barcelona-Madrid
Dorm a: Sarraal
3 viatges SCQ<>BCN amb l'artista
4 viatges BCN<>SCQ amb l'artista
11 hores amb l'artista
699,3 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Us escric el nou Responsable del Museu de Poblet. Soc historiador, el que vol dir que bàsicament m'agrada explicar històries, tot i ser falses, escudant-me sempre en la meua presència d'historiador seriós i honest. L'habilitat alhora de parlar i comunicar-me fa que descuidi l'escriptura fins a cotes inimaginables, és a dir, m'agrada conversar, explicar i divulgar, però sobre tot el que m'agrada més és ser escoltat que aconseguixo sovint.

Puc aparentar ser un xic caspós, però el que sóc és clàssic, és comprensible quan tots els meus herois no només estan morts sinó que porten més de deu segles morts. M'apassiona el patrimoni, des de l'estri més banal fins a la pintura més venerada, pot ser això explica les llargues estades a Madrid i als seus museus. Ciutat on desenvolupo la meua altre passió, la de restaurador/conservador. Tot i que em mostro crític en la forma que les institucions mostren el seu patrimoni, estic totalment d'acord amb el fons cultural que s'hi mostra. Si llegim en diagonal se'm pot definir com un home clàssic i conservador, però en el fons ja sigui perquè aparegui el meu nom (correctament escrit si us plau) en els crèdits d'una exposició, o sigui per nodrir de cultura el poble, se jugar i apostar pel cavall guanyador. Només així s'explica que durant la campanya electoral del poble de la meua mare, Santa Coloma de Queralt, fos alhora el cap de campanya de CIU i l'ideòleg de ERC, donant idees pel programa electoral on quasi el 80% del programa era meu. Ho vaig fer amb l'únic objectiu de ser el primer director del primer museu de SCQ.

Em sento còmode entre gent de més de cinquanta anys, tot i que amb els de quaranta hi puc parlar. Els de muchachada nui em van definir com a viejoven, de fet sóc el membre més jove del consell de savis de Santa Coloma de Queralt i la meua aparença no s'escau amb la dels meus quintos. I quan parlo d'aparença no tan sols em refereixo al vestuari, si no a com s'utilitzen les paraules i el cos.

No he fugit mai del meu llinatge, ans el contrari, Amorós representa una de les famílies més benestants de Sarrià, de la mateixa manera que Albarreda, cal Groc, ho és a Santa Coloma de Queralt. Finalment dir que tot i que no entenc la cultura sense que sigui patrimoni i aquest riquesa econòmica, entenc perfectament les pràctiques contemporànies del meu amic Víctor Valentín.

A4. NÚRIA FERRAN FERRER

Neix l'any: 1974

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Castellolí

Treballa a: Castellolí-Barcelona

Dorm a: Castellolí

32 viatges Castellolí<->BCN amb l'artista

27 viatges Barcelona<-> Castellolí amb l'artista

60 hores amb l'artista

3.569,5 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc doctora acreditada en recerca, directora adjunta al vicerectorat de Recerca i Innovació, professora agregada en la coordinadora docent de les assignatures: Tècniques de gestió i comunicació, Gestió d'unitats d'informació, Biblioteques virtuals, Preservació de recursos digitals, Gestió documental i Gestió d'arxius a la UOC. Els meus interessos en la recerca són, el comportament d'usuaris, l'ús de la informació, les competències informacionals, els continguts d'accés obert, la gestió de continguts i l'e-learning. Tot això compaginant-ho amb la tasca principal de mare separada amb fills, dos. Així que tot i apassionar-me la docència presencial (com animal públic que sóc) fa uns anys vaig decidir deixar la UAB per a canviar a la docència virtual a la UOC, i així poder conciliar feina i família, intentant derivar la presència cap als meus fills oferint-los-hi un entorn més adequat. Vaig deixar la gestió i la docència universitària a la UAB i em vaig comprar una gran casa a Castellolí a mitges amb el meu esmarit.

Em considero una persona tremendament competitiva que amb la meua capacitat per la feina i la comunicació fa que gaudeixi de converses d'alt contingut intel·lectual. M'agraden les persones que construeixen coneixement, de la mateixa manera que m'agrada divulgar-ho, de fet, moltes de les parelles que he tingut han estat obsessionades per arribar a l'excel·lència en tot allò que feien. Pot ser que sempre m'hagi enamorat de les capacitats intel·lectuals de la gent i no tant de les persones per sé. Ara tinc un crac de nuvi, periodista i expert musical, anomenat Josep Gabriel que costa ser acceptat per la meua família de Santa Coloma de Queralt. En el fons sempre busco l'aprovació del meu germà gran, això fa que continuament li expliqui els meus progressos i guanys com si busqués una felicitació o una mirada còmplice, però acabo trobant-me una tendre indiferència en forma d'ironia. Per acabar dir que actualment visc plenitud, la separació m'ha brindat l'oportunitat de viure amb meus fills en llibertat; de viure de la meua professió com jo vull; de viure cada dijous les històries que expliquen els passatgers gràcies al canvi social que en Víctor ha introduït al cotxe; però sobre tot viure de l'amor d'en Josep Gabriel amb llibertat i passió. És per això que allunyo de la meua vida tot allò que pugui posar en crisi aquest moment, ja he patit prou anys enrere. En definitiva, sóc una mare molt forta que no descuida la seva professió, buscant l'excel·lència i la plenitud en tot allò que fa, visc apassionadament de tot el que m'envolta.

A5. JOAN FERRAN FERRER

Neix l'any: 1971

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Santa Coloma de Queralt

Treballa a: Barcelona

Dorm a: Santa Coloma de Queralt

112 viatges SCQ<->BCN amb l'artista

90 viatges BCN<->SCQ amb l'artista

303 hores amb l'artista

20.179,8 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc una persona normal que té la responsabilitat diària de portar sana i salva a quatre persones de casa seva a la feina i de la feina a casa seva, és a dir, soc un xofer normal que la resta d'hores laborals les dedico a la topografia per a la Generalitat de Catalunya, un dels únics dos topògrafs que té, però això és lo de menys. Tinc una dona molt organitzada a qui li agrada el meu costat femení, també tinc tres filles i pocs amics. On estic millor és a casa amb els meus. Visc a Santa Coloma de Queralt perquè és el lloc on he vist més fàcil construir la família i el modus vivendi que tinc i tan m'agrada. Pot ser que estigui equivocada, però no deixo de construir-ho tot i que aparentment la dona ho acabi d'organitzar. Sóc amable, sobre tot amb la canalla, que és en el fons la que més ho necessita i més ho agraeix de forma directe, sincera i natural.

No m'agrada especialment l'estructura social del meu poble, ni la gran majoria de gent que hi viu, però intento combatre-ho participant activament de les associacions transversals d'esperit públic que s'hi donen, amb una gran dosi d'ironia, tan necessària i tan útil. Sóc molt tranquil i equilibrat, suposo que per això mai m'emprenyo parlant de política essent una de les meves grans passions, de fet mai m'emprenyo tot i agradar-me cridar. M'agrada llegir, mirar series, escoltar i riure. Tinc un sentiment de l'humor àcid i una mica gamberro, el que fa que em diguin cascarràbies. El Víctor em fa riure, a vegades he rigut tant conduint que el cotxe no passava dels 20 km/h, difícilment supero els 120 km/h en tot el trajecte que separa Santa Coloma de Queralt de Barcelona. Si algun dia en Víctor es tornés colomí, que no crec que passi mai, seria com jo, és a dir, sóc la representació colomina d'en Víctor, un dels pocs amics que tinc.

No m'importa de la gent ni el que tenen, ni el que són, ni tan sols el que fan, és a dir, m'importa la gent per sé i no per jutjar-los.

En definitiva, sóc una molt bona persona, noble, atenta, amb un alt nivell de comprensió i que li agrada pensar-ho tot molt bé per així poder ajudar donant bons consells, ja que les persones intel·ligents són les que donen els millors consells.

A6. MONTSERRAT SOLÉ AUBIA

Neix l'any: 1963

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Barcelona

Treballa a: Barcelona

Dorm a: Barcelona

3 viatges SCQ<->BCN amb l'artista

0 viatges BCN<->SCQ amb l'artista

5 hores amb l'artista

299,7 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Sóc una alta funcionària de la Generalitat de Catalunya i professora associada al departament de Treball Social i Serveis Socials de la UB.

Els meus inicis a la Generalitat de Catalunya, poc després de llicenciar-me en Ciències Polítiques i Socials, desenvolupant tasques socials relacionades amb la immigració des de càrrecs com la Direcció de l'Òrgan tècnic d'immigració (92-04) on vaig poder redactar el Pla interdepartamental d'Immigració (1992-2000), o com la responsabilitat de ser la Cap de l'Àrea

de programació, formació i coordinació territorial de la Secretaria per a la Immigració (2005-2008) on també vaig gaudir de l'oportunitat de redactar el Pla de Ciutadania i Immigració (2005-2008) i la posterior formació a ESADE en el Màster de Direcció Pública, m'han dut a poder coordinar projectes de gran repercussió des de l'administració governamental ostentant el càrrec i la responsabilitat de Cap de l'Àrea de Coneixement i Estratègia (des de 2013) a la Direcció general de Turisme de la Generalitat de Catalunya.

Com es pot veure sóc una persona d'origens progressistes tot i dur els meus dos fills a una de les escoles més elitistes de la ciutat de Barcelona, Aula Escola Europea, on a la presentació de la seva pàgina web es pot llegir el lema "Fundat el 1968 per Pere Ribera i Ferran, és un centre independent: lliure de tota adscripció política, religiosa o econòmica. Pràctica activa del sentit crític i de la tolerància" acompanyat de la trinitat Excel·lència, Internacionalitat i Valors.

A vegades penso com és possible que no es puguin fer les coses de la manera autogestionada de finals dels vuitanta, o em pregunto que queda d'aquella Barcelona canalla, gamberro i subalterna que mai dormia. Pot ser ara sigui el moment de tornar-hi, pot ser que ara es doni, quasi trenta anys de letargia, el despertar d'aquella Barcelona, estaré alerta, m'hi mantindrè desperta.

En definitiva, soc una persona força desconeguda per en Víctor.

A7. NÚRIA MULLERAT PADRÓ

Neix l'any: 1993

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Santa Coloma de Queralt

Dorm a: Santa Coloma de Queralt

1 viatges SCQ<->BCN amb l'artista

1 viatges BCN<->SCQ amb l'artista

3 hores amb l'artista

199,8 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc una persona alegre, agrada i atenta, em ve de la meua mare. Estic molt vinculada a l'esport que es dona al meu poble, Santa Coloma de Queralt, concretament al bàsquet i a tot el que te relació en la formació, sigui quina sigui aquesta, dels més petits del poble. Acabo de finalitzar els meus estudis de grau en educació primària i m'he apuntat a un curs de monitor/a d'esplai, més que res per oficialitzar la meua experiència, vaja, un paper que certifiqui el que molta gent ja sap i hi confia.

Vaig ser cofundadora del ja desaparegut esplai sociocultural Cal Niolet. Va ser una associació sense ànim de lucre i sense cap remuneració ni subvenció de cap mena. L'objectiu principal de Cal Niolet va ser el d'apropar coneixements als més joves de Santa Coloma de Queralt. Coneixements tant culturals com naturals del territori colomí. Ho vàrem fer amb la única premissa de que ho hàvem de gaudir tots plegats, anàvem a passar-nos-ho bé, a jugar. Un petit homenatge a l'homo ludens constructor del gran Constant a la Nova Babilònia, o una mirada cumbaià de la pràctica artística d'en Víctor.

Tant és així que cinc anys després de que nosaltres ho deixéssim, l'experiència viva d'aquells infants, que ara tenen tretze anys, serveix perquè siguin ells els que ho vulguin revifar-ho.

Ara no és Cal Niolet, són les estades de bàsquet, l'adhesió a Santa Coloma de Queralt decideix, el curs de monitora d'esplai i demà... Demà intentaré posar l'educació pública de Santa Coloma de Queralt a l'alçada que es mereix, queda molta feina a fer i no és tant de portes en dins de l'escola sinó des de la pròpia base social del poble, ja que és la gent la que finalment pot validar quelcom de revolucionari si s'està preparat, si n'ha participat, sigui mestre o paleta, sigui àvia o tieta només serà possible si es fa de fora a dins. I no em refereixo pas a les pràctiques socials que fan les mestres des de l'1 de juliol a la piscina municipal del poble.

A8. GLÒRIA SANTAMARÍA PÉREZ

Neix l'any: 1973

Natural de: Igualada

Viu a: Igualada

Treballa a: Barcelona

Dorm a: Igualada

83 viatges Catelolli<>Barcelona amb l'artista
61 viatges Barcelona<>Castellolí amb l'artista
144 hores amb l'artista
8.712 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc una professional pública interina a l'IMI (Institut Municipal d'Informàtica) de la ciutat de Barcelona, tutora a la UOC, mare dos fills, muller d'un home anomenat Esteve i apassionada jugadora de pàdel.

Soc molt treballadora, d'alt nivell d'eficiència i gran esperit de sacrifici, si em proposo quelcom faig el que sigui possible per assolir-ho, que no sigui dit que no ho he intentat, de fet no m'incomoda dormir poc, quan als trajectes diris en Víctor no em deixa treballar ho aprofito per dormir, sempre durant els viatges de tornada. Suposo que això ho he d'agair a l'educació cristiana que els pares van donar-me.

Ara a la feina estic esperant oposicions per canviar la contractació (estic pitjor que quan vaig entrar) la meva tasca es centra en desenvolupar i gestionar pressupostos de molts ceres, és per això que sempre estic rodejada d'alts funcionaris i alts executius de l'àmbit privat. Tot i que a l'empresa privada guanyaria molt més, hi crec molt en la funció pública, crec que tinc moltes coses a donar i em sento orgullosa de servir a la funció pública des de el convenciment de ser una professional altament qualificada, encara que de vegades això m'ha portat a ser temuda pels mediocres. És a dir, crec estar desaproveitada i no sempre és responsabilitat de l'entorn si no de mi mateixa, la seguretat en la que parla en Víctor m'ha fet pensar molt sobre les meves reserves, sobre l'excés de fredor i opaca que de vegades se'm veu. I és justament aquesta opacitat la que m'han dificultat ser més segura. Vaja que la meva gran intel·ligència en el fons està denotant introspecció en front a lo social de les experiències compartides. Que no m'agradi parlar de mi, i si de la feina, no treu que m'agradi estar amb gent, de fet hi gaudeixo i ho practico. Aquí rau la gènesi de la meva raresa, puc ser-hi essent hermètica i reservada, senzillament vol dir que tot i ser atractiva passo desapercibuda i que tot i ser reconeixible no se'm coneix.

En definitiva, puc gaudir d'una bellesa serena de sèrie però mai he dominat el joc de la seducció, doncs la meva intel·ligència i rapidesa mental ha fet que dediqués tot el temps a cultivar-la i treure-hi profit, un profit molt més materialista que cultural, més personal que social. Així doncs sóc rara i contradictòria i el meu neoliberalisme de gran nivell de pragmatisme (la ficistat) topa en molts aspectes amb la meva cultura mística de cristiana practicant (la misticitat), dos maneres conservadores que arriben a cotes ben diferents.

A9. PAU VERGÉS ALBAREDA

Neix l'any: 1997

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Santa Coloma de Queralt/Barcelona

Estudia a: Barcelona

Dorm a: Santa Coloma de Queralt/Barcelona

1 viatges SCQ<>BCN amb l'artista
10 viatges BCN<>SCQ amb l'artista
17 hores amb l'artista
1.098,9 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc tant jove que encara considero El señor de los anillos i Harry Potter grans pel·lícules del cinema. De fet fa deu anys no tenia ni deu anys. Això explica que entre gent que em dobla l'edat quedi callat i protegit darrera del telèfon mòbil.

En aquests moments soc estudiant de relacions públiques, un grau que em puc treure fàcil, sense esforç, conscient que la meua capacitat reflexiva, deductiva i comunicativa a nivell escrit dona per molt més, però en aquests moments no m'interessa exhibir-les. De fet es pot dir que són habilitats en reserva, hivernades, és a dir, poc evidents i ocultes, no com les que tinc per a qualsevol pràctica esportiva com pot ser el bàsquet que practico a l'equip del meu poble, o el futbol que hi jugo amb la colla, una gent que comparteix amb mi el fet d'haver nascut el mateix any i al mateix poble que jo. I si faig tard a una cita prefereixo córrer que agafar el metro, mai he arribat esbufegant ni tard, coses de l'edat i de l'habilitat física, suposo.

M'agrada ser el germà mitjà de tres. Ser millor que el meu germà gran, en Marc, en quasi tot i en riure-me'n de la meua germana petita, la Berta, també en quasi tot. Ara comparteixo pis amb en Marc que està finalitzant els seus estudis en periodisme, i quan arriba el cap de setmana me'n torno al poble, a Santa Coloma de Queralt. Així que els divendres hi torno en companyia d'aquest singular grup que formen els passatgers del cotxe d'en Joan i la Montse, encara que això vulgui dir prendre-li la plaça a la meua estimada tieta Chó. Els caps de setmana els inverteixo en veure a la meua xicoteta, la filla del farmacèutic del poble, i també per jugar amb els dos equips de bàsquet del mateix poble.

Soc educat, alegre, atent i tinc encant natural, de fet ric molt, de fet el tarat d'en Víctor em fa riure molt. I estic convençut que m'espera un futur immillorable, això sí, quan jo ho decideixi, i si no, cap problema, soc de cal Groc i cosí d'en Damià.

A10. MARIA VALLÉS CASAS

Neix l'any: 1992

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Barcelona

Estudia a: Barcelona

Dorm a: Barcelona

2 viatges SCQ<>BCN amb l'artista
0 viatges BCN<>SCQ amb l'artista
3 hores amb l'artista
199,8 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc investigadora predoctoral al Departament de Geografia de la UAB, amb el títol provisional de la tesi "Noves alternatives en el subministrament i la gestió de l'aigua a les llars catalanes" i sóc també tècnica de suport a la recerca en el Grup de Recerca en Aigua, Territori i Sostenibilitat, el gratis, on preparo articles per a ser publicats, creo una base de dades d'informació socio-ambiental dels municipis del litoral mediterrani peninsular i les Illes Balears per tal d'estudiar la seva influència en el consum domèstic d'aigua, en el marc del projecte "Propuesta teórica y metodológica para el análisis del metabolismo hídrico en entornos urbano turísticos del litoral mediterráneo español" amb finançament del Ministeri de Ciència i Innovació (CICYT), i actualitzo els treballs previs del grup en relació a les ordenances municipals per a l'estalvi d'aigua.

Com es pot veure els casos d'estudi que m'interessen són el territori, Catalunya, la gestió de l'aigua i la sostenibilitat. Pot ser tot ve perquè des de que tinc ús de raó recordo als pares dir-me que no begui aigua de l'aixeta que aquesta no és aigua vella. Això pot definir tota la meua tesi doctoral, doncs a Santa Coloma de Queralt, el poble on vaig néixer, l'aigua de la ret pública te alt contingut d'arsènic, ja que es veu que aquesta en èpoques baixes d'aigua en el seu curs toca una veta que la contamina, el que vol dir que no es recomana el consum en boca. I per altre banda tant sols uns privilegiats poden gaudir d'un aigua d'alta qualitat que li diuen aigua vella i que ve d'un aquífer proper a la població de Rauric.

M'agrada molt parlar, i si el tema és l'aigua encara més, crec que és un tema que ens afecta a tots, a banda de que és un tema comú, ja sigui per

excés o per manca. De fet puc estar una hora i mitja de viatge en cotxe parlant d'aigua.

També m'agrada caminar per la muntanya, tinc una gran capacitat de resistència i adaptació al medi natural, deu ser genètic per part del meu pare fomer.

En definitiva, soc una bona persona que xerra més que en Víctor Valentín.

A11. NÚRIA PALÀ MONCOSÍ

Neix l'any: 1974

Natural de: Santa Coloma de Queralt

Viu a: Barcelona

Treballa a: Barcelona

Dorm a: Barcelona

3 viatges SCQ<>BCN amb l'artista
1 viatges BCN<>SCQ amb l'artista
6 hores amb l'artista
399,6 kilòmetres amb l'artista

g) Breu descripció del moment en què es troba la vida del participant.

Soc professora d'anglès a l'escola Solc de Barcelona, una escola concertada i de prestigi però alhora molt indefinida. M'agrada la meua feina en la que intento revisar i fer autocrítica curs rere curs, considero que això és pedagogia, i així ho faig.

Soc mare de dos fills, la Laia i en Pau, que eduquem a Barcelona juntament amb en Jordi, el meu marit, un barceloní molt de Barcelona que li costa acompanyar-me quan m'escapo de visita al meu poble natal, Santa Coloma de Queralt.

Em considero una lectora malaltissa enamorada de les llengües i de la delicadesa en la que alguns autors l'usen. Quan parlo em surt, de manera natural, un ús exquisit de l'idioma, sabent utilitzar els mots més adequats a cada construcció gramatical. En l'escritura és més comú que en la oratòria, i és per això que en considero una habilitat produïda per la meua addicció a la lectura. I pot ser que sigui per això que tinc pinta de sàvia despistada. Això darrer molt, soc molt despistada, quan camino la realitat dels meus subordinats peus que tracen diagonals entre la gent, es neguen a comunicar-se amb el meu cap que imagina totes les coses que es podrien fer sense la necessitat d'utilitzar els peus.

En el terreny personal dir que sempre he hagut de suportar en silenci l'actitud conservadora del meu poble, de la seva gent i fins i tot de la meua família. I no va ser fins a la tornada d'una estada a Irlanda, jo deuria tenir uns 17 anys, quan vaig decidir combatre aquesta actitud reaccionària del meu entorn.

Amb el poble i la seva gent va ser impossible, no em va importar, però vaig aconseguir canviar moltes poses familiars, molts mals entesos socials i molts prejudicis culturals amb la meua família, va ser molt dur, encara recordo algunes tensions, però va pagar la pena, n'estic molt orgullosa. Em considero una molt bona amiga de les meves amigues i una persona empàtica que sap escoltar.

3.4.2. Respuestas de los pasajeros/co-autores: (h, i, j & k)

h) Recorda algunes frases o fets que jo hagi dit o fet que mereixi la pena recordar. Transcriu-les/-ho.

ACTORANT 1 (A1). De petit, vaig caure en una olla plena de Burundanga. Per això la memòria no és la millor de les meves virtuts. Ara mateix només recordo que em vas dir que s'estaven fent coses molt interessants en el món del còmic i que la novel·la gràfica estava en auge.

A2.

- "Sóc capaç, si m'ho proposo, de lligar-me a qualsevol dona".
- "Veus aquell bloc de pisos? Doncs jo visc allí!". Aquesta frase és destacable per la quantitat de vegades que la diu i no perquè sigui especialment lúcida.
- "Tinc molta intuïció amb les persones, puc detectar com són realment i saber què necessiten sentir en cada moment."
- "L'art no és una estafa, és l'artista que és una estafa".
- "No signo mai cap de les meves obres".
- "Avui una de les meves alumnes m'ha dit que en poc temps em veia més deixat físicament. M'he de cuidar més!".

A3. Moltes són i seran les frases que deixes anar a dins i fora del cotxe del Joan i la Montse. M'agradaria destacar alguna que no tingués cap relació amb l'art com "Que bona està la pizza" "Barcelona era un camp de buïlles al segle XIX" i "això no ho sabia".

Tot i així també crec recordar alguna sobre la temàtica que ens uneix, o com a mínim ens aproxima, el món de l'art. Algunes destacades sobre art eren "Veus com l'art contemporani i les seves pràctiques no estan tan lluny del teu món" i "L'art no és una estafa, l'artista sí".

A4. El primer dia que vaig compartir cotxe amb tu tenies ganes d'arribar a Santa Coloma, estaves ansiós, per recollir la Petra al cole.

A5. Ja t'he descobert, ho sabia!! Sabia que quant parlaves actuaves i volies que la gent recordés el que deies. Ets millor en els diàlegs individuals quant estàs en grup actues i llavors tothom actua. Aquí venen les cites: Artista proletari. L'artista ha de comportar-se com la gent normal. Treballar dintre un horari mes o menys standard i tenir família sense vicis massa exagerats o evidents. Llistes de pel·lícules i cançons. Moltes de les converses han acabat generant unes llistes llarguíssimes molt estructurades i etiquetades que ara pengen de la meua nevera recordant-me en tot moment la teua cara, la feinada que tenim amb la Montse i les poques hores de son que tindrem. El dia de la música al cotxe va ser memorabilia emoció a flor de pell. Fins i tot la Gloria cantava. Càstigs. Els famosos càstigs de la Gloria per fer tard.

- 1.No dutxar-se en una setmana
 - 2.Venir al cotxe amb la roba de pàdel
 - 3.Ensenyar els pits. Crec que ho vas dir, ho asseguraria però també pot ser que em traeixi el subconscient.
- Sogres. La sogra m'ha dit que no servia per res. No sé ni canviar una bombeta mira el Pep. Perquè serveix la cultura si no ens dona de menjar, pensament bastant generalitzat, això explica la societat que tenim. Art/Massana. Moltes vegades no entenc que dius però se reconèixer que es interessant. Aquestes converses han generat altres converses delirants amb la Montse i altra gent. Mai m'hauria imaginat parlar d'art entre estaques, pintura i mires amb el Gregori.

A6. No sé si aguantaré gaire temps llevant-me tant d'hora.

A7. Un incident amb un alumne a les xarxes socials, l'alumne estava molt afectat i el Víctor li dona el seu recolzament. Una amiga d'una amiga dubtava si el seu fill tenia dots d'artista pel fet que el nen es passa el dia pintant. El Víctor es va oferir a donar la seva opinió basada en la seva experiència a través de l'observació dels dibuixos que fa el nen. Crítiques sobre les contradiccions i ineficiències de l'administració pública, l'església o els polítics. Parla sobre la seva filla i la relació de complicitat que te amb ella: "La meua filla m'ha preguntat si els policies són dolents?" "la meua filla m'ha preguntat com han fet el sostre si està tan alt", "Puc fer que et sentis bé o malament", "Has arribat tard et mereixes un càstig". La meua feina es la única en la que haig de competir amb autors morts. Frase semblant a: estic totalment utilitzat o m'exprimeixo al màxim.

A8. Només he compartit un viatge amb tu i no recordo res explícitament.

A9. Una amb la qual tu estaves satisfet d'haver escoltat i comparties i se'm va quedar gravada va ser: "la llibertat és no ser allà on se t'espera que siguis". I anecdòticament, el primer o segon dia que compartíem cotxe i vas dir "hi ha ovelles i estan vives que canvien de posició" vaig pensar que aquest tio és un boig. Però no, tenies raó.

A10. Recordo que em vas fer algunes preguntes peculiars quan xerràvem de la meua tesi, però no recordo quines, podria ser que em diguessis que no et dutxaves per no gastar aigua?? Tinc poca memòria...

A11. No recordo literalment cap frase (és per culpa de la meua mala memòria, no perquè no valguessin la pena recordar). Com a fet, recordo una vegada que et vas disculpar molt per haver fer tard un dia que havíem quedat amb la Mercè, quan ni tan sols era culpa teua ja que no ho sabies. Però vaig veure que et va saber molt greu i em va semblar molt bonic.

i) Intenta descriure, breument, els trets diferencials de la meua personalitat.

ACTORANT 1: Crec que totes les persones som gairebé iguals. Pràcticament idèntics en allò essencial. Però si hagués de destacar els trets més diferencials de la teua personalitat, diria: "extrovertit", "categòric", i "egocèntric". Aquest últim adjectiu no ho dic amb l'accepció negativa que normalment s'usa; només per fer notar que t'agrada ser el centre d'una conversa, ser-ne el protagonista, parlar de tu mateix.

A2. Anàrquic -pel que fa l'estil de vida-, rebel, terriblement conseqüent -pel que fa al pensament-, un xic inadaptat, senzill, amb gran sentit de l'humor, llegit, de personalitat cultivada i intel·ligent. En definitiva gran coneixedor d'ell mateix i de les seves capacitats.

A3. Sort que has dit que ho intentem, realitzar-ho plenament crec que és impossible. Com la majoria d'artistes necessites comunicar-te amb tot i tothom i de totes formes. L'artista, com tu, té la necessitat de coneixement i de ser conegut. També d'explicar-se i justificar-se davant de la societat, en aquest cas els que anem dins del cotxe, de les teves accions artístiques. Crec que la responsabilitat és un tret diferencial teu. Pot semblar estrany, és una característica força rara en el món de l'art, i tampoc ajuden una barba llarga i un cabell encara més. Però em generes confiança i responsabilitat. I com últim punt la intel·ligència lligada a l'humor. Ets una persona molt ràpida mentalment que sap treure, i treu, punta a tot. Amb uns coneixements de cultura general sorprenents i una gran memòria.

A4. Bon conversador; Intel·ligent; Culte; Llegit; Cinèfil; Crític amb les imposicions socials, de sistema, etc.; Sensible; Generós; Curios.

A5. Els amics (ja saps el meu concepte d'amistat) s'accepten tal com són. Per tant he decidit no definir-te perquè al fer-ho instintivament fas una llista de característiques positives i negatives i jo no ho vull fer-ho. Jo t'accepto tal com ets, no et qüestiono en abso lut. Entenc que amb les altres respostes alguna cosa en podràs treure del que penso de tu, però no és la meua intenció.

A6. Aspecte físic: els cabells negres i escabellats. L'abric gran i descordat. Molt bon nivell d'escriptura.

A7. Pel poc que et conec, ets una persona extravagant. El teu look atrevit i despentinat crida l'atenció i fa de tu un personatge. Ets xerraire, extravertit, gran entès amb art, de ment oberta, creatiu, somiador... Francament, crec que et conec més pel que m'expliquen la Montse, el Joan i la Glòria que no pas per la meua pròpia percepció; així doncs, la meua descripció compta amb la impressió dels seus ulls.

A8. Deduïts dels fets i frases anteriors; empatia, generositat, no conformisme, consciència social, implicació, seguretat, provocació, humor, crítica i compromís.

A9. La teua personalitat, es pot descriure amb la teua professió des del meu punt de vista. Ets un artista i els artistes sempre et sorprenen o criden l'atenció. No trobo el fet diferencial en concret però potser seria divertit, pensador i de tant en tant vius al teu món cosa que trobo interessant. M'agradaria entrar-hi.

A10. Només vam coincidir una vegada al cotxe, i en base a aquesta curta coneixença, diria que ets una persona curiosa, reflexiva i intel·ligent, i si no recordo malament, diria que eres una mica agnòstic amb les problemàtiques sobre el medi ambient i la capacitat de tots per superar-les.

A11. Crec que ets una persona sincera i amb un discurs propi molt interessant. Aquesta sinceritat i originalitat portada a l'extrem té una altra cara: la de ser poc comprès per les persones del teu voltant o causar-los certa perplexitat i fins i tot incomoditat. Personalment apreio el fet de situar-te fora dels tòpics o les convencions i valoro la lucidesa de la teua manera de pensar. Tot i que de vegades he percebut rigidesa en alguns temes i una tendència a fer valdre el teu punt de vista per sobre del de l'interlocutor degut a la passió amb què vius i sents. També penso que amb la teua trajectòria de vida demostres que ets una persona amb uns principis sòlids i que no es rendeix a la primera de canvi. (Està clar que és un anàlisi fet des de les meves pròpies mancances i virtuts personals, per tant molt parcial i totalment discutible)

j) Intenta descriure, breument, la meva pràctica artística.

ACTORANT 1. Crec que actualment es divideix l'art en tres glans blocs: el figuratiu, el conceptual (o abstracte) i l'experimental. Jo estic d'acord amb aquesta classificació, però si hagués d'usar-la, t'inclouria en el tercer bloc. Un art "gamberro", basat en "performances", molt proper, al meu entendre, als experiments que feien els psicòlegs socials. Un art molt audiovisual. Molt segle XXI. Molt YouTube. Un art que té més present la reacció de la persona que ho veu que no pas l'elaboració de l'obra en sí. Bé, de fet un art en què la reacció de persona també és part de l'obra. Un art temporal, que es fa i s'acaba al mateix temps.

A2. Entenc -i que consti que em va costar molt arribar a aquest punt- que les seves obres consten de dues fases (curiosament aquestes fases s'assimilen molt a la feina d'un topògraf): Fase 1: Treball de camp (que és el que estic fent ara!) Fase 2: On l'obra es pren forma, ja sigui en paper o qualsevol altre format. En la fase 1 un individu o un col·lectiu duen a terme una sèrie d'accions que han estat curiosament dissenyades per l'artista i que ell mateix dirigeix remotament. En la segona fase, l'artista, agafa aquestes experiències, que els executors li reporten, i hi dóna forma documentant escrupolosament hora, lloc i resultat. El producte és sorprenent i divertit, amb molts matisos que fan que qüestionis la nostra forma de viure i la societat que ens envolta.

A3. Desconec força la teva pràctica artística. Amb profunditat només conec una obra teva, que trobo força interessant. Opino que de vegades la teva forma d'expressió, més que practica, respon a unes inquietuds i ganes de comunicar, com he dit abans, que a un fet artístic, que utilitzes com a mitja de comunicació. No ets un artista comú, ets una figura que s'emmarca dins dels moviments artístics que neixen a finals del s XX. Les teves eines no són el pinzell, el llapis i la ploma... tens d'altres elements per crear i un d'ells són els fets i les idees.

A4. Proposes jocs que trenquen les convencions per poder observar el comportament humà i la reconstrucció de significats en espais públics.

A5. Intentes utilitzar la gent per realitzar diferents accions per tal de reivindicar l'espai públic de la ciutat. Aquestes accions es documenten i s'editen en format paper. En el fons ets un titellaire mous els fils amb l'objectiu d'explicar alguna cosa.

A6. La veritat és que no la conec. Ara faré l'esforç de conèixer-la. Me la puc imaginar de dues maneres: a) eclèctica: barrejant diferents estils, molts colors, formats grans, impactant, amb acompanyament de música. b) molt detallista, en blancs, negres i grisos i algun detall de colors vius. En els dos casos barrejant-hi escriptura: poesies, frases, reflexions...

A7. La teva pràctica artística és contemporània, dinàmica, d'un gran impacte social. Pel que he entès, busques, essencialment, la reacció i vivència del públic de la pròpia obra. Tenim un concepte de l'art molt estancat i interioritzat a causa de creences socials, quan en realitat l'art és ben al contrari (per mi).

A8. Art basat en buscar la reacció i l'atenció de les persones a través de crear comportaments o situacions no normals. També art basat en idees per fer pensar i participar en situacions que normalment no et plantejaries. Art que utilitza l'espai i la gent per crear. Art que pretén sorprendre mostrant comportaments diferents als socialment acceptats.

A9. La teva forma penso que es pot descriure amb la definició de llibertat de la pregunta H. Ningú s'espera trobar gent adorant a monuments però tu ho fas, posar una cadira al mig d'un metro, posar-te a les fotos d'altres... per tant podria dir-se art lliure.

A10. Ni idea... en tot cas, imagino alguna cosa moderna que no sigui la típica pintura o escultura, potser fotografia o imatge o alguna cosa així en format digital...

PD. No sé si amb pràctica artística et refereixes a això.

A11. Crec que és original en contingut, materials utilitzats i que sempre respon a un procés de reflexió. No la conec prou com per dir si sempre es comprèn allò que volies expressar, però en el fons no deu tenir importància sempre que generi emocions, pensaments i interrogants a l'espectador. I crec que és així en la majoria de casos.

k) En el cas que anessis a una exposició de la meva obra, què t'agradaria trobar-hi? Fes una proposta descriptiva per escrit.

ACTORANT 1. Si anés a una exposició teva, m'agradaria que no fos una "exposició". El típic espai on avances a través d'un passadís mentre vas fent "sí-sí" amb el cap, o et poses la mà a la barbata i deixes la mirada perduda, fent-te l'interessant amb la tia que et vols lligar. És un dir, aquest exemple... Coneixent-te una mica, no m'agradaria que fos un espai "clàssic", "acadèmic", de contemplació i adoració d'unes quantes imatges. Quin tipus d'obres m'agradaria trobar-hi, en aquest lloc? No tinc resposta. Precisament perquè crec (no ho sé, però ho crec) que el teu art es basa en el factor sorpresa i en deixar astorat a l'espectador, trobo incongruent que fes una llista d'allò que m'agradaria trobar-hi. Bé, en diré una que ja s'ha fet en alguns llocs: que el dia de la inauguració alguns col·laboradors llencessin un pastís de nata a la cara de les autoritats.

A2. M'agradaria veure el recorregut de l'obra del Víctor: la trajectòria artística que ha fet que arribés a entendre l'art de la forma que l'entén en aquest moment i perquè va arribar a la conclusió de que no tornaria a dibuixar. També m'agradaria trobar-hi les obres d'altres autors que l'han influït, suposo que m'ajudaria a entendre millor.

A3. Díficil resposta... M'agradaria veure alguna cosa diferent, tot i que conec poc la teva obra, crec trobar alguna cosa que talles amb el que conec fins ara. Un dibuix firmat.

A4. Que agafessis els colomins com a participants de la teva obra i els fessis ser creatius i crítics amb les convencions socials. I que aquests fossin sensibles a les propostes i acabessis aconseguint un poble lliure socialment, crític i creatiu.

A5. M'agradaria que fossis més transgressor que toquessis temes més reals: Amor, desamor, relacions humanes, gana, misèria, desigualtat social.... Els artistes no podeu fugir de la realitat que ens envolta. Em va dir que l'obra "la sodomització del borbó" no era bona però a mi com a concepte m'agrada. No et demano que sodomitzis algú no m'entenguis malament però amb lo crític que ets amb la nostra societat, les tres obres teves que conec no ho acaben de transmetre.

A6. Voldria alguna cosa alegre i amb molts colors.

A7. M'agradaria que les emocions i/o sensacions fossin gran part de l'obra artística. Que sortís de l'exposició sentint alguna cosa diferent que abans d'entrar. Evidentment que molts autors aconsegueixen aquest fet a través d'un quadre o una escultura, però a mi m'agradaria experimentar o viure l'obra d'art, que passés de ser estàtica a ser dinàmica.

A8. Aquest tipus d'art barrejat amb la consciència social per crear simulacions de fets reals mostrant la reacció de diferents persones.

A9. M'agradaria trobar-me algun quadre, escultura, és a dir l'art típicament de museu. Seria interessant ja que tant que segons tinc entès crítiques els museus, si haguessis de fer alguna cosa per ser exposada allà, com expressaries que allò no és art o que pel fet d'estar allà ja se'l valora diferent. És a dir, per dir-ho d'alguna manera, fer art per dir que allò no és el verdader art. Seria una paradoxa interessant penso.

A10. Potser alguna cosa relacionada amb Santa Coloma de Queralt i la contornada, la gent, les festes, no sé... a mi m'agradaria perquè seria quelcom proper.

A11. M'agradaria trobar una obra que connectés amb allò més profund de mi i que em portés a llocs del pensament i de les emocions on normalment no viatjo en el dia a dia perquè és rutinari i limitat. Crec que això es pot aconseguir de moltes maneres però no cal que sigui una obra amb moltes pretensions. De vegades només donar una lectura diferent als fets quotidians, o posar-los en el terreny de la reflexió ja és suficient perquè el públic s'hi pugui sentir identificat i aprenui.

3.5. STATEMENT DEL ARTISTA.

VÍCTOR VALENTÍN PUERTO³

Neix l'any: 1972

Natural de: Barcelona

Viu a: Santa Coloma de Queralt

Treballa a: Barcelona

Dorm a: Santa Coloma de Queralt

Ha fet durant els mesos de setembre'14 a juliol'15: 198 viatges Santa Coloma de Queralt->Barcelona i 198 viatges Barcelona->Santa Coloma de Queralt

durant: 594 hores (25 dies)

I ha recorregut: 39.560,4 kilòmetres

Coordinador del Grau d' Arts i Disseny (AAD)

Docent del Grau AAD

Responsable del SGIQ Massana

Co-fundador de la Gestora Massana 15/16

Artista Visual

Doctorand del programa: "Estudis Avançats en Produccions Artístiques"

Amb la tesi: "El artista como iniciador en la producción de lugares"

STATEMENT

Com artista puc definir-me com un titellaire que mou els fils amb l'objectiu d'explicar alguna cosa, i el meu art el podria anomenar com a art lliure.

La meua idea d'obra d'art no es fonamenta al voltant d'una tècnica específica, si no en la recerca de la reacció i l'atenció de les persones a través de crear comportaments i esdeveniments. Ni les meves eines són el pinzell, el llapis i la ploma si no els fets i les idees. El meu art, doncs, es un art gamberro, basat en performances que conformen idees per fer pensar i participar en situacions que normalment no es plantejen. Es pot dir doncs que el material amb el que treballa és l'espai i la gent. En definitiva, proposo jocs, d'un gran impacte social, que trenquen les convencions per poder observar el comportament humà i d'aquesta manera poder reconstruir els significats en l'espai públic, on la reacció i vivència del públic són la pròpia obra.

Existeixen dos eixos en el meu treball, l'individu o col·lectiu que du o duen a terme una sèrie d'accions que han estat curosament dissenyades i dirigides raonadament per mi; i el material en forma d'experiències, que els executors em porten com a document o material, amb el que faré possible el fet de generar un producte sorprenent i divertit, amb molts matisos que fan qüestionar la nostra forma de viure com la societat que ens envolta, reflectant situacions problemàtiques del context.

M'interessa la reacció de la persona que ho veu més que l'elaboració de l'obra en sí, un art temporal, que es fa i s'acaba al mateix temps, bé, de fet m'interessa un art en què la reacció de persona, la seva experiència estètica, també és part de l'obra. Així doncs la meua obra sempre respon a un procés de reflexió, el qual genera emocions, pensaments i interrogants a l'interlocutor.

A través del meu treball intento l'emancipació de l'espectador com també el meu propi empoderament en la implementació de l'art erigint-me com l'implementador en la pròpia producció de llocs i de la seva autogestió.

3. Soc una persona extravagant, el meu look atrevit de barba llarga, cabells negres i escabellats amb un abric llarg i descordat, crida l'atenció i fa de mi un personatge. Xerraire, extravertit, gran entès en art, de ment oberta, creatiu i somiador. Així doncs la meua personalitat, es pot descriure amb la meua professió, soc un artista i els artistes sempre sorprenem o cridem l'atenció, divertim, pensem i de tant en tant ens anem a viure al nostre món. Crec que totes les persones som gairebé iguals. Pràcticament idèntics en allò essencial. Però si hagués de destacar els trets més diferencials de la meua personalitat, diria: "extrovertit", "categòric", i "egocèntric". Aquest últim adjectiu no ho dic amb l'accepció negativa que normalment s'usa; només per fer notar que m'agrada ser el centre d'una conversa, ser-ne el protagonista, parlar de mi mateix. Com la majoria d'artistes necessito comunicar-me en tot i tothom i de totes formes. L'artista, com jo, té la necessitat del coneixement i de ser conegut, com d'explicar-me i justificar-me davant de la societat. Soc anàrquic -pel que fa l'estil de vida-, rebel, terriblement conseqüent -pel que fa al pensament-, un xic inadaptat, senzill, amb gran sentit de l'humor, llegit, de personalitat cultivada i intel·ligent. En definitiva gran coneixedor de mi mateix i de les meves capacitats. Genero confiança i responsabilitat, soc una persona sincera i amb un discurs propi molt interessant. Aquesta sinceritat i originalitat portada a l'extrem té una altra cara: la de ser poc comprès per les persones del meu voltant o causar-los certa perplexitat i fins i tot incomoditat. Em situo fora dels tòpics o les convencions mostrant-me lúcida en la manera de pensar. Tot i que de vegades sóc rígida en alguns temes i una tendència a fer valdre el meu punt de vista per sobre del de l'interlocutor degut a la passió amb què visc i sento. I amb la trajectòria de vida demostro que soc una persona amb uns principis sòlids i que no em rendeixo a la primera de canvi. Finalment em considero bon conversador; Culte; Llegit; Cinèfil; Crític amb les imposicions socials, de sistema, etc.; Sensible; Generós; Curios; Empàtic; Inconformista; Segur; Implicat; Provocatiu; Compromès; Reflexiu. També destacaria que soc una persona molt ràpida mentalment i que se treure-li punta a tot. Amb uns coneixements de cultura general sorprenents i una gran memòria.

PROTOCOLO #8. DIALOGÍAS PARA LA EMANCIPACIÓN.

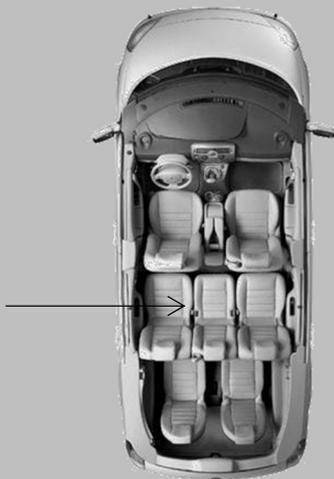
Se cerró la fase 2 en la Escola Massana de Barcelona, un miércoles 9 de septiembre de 2015, el mismo día en el que fue asesinado en Argentina el anarquista Quim Penina en 1930.

Con la colaboración especial de:

Damià Amorós Albareda, Guillem Carreras Albareda, Montse Comaposada Martí, Joan Ferran Ferrer, Núria Ferran Ferrer, Núria Mullerat Padró, Núria Palà Moncosí, Glòria Santamaría Pérez, Montse Solé Aubia, Maria Vallés Casas y Pau Vergés Albareda.

Pendiente fase 3 y última.





INTRODUCCIÓN

01. ES UNA CUESTIÓN POLÍTICA

«Presentimiento #53: Los pájaros están llenos de jaulas»¹⁹

«El Presentiment es el arma con la que Espai en Blanc quiere intervenir en el actual combate del pensamiento. En este combate se decide quién y cómo construye la realidad. Hoy la realidad se descompone y se hace imprevisible pero a la vez se rehace sobre y contra nosotros. Nadie sabe qué pasará. Los discursos políticos son intercambiables. Sólo los presentimientos tienen fuerza y permiten tomar una posición. Buscamos presentimientos valientes, insospechados, veraces... liberadores. El Presentiment también eres tú: descárgalo, imprímelo, distribúyelo, pásalo.»²⁰

ADVERTENCIA I: El *no habernos invitado* del primer capítulo, así como, el gusto del urinario, los modelos de Warhol y el hacer colectivo, del capítulo 17, nos sitúan en una democratización del arte en la que agentes y estructuras quedan en entredicho, y, si no combatidas, al menos contestadas desde actos de resistencia, rebeldía y, en ocasiones, desobediencia. Es una cuestión política, más allá de lo ideológico (que siempre funciona como corsé del yo proyectado en público) se trata de entender lo político desde una determinada actitud. La emancipación, el empoderamiento, la resistencia y la desobediencia son conceptos que, aun estando presentes, van más allá del arte. Así que si esperaban un capítulo sobre arte político no sigan leyendo.

La libertad no es hacer lo que uno quiere sino poder no hacer lo que te imponen, es el poder decir *I would prefer not to*²¹. Como ya vimos recientemente, en el no hacer hay una posible clave, una fisura por donde poder alcanzar la *transtopía*²². En el hacer encontramos la cadena de producción, dónde se producen cosas, y en gran medida se producen, ya no para cubrir nuestras necesidades sino nuestros deseos. El consumo se ha erigido como motor de la economía global, nos vemos inmersos en una era digital donde el consumo se ha incrustado en

19. [El Presentiment], *Los Pájaros están llenos de jaulas*. *Elpresentiment.net*, núm. 53, 12 de enero de 2017 [en línea] [consultado: 27 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://elpresentiment.net/no-53>

20. [El Presentiment], [Sobre nosotros]. *Elpresentiment.net* [en línea] [consultado: 27 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://elpresentiment.net/sobre-nosotros>

21. AGAMBEN, Giorgio, DELEUZE, Gilles & PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguidos de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

22. Entre la (u)topía (*u* cómo letra común del prefijo eu bueno y *ou* inexistente) y (dis)topía (dis cómo mal, anomalía y oposición) se propone la (trans)topía (trans cómo al otro lado). Posicionamiento político que permite mantenerse al margen de la monumentalidad de la ciudad, al margen de los movimientos, al margen del civismo como discurso de control, al margen de la planificación y al margen de la representación de ésta.



«CADA DIA SENTO AMB MÉS FORÇA QUE ELS MEUS PRESENTIMENTS SÓN VERITAT»

Exposició El Presentiment a cura del col·lectiu Espai en Blanc. Escola Massana 18.1.2019—8.3.2019.

HOJA DE SALA:

Instruccions d'ús.

O un ús de les instruccions.

1: Abans d'entrar, mireu d'aprendre a respirar d'una altra manera. Presentiment #2.; 2: No us esforceu a fer una passejada. Això no és una expo. El presentiment no s'exposa, ens exposa. P. #7.; 3: Disposeu dels presentiments com vulgueu. Copia o distribuïeu. O penja, estripa, emporta't, envia, comparteix... El risc de contaminació és ben vist, aquí. No ben vist, urgent i necessari. P. #5.; 4: Disposeu de la zona de treball no productiu. Teniu espai en blanc per sentir sobre A3, A4 o sense format. Ordinador, impressora, taula, cadires, estris que guixen, complexitats, més espai en blanc, presentiments que volen.; 5: Obriu la gàbia, us caldrà sentir. P. #53.; 6: No opineu. P.#31.; 7: Abans de marxar, penseu què és tot el que heu (des)apprès. P.#27.

David Gràcia Albareda

nuestra cotidianidad, atrás dejamos la feria, el día de mercado y las fechas señaladas. Ahora compramos a diario, y encima, nos sienta bien. El consumo se ha convertido en deseo, es la estetización de la vida, aquello que atraviesa las subjetividades postpolíticas del capitalismo flexible. Y vemos, como la arquitectura y todo aquello tectónico ha seguido los pasos de la tendencia, construyendo un deseo y consumo colectivo en el que el cosmético embellecedor, instalado en nuestras ciudades, sirve para buscar la mejor pose para la foto perfecta. Así que, el abuso constructivo del exceso en *el hacer* ha perfilado una clase neoliberal que mira con desprecio la inutilidad del *no hacer* o del hacer, poco rentable, del pensamiento. Entonces, quizás, en el no hacer de una producción de momentos (un no hacer fenomenológico) encontremos una leve resistencia al hacer majestuoso del *sobrediseño* constructor del deseo colectivo. Si se mide la producción a través de su rentabilidad económica, las producciones de momentos siempre quedarán al margen, a un lado, resistiendo en la *trastopía*.

Si en el *no hacer* (no cómo desistimiento ni impotencia) vemos una resistencia a la producción rentable, en el *que hagan los otros*, quizás, tengamos una implicación activa y responsable que nos empodere en la toma de decisiones, es decir, si en la participación radica la esfera de la experiencia, y si para participar es necesaria cierta toma de partido, ahí, en ese *me apunto*, tengamos la toma de poder.

Vivimos en una sociedad en la que nos educan en escuchar pasivamente durante la etapa de escolarización y formación (poniendo siempre el acento en lo que el otro sabe); nos gobiernan unos estados que saben que es lo mejor para nosotros (el voto es secreto e individual); nos aíslan en viviendas con el sueño de la propiedad privada (aunque ello nos endeude hasta el apellido); nos hacen pensar que si 15,6 millones de espectadores han visto la final del mundial²³ en sus casas quiere decir 15,6 millones de individuos están conectados²⁴; vivimos sin darnos cuenta que lo que opinamos no es tan solo previsible sino instruido. Lo

que quiere decir, es que, el sistema capitalista, a través de la representación y el significado, nos dota de una subjetividad y nos asigna una individuación (identidad, sexo, profesión, nacionalidad, etc.), quedando esta subjetividad atrapada. Ya va más allá de la transmisión de un mensaje o idea (de información ideológica), si no, como Massumi apunta, que se actúa *allí dónde surge la experiencia* afectando a la subjetividad. Entonces, si «la toma de significados es siempre inseparable de la toma de poder»²⁵, en la reconquista de éstos, los significados, radicará el empoderamiento. Y mediante el empoderamiento, se establecerá un autogobierno de las funciones sociales en los que la toma de partido en lo común (la

23. La prórroga de la final del mundial de Sudáfrica entre Holanda y España fue la emisión más vista de la historia de las televisiones españolas con 15,6 millones de espectadores, una cuota de pantalla del 85,9%. Estableciendo el minuto de oro del encuentro a las 22:56 con 16.815.000 espectadores y 91,0% de cuota de pantalla (C+ y C+Liga).

24. Al no tener televisión, recuerdo la inventiva y audacia que tuve que desarrollar a la hora del patio para no quedarme marginado, ya que todo giraba en torno a lo que se había visto en la tele. Ya des de bien pequeño vi cierto control en los temas a hablar.

25. GUATTARI, Félix. *La Révolution Moléculaire*. París: Recherches, 1980, p.232.

participación) nos conducirá, como colectivo, al gobierno de la esfera pública. Como dice Lazzarato: «el gobierno de los signos y el gobierno del espacio político»²⁶. En definitiva, esta lucha continua por el gobierno de los signos se establece entre el poder y el empoderamiento. Una lucha frente a las pequeñas reyertas que la administración se encarga de etiquetar como incívicas en la individualización de la resistencia. Así tenemos unas ciudades seguras donde se penaliza y estigmatiza el conflicto bajo el concepto de incívico. Veamos: si *civitas* es ciudadano, ciudadano es aquel que sigue las reglas que la ciudad impone, y ciudadano es sinónimo de cívico, cualquier desobediencia a las normativas cívicas de una ciudad convierte al individuo en incívico, por ende, en no ciudadano. Debemos saber que la ciudad se ha ido normativizando para, mediante la promesa de seguridad, evitar cualquier conflicto y así mantener el orden de las cosas contra el que cualquier lucha, sea por el poder o no, atenta. Y desengañémonos, cualquier lucha pacífica, en la que no hay desobediencia, es una lucha formal y estética orquestada por un poder que en ningún caso pretende compartirlo. Prefiramos estar seguros y dirigidos a ser libres y responsables. En esto no hay duda, una ciudad panóptica y atomizada²⁷ es un atentado a la libertad del ciudadano emancipado. Nos dicen cómo debemos comportarnos y cómo de duro será nuestro castigo (siempre desproporcionado) si no lo hacemos. Hasta en la lucha nos dicen cuándo, cómo, y de qué color debemos hacerla.

Y si a todo esto le sumamos que las estrategias de museificación y branderización de la ciudad contemporánea (como veremos en esta investigación) invaden de signos nuestra vida cotidiana, sobreponiéndolos a los significados colectivos, cada vez será más complicado esa lucha por su toma. Así que, tenemos a una planificada memoria histórica y una estudiada iconografía del consumo (estandartes de la economía de servicios) substituyendo los significados que la memoria colectiva, mediante frágiles capas, ha ido configurando sobre el tono de lo social desde la identidad fluida y adaptable de los agentes que la componen.

Esta toma de partido, como toma de poder (empoderamiento), en la lucha por el gobierno de los signos (como resistencia del hilo de la memoria colectiva²⁸ ante la memoria histórica) tan solo es posible desde un cambio en la responsabilidad, ahora en manos del del capitalismo flexible. Mientras el discurso sea abstracto y necesitemos mediadores para su traducción, el poder seguirá la línea vertical que la pirámide dibuja. Es decir, solo desde la voluntad de ceder la responsabilidad en la toma de partido será posible la emancipación individual en la toma de decisiones comunes. Esta toma de decisiones, no es más que una recuperación en el compromiso, capaz de reinterpretar el lugar a través de la creación de imaginarios como toma de posición. Y es desde este empoderamiento y emancipación de la implicación activa (toma de decisiones) y colectiva, donde se mantiene vivo el conflicto

26. LAZZARATO, Mauricio. El Funcionamiento de los Signos y de las Semióticas en el Capitalismo Contemporáneo. AA.VV. *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASM, YProductions Eds., 2007, p.107.

27. Hace referencia un panoptismo fragmentado en millones de ojos electrónicos y pantallas, ya no es benthamiano. La ciudad se sostiene en una especie de gestión difusa de una multitud atomizada que debe emprender y gestionar su propia vida.

28. La memoria colectiva es la suma de cada memoria individual y ésta es el punto de cada miembro de un grupo sobre la colectiva. Mientras que memoria histórica es el resumen de los hechos que ha ocupado el mayor lugar en la memoria de los hombres. Podemos decir que la memoria colectiva es un pasado continuo unido al recuerdo vigente del sujeto social que la mantiene viva en la consciencia, mientras que la histórica al estar fuera del grupo social impone su recuerdo sobre el individuo.

permanente que se da entre poder y resistencia²⁹. Así que, no debemos esperar este cambio de poderes, debemos apropiárnoslo desde lo colectivo y resignificar la cotidianidad como mejor modo de empoderamiento guattariano. En definitiva, empoderamiento (toma de significados) emancipado (toma decisiones) como herramienta de resistencia frente a la continua redefinición simbólica de las estructuras gobernantes.

Entonces, si la participación activa radica en las decisiones colectivas de la vida cotidiana, y eso se vuelve a dar en el lugar común, problematizará la quietud del viajero³⁰, que, en su movimiento continuo, somete a dicho lugar a diario a la eficacia temporal. Si esa acción queda insertada entre dicho movimiento, estaremos generando un encuentro problematizador que provoca resistencias y, desde tales resistencias, nuevos significados, nuevos modos de hacer, de ver, de pensar.

«bello (...) ¡como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas!»³¹

Esa co-presencia podría llegar a ser como el encuentro casual entre el paraguas y la máquina de coser, capaz de provocar una explosión de significado, al perder cada uno de esos objetos su uso y función *normales*.

Otro aspecto de lo político que se desarrolla en esta investigación es el de la precariedad enfrentado al lujo, del buen o mal gusto, que predicán los grandes Gurús. La democratización del *do it yourself* (DIY) frente al dictamen de la tendencia como sustituta de aquella belleza legitimadora y de buen gusto burgués atentada por el urinario. Es la autogestión enfrentada a la hiperdisciplinabilidad, que mediante la fragmentación se torna productiva y rentable. Mientras que en la primera se ejerce control y decisión sobre todas las fases de producción, en la segunda, se ejerce sobre los individuos responsables de la producción. Así que, si la indisciplina se muestra como fisura por donde ejercer la resistencia al poder, la precariedad es resultado productivo de esta. Una precariedad que ya no es una respuesta al gusto burgués, sino que es, una contraposición a la rentabilidad neoliberal en la concepción y construcción del deseo global.

Como ya iniciamos en el capítulo anterior, y ampliaremos a lo largo de esta tesis, el juego y el tiempo aparecen, también, como estrategias de problematización y resistencia. Desde la revolución industrial, tiempo, esfuerzo y dinero se han como erigido motor de la productividad. Toda la lucha por los derechos de la clase trabajadora ha apuntado a dos puntos de este triángulo, al tiempo y al dinero, manteniendo al tercero, el esfuerzo, en la órbita de la seguridad. Por eso es sabido por todos, que, con esfuerzo, uno no se gana la vida. Pues bien, fueron muy pocos los que se sumaron a lucha en contra del trabajo en sí, hemos asumido como parte de nuestra vida: el trabajo, las vacaciones pagadas y la jubilación, siendo pocas las voces críticas al hecho de que el problema del trabajo es el propio trabajo. Se han hecho muchas huelgas, cierto, como también se han conseguido muchas cosas, a destacar: los días y vacaciones pagadas, y la regular bajada de la jornada laboral³². Pero siempre se ha hecho, la lucha, desde la aceptación de que debíamos vender nuestro

29. Michael de Certeau concibe un espacio social, cuyo advenimiento se gesta entre el poder y la resistencia al poder. Propone que ese poder sea subvertido modificando los significados por las prácticas cotidianas de aquellos individuos que lo habitan.

30. La muerte de la calle por la vía que ya predijo Le Corbusier, irremediamente transformó al transeunte en viajero de su propio lugar.

31. LAUTRÉAMONT. *Los cantos de Maldoror*. Buenos Aires: Valdemar, [1869] 2016, p.227.

32. En febrero de 2018 Alemania introdujo la jornada laboral de 28h semanales, 10h por debajo de la española.

tiempo, ya que este tiene un precio. Así que todas las negociaciones entre patronal y sindicatos se han situado alrededor de la discusión de dos variables en la ecuación: tiempo y dinero. Si asumimos que la jornada laboral es rentable en cuanto a beneficios, la lucha por la jornada laboral no radica en la rentabilidad sino en la repartición de dicha renta. Ya que en una economía neoliberal no cabe otro tipo de discusión, si el trabajo no fuera rentable, no existiría el trabajo.

La sensación de pérdida de tiempo la tenemos tan arraigada que incluso al conocimiento lo sometemos a criterios de rentabilidad:

¿Para qué sirve la filosofía?

¿Cuánto tiempo tardaré en recuperar la inversión que he hecho en la universidad?³³.

No tan solo le vamos a buscar una rentabilidad a cualquier actividad en que invirtamos el tiempo (sea laboral o vacacional) sino que tenemos la obligación de llenarlo, de programar aquel tiempo que aparentemente nadie nos programa. Somos hacedores a tiempo completo, lo que ganamos con nuestro tiempo lo invertimos en el espectáculo de vivir, viendo positivo el ir de culo, el no llegar a todo, e incluso nos queda bien jugar con una enfermedad, producida por el tiempo, al decir que tenemos estrés. Si pensamos en la frase: me gustaría que el día tuviera 26 horas, podemos ver el triunfo de la economía global sobre la vida cotidiana individual frente a la colectiva.

¿Y si el aburrimiento fuera positivo?

A lo largo de esta tesis, entre otras, se intentará apuntar como la pérdida de tiempo puede ofrecernos un giro de atención ante todo aquello apartado por falta de rentabilidad, y, sobre todo, se expondrá cuanto de error hubo en el hecho de arrinconar las cosas sin valor aparente.

Finalmente, para cerrar este capítulo de lo político, hablaremos de *la cosa de la cosa* y cómo ésta genera un conflicto entre el valor de cambio y el valor simbólico.

¿*La cosa de la cosa* como algo político?

Si entendemos *la cosa de la cosa* como dar importancia a aquello que se narra y no a qué o quién lo narra, estamos ante algo que difícilmente puede ser rentable, una actitud. Estamos ante la negación de *la cosa* tal que producto y ante la afirmación de *la cosa de la cosa* tal que pensamiento.

¿Es posible un nuevo orden en el concepto de valor?

La discusión ya no debería centrarse (o al menos, esta investigación lo hace) en quién y qué se valida, sino debería hacerlo en el valor en sí.

En definitiva, la toma de partido, la toma de decisiones, la toma de los signos, el empoderamiento, la democratización, la emancipación, el no hacer, la precariedad, lo *transtópico*, lo incívico, la desobediencia, la indisciplina, el DIY, la autogestión, el autogobierno, el humor, el conflicto, el encuentro, el desplazamiento, el juego y *la cosa de la cosa*, se intenta plantear como acto de resistencia y no como formalidades suaves del propio sistema.

«El desafío de la otra política es fortalecer este proceso, esta creación de otro mundo. No puede ser cuestión de pedir más empleo o más Estado, porque estos significan la renovación de la subordinación al capital. No pedimos nada a nadie, más bien vamos desarrollando aquí y ahora la insubordinación creativa,

33. En conversación con un neoliberal que hizo fortuna en la construcción y que ahora especula en el mercado inmobiliario, me dijo que no entendía cómo la gente seguía matriculándose en universidades privadas para estudiar el grado en educación (genérico) si jamás recuperaría la inversión. Perverso por dónde lo cojas.

expandiendo lo más que podamos los momentos y espacios donde decimos “no nos vamos a subordinar a los requerimientos del capital, vamos a hacer otra cosa, vamos a fomentar la auto-ayuda, la cooperación, la creación en contra del capital”. No es fácil, no es obvio, pero esta es la dirección en la cual tenemos que caminar, que explorar. Con rabia, pero con una rabia que va abriendo otras perspectivas, creando otras cosas, una digna rabia. Preguntando caminamos.»³⁴

En definitiva, teniendo en cuenta que «no hay arte que no sea político (...) Un gesto artístico es un gesto político por consecuencia»³⁵, como dice Isidoro Valcárcel Medina, y considerando que cualquier acción que se desarrolla en la *polis* se convierte automáticamente en un determinado gesto político, no puedo más que aceptar que toda mi práctica, incluso esta investigación, se trama con una cuestión política.

Y teniendo en cuenta que «tomar la plaza es abrir un espacio de libertad en la realidad; tomar la palabra es interrumpir el monólogo del poder; y poner el cuerpo es resistir absolutamente»³⁶, podemos afirmar que «tomar las plazas significa antes que nada tomar la palabra». Y en ese desbordamiento producido por la acción de ocupar la plaza se consigue conjugar colectivamente el verbo *politizar*. «El problema es cómo *desbordamos la plaza*, y para ello tenemos que pensar ya no sólo como indignados sino como revolucionarios»³⁷, ya que nos estaremos infiltrando en el seno de la cotidianidad, e «infiltrarse en la sociedad implica, en definitiva, un cuestionamiento radical de todo lo que se impone con la fuerza de la obvedad»³⁸.

En fin, la cuestión política de lavar el coche por cinco pesetas en la calle Azcoitia de Carabanchel o esconderte bajo un coche para ganar el juego en la Avenida línea Eléctrica de Sant Ildefons, o incluso pararte en la plaza para estar callado como grito del sublevado. Todos ellos desbordamientos e infiltraciones recogidas en esta investigación como intentos de politización.

34. HOLLOWAY, John. La Otra Política, la de la Digna Rabia. *Johnholloway.com*. 2009. [en línea] [consultado: 27 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://www.johnholloway.com.mx/2011/07/31/la-otra-politica-la-de-la-digna-rabia/>

35. Para la exposición colectiva *Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*, de febrero de 2013 exhibida en el Espacio Trapezio de Madrid, Isidoro Valcárcel Medina mostró esta cita impresa sobre un gran papel y colgada en la pared, en forma de pancarta, en la que, bajo ésta, podía leerse: «l. Valcárcel Medina, Comunicación personal, 14 de diciembre de 2012.»

36. FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. Temblad, temblad, malditos (por Santiago López Petit). *Blogs.publico.es* [en línea]. Junio de 2011. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://blogs.publico.es/fueradelugar/650/temblad-temblad-malditos-por-santiago-lopez-petit>

37. LÓPEZ PETIT, Santiago. Desbordar las plazas. Una estrategia de objetivos. *Espai-en-blanc.blogspot.com* [en línea]. Junio de 2011. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://espai-en-blanc.blogspot.com/2011/06/desbordar-las-plazas-una-estrategia-de.html?m=1>

38. Id.

02. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Esta investigación se centra en la necesidad de situar los aspectos que construyen lo que se entiende hoy por city. Puede decirse que esta preocupación y obsesión viene dada por una condición generacional, ya que hemos sido los de mi generación los que hemos vivido en directo el robo del lugar común, y cómo éste se ha transformado irremediabilmente en espacio urbano geométricamente planificado para ser un bonito recuerdo. Vemos, como espectadores-usuarios, a un barrio entero dejar de ser sucio, complejo y duro para convertirse en amable, suave y fácil para regocijo turístico. Se pretende demostrar que existe y puede existir otra manera. Otra manera de hacer política, otra manera de ocupar la ciudad, otra manera de comunicarnos, otra manera de hacer arte, otra manera de ser leído y otra manera de ser mostrado. Para ello, es fundamentalmente la revisión simbólica de la idea de ciudad y de sus formas de rebelión. Así que, este estudio puede contribuir a desvelar las estrategias que se dan para la emancipación del individuo tanto que espectador activo y ciudadano crítico en relación a la sedimentación cultural del territorio. Como también, puede contribuir a trazar cierta cartografía barcelonesa de acontecimientos que no hacen más que intentar que lo establecido (lo cultural, lo económico y lo social) se tambalee.

02.1. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Con esta investigación se pretende dar veracidad a la existencia de una corriente que aboga por un nuevo paradigma donde el valor cultural se sustenta en la propia producción de conocimiento actuando al margen de la economía global y de los activos depositarios de valor que la componen. Y si con lo expuesto a continuación se puede llegar a comprometer a los agentes que componen la estructura actual del arte contemporáneo en la ciudad de Barcelona al proponer nuevos modelos de implementación en el arte, me daré más que satisfecho.

En la era sociopolítica en que vivimos, salpicada por el auge de la economía global, se ve en el artista terciario una responsabilidad que le lleva a un cambio de posicionamiento desde donde se combaten las pérdidas (en su terminología más amplia) de la sociedad. Creo que es el momento idóneo para cuestionarnos todas las estructuras que actúan como paraguas en el arte contemporáneo, desde las propias prácticas, pasando por los lugares de exhibición o producción, hasta los centros pensados para la formación de futuros creadores. Y aún más si cabe, teniendo en cuenta que, después de las superproducciones artísticas, deriva del auge económico, aparece, aunque viene de lejos, un arte más precario y autogestionado etiquetado con el anglicismo de *do-it-yourself*. Y es desde estas prácticas donde se desarrollan estrategias que combaten directamente las estructuras dominantes.

En el caso que nos ocupa, en las estrategias de reactivación urbana, ya no cabe hablar de artista sino de iniciador, de la misma manera que la implementación substituye a la producción de autor. Iniciador a modo de accionismo individual y anónimo que se muestra como

mecanismo de insurrección. Una autoría desplazada en la ofrenda de acciones emancipadoras y productoras del lugar común, es decir, productora de calle. Con la implementación, lo que se busca es una experiencia, una toma de posición, lo que podemos denominar como esfera de la experiencia. Esta experiencia consiste en la necesidad de recuperar lugares y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común, poniendo en relación los cuerpos, los imaginarios, los espacios y los tiempos. Ésta se inserta en la vida cotidiana en busca del encuentro que brinda la *co-presencia*, entendiéndose como un cambio de paradigma, pasando del devenir-vida del arte al devenir-arte de la vida cotidiana.

Entonces, se puede afirmar que el arte de las formas producidas es substituido por unas formas de arte que se mueven entre el accionismo disidente y la *transtopía*. Un arte modesto de comportamientos, relaciones y momentos implementados para mejor comunicación con el espectador/ciudadano. De la misma manera que podemos decir que emerge una nueva clase de artista que ofrece servicios, y no exclusivamente obras y exposiciones propias, podemos definirlo como un agente activo que crea marcos de pensamiento. Es decir, estas estrategias de lo precario necesitan muy poco, tan solo lo existente. Necesita la realidad que está ahí y te encuentras. Es en cierto sentido una postura política que nos recuerda que el arte puede surgir en cualquier momento y en cualquier lugar, el aquí y el ahora, en palabras benjamianas tiempo-pleno, tiempo-ahora. Es la práctica de transformar objetos y situaciones cotidianas, y a su vez transformar el paso del tiempo y la forma en que asimilamos la economía y la política.

Dicho esto, el marco general de esta tesis, que tenéis entre manos, es la demostración de cómo la economía global ha afectado de la misma manera al comportamiento del individuo en relación al territorio, al arte y a todas las estructuras que en ella se soporta. Esta investigación también revela las estrategias utilizadas como respuesta a las concesiones que se dan y se han dado a dicha economía global. El objetivo principal ha sido, entonces, el de desgranar todos los dilemas que, en la city, con la ayuda de las estructuras culturales, se dan. Con especial atención a la memoria, la educación, la gentrificación, la dignificación, los signos y el ocio. Haciendo una exploración de las potencialidades latentes de nuestra sociedad, revisitación simbólica de la ciudad como formas de rebelión y experimentando los diversos mecanismos de insurrección.

El marco de la hipótesis es la existencia de una serie de prácticas en la que se fomenta una sociabilidad activa de participación que está haciendo despertar mecanismos irreverentes de insumisión, y que se acerca tangencialmente al sueño de que quien gobierna los signos gobierna el espacio público, es decir, autogestión de la vida cotidiana y cómo domesticar el lugar común. Se ha intentado demostrar cómo el situacionismo en manos de la comunidad, como tácticas de reactivación urbana, es capaz de construir y rescatar el lugar que la administración ha usurpado y transformado en espacio público.

En definitiva, este estudio pretende ser la búsqueda del espacio liberado por la *urbs* mediante un accionismo perverso de las fijaciones en el uso de la ciudad, de su representación falseada o incluso del secuestro del lugar público.

02.2. METODOLOGÍA

El método utilizado para el desarrollo de esta tesis ha sido, por un lado, el de cruzar las teorías subyacentes en campos de conocimiento diversos (la geografía política, la sociología, el urbanismo, la filosofía y la teoría del arte) con las estrategias desplegadas por la economía global, la política y el urbanismo en la ciudad de Barcelona con la intención de problematizarlas.

Por otro lado, se ha intentado agrupar, en los diferentes capítulos de esta investigación, la práctica de artistas, de diferentes nacionalidades, que en las últimas cinco décadas han trabajado alrededor de los principios básicos que esta tesis desglosa en dichos capítulos. Del mismo modo, alberga también la intención de, a partir de estas prácticas, trazar tanto una genealogía como establecer una comunidad dónde poder ubicar mi propia práctica artística.

Y finalmente, en cuanto a las 9 “Realidades enfocadas”, son el resultado de mi práctica artística comprendida entre 2013 y 2017. Estas realidades tienen la voluntad invasora de ocupar el orden textual de la investigación para subvertirlo, interpelarlo, desordenarlo e interferirlo. Es un gesto disidente que da sentido, ya no solo a esta tesis, sino a todo mi pensamiento. Es decir, una estructura en la que el lector es sorprendido mediante ocupaciones libres, en busca de un encuentro que altera el medio “tesis”. Así que estas irrupciones tienen mucho más que ver con la estructura de mi pensamiento que con un orden establecido, que, en mi caso, encorseta, supedita, jerarquiza y excluye partes importantes de mi reflexión, de mi crítica y de mi razonamiento.

En fin, toda esta investigación ha seguido el mismo patrón que uso, en el campo que sea, para generar pensamiento.

03. PRINCIPIOS BÁSICOS: FILTRACIONES

Advertencia II: Toda mi práctica, sea en el plano artístico, en el plano docente, en el plano gestor o en el plano de esta investigación, se sustenta en unos principios básicos que nacen de filtraciones de lo real donde se ubican mis acciones. Dicho esto, a continuación, y a modo de *spoiler*, se exponen los principios básicos de esta investigación. Una declaración de principios donde se apoyan los ejes que constituyen el método accionista utilizado.

03.1. TRANSTOPÍA

La *transtopía* es, sencillamente, un posicionamiento ideológico que permite mantenerse al margen de la monumentalidad de la ciudad, al margen de los movimientos³⁹, al margen del civismo, al margen de la planificación y al margen de la representación de ésta. Es una actitud de resistencia ante la sustracción del lugar común.

03.2. CONTEXTO, ENCUENTRO Y CO-PRESENCIA:

Diversión, irreverencia y encuentro donde el artista es detonante de algo, ya no como artista que produce sino como iniciador que implementa y donde otros se comprometen y tejen mediante pequeños acontecimientos directamente en la realidad.

El compromiso activo se despliega en el espacio público, que, aunque olvidado, sigue siendo un lugar de encuentro, de intercambio y de co-presencia, configurando una realidad completa que, lejos de ser ilustrada, pretende ser vivida como construcción de imaginarios de nuevos significados a través de la acción. Entendiéndose el encuentro como principio de participación y el espacio público como el lugar donde se desarrolla el acontecimiento integrador. Así que el “momento” fenomenológico activa el lugar dotándolo de significados que anulan lo simbólico de las grandes construcciones, es decir, lo iconográfico de la obra como objeto dignificante queda anulado por el “momento decisivo” de la experiencia estética al encontrarse con la acción.

39. Aparte del movimiento del tráfico rodado encontramos movimientos empresariales, sociales, económicos, culturales, oscilaciones de los índices bursátiles, etc.

03.3. AUTORÍA DESPLAZADA

Es entonces, durante esa presencia y en esos momentos, cuando se consigue el compromiso del actor en la propuesta participativa que brinda el encuentro, desplazando la autoría del artista.

Estas sutiles performances en el espacio público buscan justamente ese encuentro social con el transeúnte, mejor dicho, buscan un choque frontal de roce y provocación que desestabiliza la cotidianidad ordenada de la vida pública. Estrategia en la reapropiación de la capacidad (poética y creativa) de producir lugares comunes.

03.4. POLÍTICA Y PRECARIEDAD

Este deseo de la co-presencia viene de la voluntad de intensificar la presencia en la vida colectiva, tanto que vivimos en un escenario donde lo político ha estado expropiado y convertido en espectáculo, y la institución ha jugado decisivamente a este juego de la estetización (de la política, la cultura,). Entonces lo que se propone es una politización de la estética, que no es más que restituir a nuestra sensibilidad esta dimensión política expropiada. Y lo que se politiza no es el Arte (objeto cultural inventado por la modernidad), sino la estética en su sentido más amplio y profundo, como sensibilidad y aisthesis, y no como discurso teórico.

En fin, existe una manera de trabajar con muy poco, con lo existente, con la realidad que está ahí y te encuentras. Es en cierto sentido una postura política de precariedad, que nos recuerda que el arte puede surgir en cualquier momento y en cualquier lugar, el aquí y el ahora, en palabras benjamianas tiempo-pleno, tiempo-ahora.

03.5. JUEGO Y DESORDEN

Dicha producción es una actitud lúdica que se basa en la libertad del juego como contrapunto a la servidumbre del trabajo, o el orden temporal de la autoridad contrapuesto por el desorden temporal y libre del juego. Así que, desde la actitud ociosa, nada rentable e irreverente se producen lugares y momentos (tiempo) de reconfiguración continua. Si tenemos en cuenta que tiempo es dinero, entonces se puede decir que jugar es una inversión de tiempo un tanto absurda.

Así que el uso eficiente del trabajo responde a un sistema mental y económico en el que tiempo equivale a dinero. Nuestro devenir diario está completamente programado, no hay espacios para la improvisación ni para el encuentro fortuito. Hay muchas formas de usar el tiempo y también de perderlo, la respuesta a la efectividad es una apuesta por la individualidad y un posicionamiento contra la estandarización, tanto que la pérdida de tiempo es la búsqueda de unos resultados diferentes a los esperados. Y aquí es donde la sorpresa que brinda el encuentro justifica tales intervenciones.

03.6. ACCIONISMO DISIDENTE Y POSTSITUACIONISMO

El despliegue de las producciones en busca de las potencialidades latentes de la sociedad, va desde los gestos inesperados, a los roces liberadores, pasando por acciones inútiles y funcionalidades urbanas obturadas.

Aspectos tales como las formas de arte existentes que se sitúan entre el accionismo disidente y la distopía; las tácticas de escapismo urbano como estrategia de resistencia; el

accionismo individual como mecanismo de insurrección y liberador; el desplazamiento de la autoría y disolución en la vida cotidiana (autor invisible) como tácticas de reactivación urbana para la ofrenda de acciones emancipadoras; la incitación de representaciones anti-simbólicas del territorio común; o incluso el hecho de colocar el situacionismo en manos de la comunidad para la producción de lugar, son estrategias, todas ellas, que se despliegan en la ciudad contemporánea como resistencia al engañoso espacio/público/ciudad.

03.7. EL ARTISTA EN LA PRODUCCIÓN DE LUGARES

Es el artista que no construye fisicidad dignificante si no que ofrece servicios, el que mediante la co-presencia asegura, como mínimo, el encuentro como micropolítica en la transformación del espectador en actor-figurante, en la mezcla de la singularidad de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana.

Es en estas situaciones de encuentro en que el transeúnte, en tanto que actor involuntario en el misterio de la co-presencia, coloca al artista como corrector de los fallos del vínculo social, y en la muestra de la documentación obtenida (el registro, aun no siendo el objetivo de la verdadera experiencia estética) se torna archivero de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida.

Los registros resultantes son testimonio de veracidad en la producción de lugares. En ningún caso son construcciones en el espacio público, y menos aún son representaciones o ilustraciones de una acción de mayor o menor teatralidad. Así que puede decirse que son producciones de momentos y lugares.

03.8. TOMA DE POSICIÓN Y RECONFIGURACIÓN

Estas intervenciones están básicamente pensadas como un medio de expresión social donde el encuentro es el dispositivo para entablar un diálogo colectivo a tiempo real. Pues lo que se pretende es crear una situación indecisa y efímera que requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor o actuante, una reconfiguración de los lugares. Y es justo en esta reconfiguración donde se inicia la producción de lugares que puede dar pie al desarrollo de la argumentación. Podemos considerar que esta *experiencia* consiste en producir espacios y relaciones para *reconfigurar material y simbólicamente el territorio común*. Una cierta ocupación que no es más que poner en relación los cuerpos, los imaginarios, los espacios y los tiempos. Es decir, situaciones que nos colocan irremediabilmente en la tesitura, mejor dicho, en la *posición* de modificar tanto nuestra mirada como nuestra actitud el *entorno colectivo*. Así que más que una “toma de partido” que deviene en una “toma de poder”, lo que requiere es un posicionamiento, una “toma de posición” que facilite la “esfera de la experiencia”.

PARTE I:

ESPACIO PÚBLICO
VS LUGAR COMÚN

04. APROXIMACIÓN A LA NOCIÓN DE CITY

A modo de introducción capitular me gustaría hacer una diferenciación entre espacio urbano y espacio público. Podríamos definir espacio urbano como eufemismo de suelo, un suelo controlado y proyectado para grandes operaciones inmobiliarias. Por otro lado, para mí, el espacio público es el lugar de y para las relaciones de los usuarios que coinciden en él físicamente, estén de paso o no. El espacio público es el vacío que deja el espacio urbano. Tenemos al urbanismo y a nosotros (los urbanizados «ideas de los que dominan con ideas para dominar»⁴⁰). Así que el espacio público es el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder⁴¹. Y decir también que con la descentralización y la fragmentación sin escala métrica dentro de los límites administrativos el espacio urbano se reduce a trazados abstractos y que a través de un plan urbanístico de intereses privados se intenta definir y configurar el espacio público. De esta manera lo simbólico se convierte en lo especulativo y lo orgánico en lo administrativo. Tanto M. Cacciari como M. Augé nos advierten de esta fragmentación.

Vivimos en una ciudad donde nacemos en la clínica, nos educamos en escuelas, buscamos cultura en los museos, compramos en centros comerciales, dormimos en hoteles y morimos en hospitales. Es un mundo individualista, solitario, provisional y efímero. Es la negación del problema común como control silencioso de posibles revoluciones. Es el anonimato del no lugar donde se experimenta solitariamente la comunidad. Es lo contrario de la *plurifuncionalidad* del lugar que propone M. Cacciari. Una *plurifuncionalidad* de mezcla y encuentro. El encuentro nos genera desorden y éste crea el lugar y con él la recuperación de la identidad y los símbolos. Es el lugar social que lo hace orgánico, es el lugar antropológico que niega la individualidad genérica del no lugar.

Consciente de la simplificación, diré que la ciudad ha vivido tres grandes desplazamientos que han ido configurando su morfología hasta llegar a nuestros días. Primero, la el vaciado de lo rural⁴² por lo urbano⁴³ (movimientos migratorios). Segundo, el traslado del centro urbano a la

40. DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Barcelona: Catarata, 2011, p.35.

41. Véase: FOUCAULT, Michael. *El sujeto y el poder*. Santiago: Ed. electrónica de la Escuela de Filosofía, U.ARCIS, 1984.

42. La ruptura con la aldea es el comienzo de una pérdida y de una fragmentación: pérdida de la familiaridad con el mundo y fragmentación del espacio y del tiempo vivido.

43. En 1950 había 83 ciudades (países industrializados) con más de un millón de habitantes. En 2000 había 300 ciudades con más de un millón de habitantes. En 2020 se prevé que haya 33 ciudades con más de 20 millones de habitantes, de las que 27 serán en países en vías de desarrollo.

periferia (movimientos de tráfico). Y tercero y por último, la recuperación del centro por parte de los privilegiados (la *copresencia* en la movilidad de los individuos). O como dice I. Joseph «El habitante de la ciudad acumula las residencias y se deslocaliza constantemente»⁴⁴.

En lo rural las comunidades son endogámicas, es la descendencia y la similitud, la razón de ser, el crecimiento individual queda supeditado a la comunidad, social casi por obligación. Cuando la vida en el medio rural no satisface las necesidades conlleva la migración a la ciudad. También buscamos la ciudad para crecer como individuo, para desarrollarnos de manera personal desde el anonimato que te ofrece ésta. Podemos hacer un símil: el *ethos* de la Polis es a lo rural como la *civitas* es a lo urbano. Es decir, la morada de mi *genos* que es *ethos*, es la morada de los que son yo o igual que yo, con el *ágora* como lugar de encuentro rico en símbolos comunes. Y *civitas* como lugar que acoge a todos los otros diferentes a mí, con el foro como lugar de relaciones bajo unas mismas leyes cívicas. Parece que en lo rural no hay mezcla entre diferentes y en lo urbano sí, pero no es del todo así, cierto que en la ciudad podemos ver muchas tipologías, pero éstas no se mezclan (una convivencia no mezclada) Es la respuesta a una cohabitación regulada por nuestras relaciones en función del derecho privado. Sino pensemos lo primero que hacemos como forasteros al llegar a una ciudad para instalarnos: buscamos a los nuestros, buscamos nuestro *genos* en la *civitas* para recuperar el *ethos*. Así que le pedimos a la ciudad que se comporte como lugar de encuentro y acogedor para el intercambio humano y realizarnos en comunidad, pero también le pedimos, como dice Massimo Cacciari⁴⁵, que sea una máquina como lugar de oportunidades, lugar de trabajo o negocio. Le pedimos un equilibrio entre el *ágora* y la máquina, entre el simbolismo y el utilitarismo.

¿No le estaremos pidiendo demasiado dando tan poco?

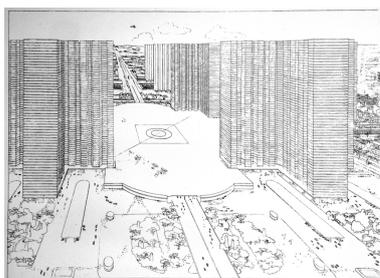
Si el foro en las *civites* Romanas dibujaba la geometría de la periferia en la actualidad este centro es tan pequeño que su irradiación significativa no llega a la periferia, ésta cada vez más lejana.

En ciudades de nueva creación como New York, ya se concibió con una idea de retícula expansiva sin un centro definido. Ildefons Cerdà, en su expansión de Barcelona, únicamente encontró los límites en lo geográfico, aun teniendo un centro vivo y activo no lo tuvo en cuenta.

Sus límites fueron dos ríos, un mar, una montaña y siete centros de pueblos absorbidos⁴⁶. Esta construcción expansiva es más utilitarista que cultural, ya que se concibe en función de la necesidad demográfica (a más gente más construcción). Dicho de otra manera, es el chantaje de la utilidad, «se oculta que lo más importante de dicha utilidad se ha puesto al servicio de la reedificación (...) dicha forma de hábitat no ha sido pensado para la gente, sino sin la gente y contra la gente»⁴⁷. Rem Koolhaas nos advierte de un dato, «estamos construyendo más que en todas las generaciones juntas pero el recuerdo, la huella que dejamos, no sigue esa exponencialidad. La preocupación por las masas ha cegado la arquitectura de las personas»⁴⁸, lo que quiere decir es que de aquí a un siglo

quedará más información de la primera Roma que de la actual Barcelona que construye para ser expuesta y dispuesta a ser fotografiada como *souvenir*.

La memoria de una ciudad debe ser imaginativa y creativa sino corre el peligro de convertirse en un museo. También lo convierte en museo su desactivación por desuso, cambia



LE CORBUSIER. Aeropuerto del Plan Voisin, 1925. FLC 30850.

44. JOSEPH, Isaac . *El transeúnte urbano y el espacio público*. Barcelona: Ed. Gedisa, [1984] 2002, p.21.

45. CACCIARI Massimo. *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

46. Sarrià, Gràcia, Sants, Les Corts de Sarrià, Sant Gervasi de Cassoles, Sant Andreu de Palomar y Sant Martí de Provençals.

47. KOTANYI, Attila & VANEIGEM, Raoul. *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.24. Texto de 1961 que apareció en la publicación *Internationale Situationniste*, número 6 de agosto.

48. KOOLHAAS, Rem. *Espacio Basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p.20.

el centro y su símbolo, damos valor central a los centros comerciales desarraigados, movilizadores y desquiciantes. Reducir el casco antiguo de una ciudad a relaciones esporádicas, vacía la jerarquía simbólica significativa del lugar desarraigándolo y convirtiéndolo irremediablemente en no lugar, muy fotografiado y admirado, pero en no lugar. En un no lugar es muy difícil habitar, «la ciudad puede ser habitada pero difícilmente puede habitarse en ella sino proporciona lugares»⁴⁹. A falta de esos lugares, los buscamos en el interior privado e individual de la casa en las afueras, la morada protegida de comunidades cerradas. Nos movemos por la ciudad (máquina) y habitamos en el condominio (*ethos*). Estos son espacios posmetropolitanos⁵⁰ que ha negado a la ciudad. Sin lugares no hay ciudad, de la misma manera que sin silencio no hay música. La política de recuperación del casco antiguo mediante su reconstrucción se consigue expropiando, vaciando y coaccionando, es decir, la museificación del casco antiguo y como tal, la construcción de un no lugar histórico, es el parque temático de nuestra memoria.

Se vacían los símbolos de la ciudad y se construyen barrios residenciales en la periferia. Éstos son pobres simbólicamente, pero con gran valor de morada (a mayor nivel adquisitivo mayor es la morada). Cómo dice Cacciari: «lo simbólico produce revoluciones, mientras que los condominios, pequeñas reyertas»⁵¹. En definitiva, se reducen los símbolos de la ciudad mientras se crean condominios periféricos y se facilita el control de los mismos y, por último, se estimula la economía del sector servicios. La evidente sustitución de los signos en los centros urbanos nos hace pensar en lo que Félix Guattari decía en su *Révolution Moléculaire*: «la toma de significado es siempre inseparable de una toma de poder»⁵². Así que estamos sumidos en una crisis de identidad metropolitana de difícil solución, que debido al vaciado de la ciudadanía y de lo simbólico nos aleja de lo real perdiendo representatividad y significado. Cediendo así «el gobierno de los signos y el gobierno del espacio público»⁵³.

El barón Haussmann desplazó a la mayoría de los obreros del centro de París a la periferia. Saneamiento y encarecimiento del suelo; en una palabra, dignificación y especulación. Y el caso de Cerdà en Barcelona, con el ensanche como nuevo emplazamiento de la burguesía urbana. Esto respondía a una manipulación directa de la administración pública hacia, la por entonces, la configuración de la ciudad capitalista industrial.

Pero fue en España, durante los años 60, en pleno auge del desarrollismo⁵⁴, cuando la especulación, orquestada por una elite ávida de beneficios, campó a sus anchas amparada por la complicidad franquista. Esta especulación expulsó a la clase obrera del centro a la periferia, ejecutando una doble especulación: la primera, subiendo el valor del suelo del lugar expulsado, y la segunda, dando un valor mucho mayor al suelo en el que iban a ser ubicados.

Esta fuga periférica configuraría el conocido cinturón rojo europeo, que no es más que la resistencia ejercida desde fuera por la clase obrera hacia el centro de la ciudad como foco responsable de su situación. La periferia por entonces fue un vacío mal planificado que agrupó a las clases subalternas del excedente rural y en menor medida del centro histórico de las ciudades. Ahí radicó el error. Aun siendo personas de origen diverso, les unió la situación,

49. CACCIARI: op. cit., 2010, p.80.

50. Término que Cacciari usa para referirse a la ciudad contemporánea. CACCIARI: op. cit., 2010.

51. Ibid., p.35.

52. GUATTARI: op. cit., 1980, p.232.

53. LAZZARATO: op. cit., 2007, p.107.

54. Nombre con el que se le conoce al periodo que va entre 1960 y 1975 y que es la época de los gobiernos tecnócratas y la de mayor poder del Opus Dei.

tenían los mismos problemas, misma inquietud y mismo horario, lo que facilitaba el encuentro en las horas libres de trabajo. Gracias a esto activó una sociabilidad y una unión que a la postre configuraría la base de todas las movilizaciones obreras de la periferia al centro. La calle, las plazas y los portales adquirieron de nuevo una dimensión social que daba sentido a la idea de que «todo espacio público debe ser el lugar de libre expresión donde el ciudadano puede hacer política y cuestionar la gestión de éste, al igual que reivindicar su malestar»⁵⁵. Desde esta periferia sin servicios los ocupantes lucharon y consiguieron transformar un espacio concebido en un espacio vivido (un lugar acogedor donde establecer sus relaciones). Con un simple *quedamos en la calle* se materializaron las convulsiones sociales que tanto entorpecen «el sueño burgués de la democracia»⁵⁶. Aun siendo prisión social la periferia se convirtió en el laboratorio donde se gestaron las estrategias de lucha.

Lo que sucedió en el barrio de la Ribera en 1714⁵⁷, volvió a suceder lo mismo en los años 60 en *Bellvitge*, Ciudad Satélite, la Mina o *Nou Barris*. Los hijos de esta revolución sufrirían otra expulsión, esta vez con una especulación mucho mayor y más sutil a la anterior (como en el caso de Barcelona donde Balibrea argumenta «la revalorización internacional de Barcelona como modelo de ciudad, convierte a los procesos de sustitución social, gentrificación, y privatización del espacio público en dos de los problemas socio-políticos más acuciantes y que más empañan a imagen dominante de ciudad idílica»⁵⁸). Se refiere a la recalificación y consecuente especulación de los terrenos industriales desde los años 70. Es decir, se comienza a construir una ciudad que debido al proceso de *gentrificación* expulsa hacia la periferia todo aquel que no pueda permitirse el lujo de vivir en el centro histórico convertido en parque temático. Es la Barcelona para el turismo de calidad y la nueva burguesía, que cansada del hastío del tráfico de la gran ciudad decide volver al centro y ocuparlo para moverse en *bicing* a través de los 180 kilómetros nuevos de carril⁵⁹. Sucede en Gràcia, en el joven *Eixample*, en el barrio de la Ribera, en el *Barri Gòtic*, en Poble Nou con el 22@, en la Barceloneta, en el campo de la Bota y en todo el frontal a Mar, que se consigue, entre otros métodos, mediante la extorsión, el *moobing* inmobiliario y el desalojo. Pero en el barrio del Raval no se consigue ni con una inversión enorme de capital público/privado⁶⁰. Nos encontramos en una situación en la que los que habían hecho barrio desde su nacimiento no pueden seguir en él por su desproporcionada relación euro/m2. Fugan hacia lugares donde esta proporcionalidad sea más coherente. Se mudan los que habían generado vínculo y significado en el lugar, vaciando y llenándose de individuos que le dotarán del justo significado que las instituciones habían concebido. En definitiva, se vacía el contenido para crear un no lugar tranquilo y pacificador. Esta fuga permite especular más allá de los límites periféricos de los años 70. Es decir, la periferia se aleja aún más del centro para invadir nuevos espacios susceptibles a la especulación.

55. DELGADO: op. cit., 2011, p.73.

56. Ibid., p.91.

57. Ver en el Interludio de esta investigación.

58. BALIBREA, Mari Paz. La Marca y el Pasado: Estrategias de Lucha por El Espacio Social en la Barcelona Postindustrial: Dilemas Políticos Acerca de la Generación de Espacio Público Urbano. AA.VV. *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASM, YProductions Eds., 2007, p. 23.

59. Si Le Corbusier mató a la calle y la convirtió en Vial ahora se transforma en carril bici, ¿Quién no ha tenido una mala experiencia como peatón con un *bicing*?

60. A saber: MACBA, CCCB, UB, Filmoteca de Catalunya, futura Escola Massana, *Mercat de la Boqueria, Blanquerna, El Gran Teatre del Liceu*, Rambla del Raval, Barceló Raval ****.

Con la lección aprendida la nueva ocupación se realiza bajo la amenaza de la dispersión a través de la oferta irrechazable de una casita adosada con jardín en una urbanización tranquila y con la facilidad de las entidades bancarias. Se produce el éxodo hacia la nueva periferia justificando en gran medida el gasto en infraestructura automovilística y con él la pérdida de los símbolos que nos daba el lugar de origen, estamos creando condominios, recordando a Cacciari, de pequeñas reyertas⁶¹.

Dividimos los símbolos y damos los significados a nuestro pequeño jardín de nuestra pequeña casa que por no tener no tiene ni calle practicable para peatones, a veces esta calle tiene hasta nombre provisional. Con la propaganda idílica de la buena comunicación, tranquilidad y seguridad, los hijos del cinturón rojo, convertidos en clase media aventajada, aspiran a esa morada baja en símbolos, pero alta en el valor de escala social. Y volvemos al principio de este estudio, vivimos aquí dentro para ir ahí fuera a trabajar, socializarnos en los centros comerciales (que para eso han sido concebidos) y manifestar en el centro la victoria del equipo que da nombre a la ciudad⁶², dicho en palabras de M. Delgado, «Es la convivencia en armonía de seres heterogéneos con el libre acuerdo desde la autoexperiencia masiva de la desafiliación»⁶³.

En definitiva, la transformación urbana en nuestros días condiciona la relación que mantenemos con el lugar, siendo independiente, (condominios), desvinculada (no lugar), desconectada (utilitarismo) y descomprometida (desafiliación). Mientras que el espacio urbano y su grandeza se desarrolla mediante la especialización (textura urbana fácil, maleable y dócil), la tematización (Barcelona es modernista) y la privatización (venta de suelo público). O como I. Joseph escribe: «Espacio y cultura están segregados y el medio urbano está interiormente disperso. Si las escapatorias particulares son todo el resultado de la emancipación, habremos perdido pues a la vez el movimiento del pensamiento y la permanencia en el mundo»⁶⁴.

Si antes nos reuníamos en el centro de las ciudades para el desarrollo de las complejas realidades de la comunidad, reuniones de *estrechidades* donde el encuentro era protagonista. Experiencias sensoriales que, sin eslóganes, y lentamente, facilitaban la resistencia a la dominación; ahora, relegamos las *estrechidades* a celebraciones jubilosas de nuestro equipo de fútbol, a manifestaciones protesta con el permiso pertinente del poder, a aglomeraciones en centros comerciales y a reuniones masivas de turistas. Espacios de contagio dónde la muchedumbre neutraliza el lugar con sus convicciones, o como Habermas⁶⁵ apuntaba en los espacios de convicción en los que son lugares de elaboración de creencias y de deseos, lo que convierte a la muchedumbre en público emancipado del espacio, pero ligado al tiempo, a los acontecimientos de la actualidad. Como casi todo, las complejas realidades de la comunidad se han trasladado a la periferia, a la casa con jardín y garaje y a los centros comerciales, con la consecuencia de los problemas aún no resueltos en plazas, calles y portales. Si entre este ir y venir del pasajero, tenemos un minuto para parar en nuestras calles, plazas y portales, comprobaremos un dato relevante.

61. En los *condom*, debido a su nula participación, las pequeñas discusiones particulares actúan de cortina de humo sobre mayores movilizaciones de problemas comunes.

62. Se hace referencia a la frase realizada por Josep Lluís Núñez (presidente del F.C. Barcelona 1978-2000) ante el alcalde de Barcelona en la sede central del ayuntamiento en la que dijo: «Es un honor entregar esta copa a la ciudad que lleva el nombre de nuestro club». ¿Lapsus o realidad?

63. DELGADO: op. cit., 2011, p.77.

64. JOSEPH, Isaac. *El transeúnte urbano y el espacio público*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002, p.88.

65. HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

¿Quién hay en esos lugares desplegando experiencias urbanas?

Básicamente inmigrantes y gente que la sociedad utilitarista ha expulsado. Quizás, cómo decía Constant⁶⁶, están jugando a jugar, desplegando toda su creatividad en el medio social.

¿Es el reflejo de lo que habíamos sido?

¿La ciudad genérica no los engulle?

Predicamos que no se comportan como nosotros por cuestiones culturales. Desde instituciones públicas instamos a que aprendan nuestras estrechas normas cívicas de comportamiento, y nosotros.

¿Qué aprendemos?

Un dato: Alrededor del 80% de la población mundial acabará viviendo en entornos urbanos durante este siglo. Así que no podemos entender la ciudad como hasta ahora, como dice F. Muñoz, en un futuro en vez de hablar de planeta tierra deberíamos hablar de *planeta ciudad*⁶⁷. Esto nos conduce irremediamente a la globalización de la idea de lo urbano. No hace falta esperar que llegue esa cifra, la globalización ha venido junto al turismo global, la cultura y el ocio, y con ellos han llegado las transformaciones urbanas en diferentes puntos



Complejo residencial en Yanjiao, a una hora del centro de Pekín (con una población de 21.710.000h en 2017 y una densidad de 1.044 h/km². Siendo la ciudad más poblada del planeta)



Periferia de Pekín. En continuo crecimiento en la que sus vías nuevas de circulación provocan el caos diario debido a su espontaneidad generativa.

«La superciudad es la vanguardia de la reforma económica», dijo Liu Gang, profesor de la Universidad Nankai en Tianjin, quien asesora a los gobiernos locales sobre el desarrollo regional.

del planeta usando un mismo patrón. Estas transformaciones urbanas se basan en la búsqueda forzada de singularidad que acaba por estandarizar las ciudades. Todas ellas quieren ser únicas y singulares utilizando las mismas estrategias, así que no es de extrañar ver centros históricos idénticos o frentes marítimos similares. Es la urbanización banal y común del territorio, la *ciudad genérica* de Koolhaas o la *urbanización* de Muñoz. En sus propias palabras: «los espacios públicos son utilizados como playas de ocio; se establecen programas de seguridad y vigilancia urbana de manera estandarizada; se desarrolla un consumo del territorio y de la propia ciudad a tiempo parcial»⁶⁸.

El filósofo José Luis Pardo⁶⁹ se refiere a la banalidad en dos términos, el de gusto y el de brillo, y en tres elementos -diversión, suavidad y limpieza. Pongamos un ejemplo: el centro histórico, rehabilitado y limpio, orientado hacia el consumo (ocio, cultura y turismo) se nos presenta como un territorio divertido, pero también suave, ya que nos muestra aquella historia que previamente íbamos buscando. La visita a los centros históricos de nuestras ciudades se convierte en la reafirmación de lo que aparecía en las guías; nunca hay sorpresa. O como argumenta I. Joseph, refiriéndose al espacio y el usuario de éste: «la reciprocidad es pragmática, presupone un juego de apariencias concertadas y no una lógica de la identidad y del reconocimiento»⁷⁰. De esta manera visitamos la memoria de la ciudad de forma rápida, superficial y fácil, como si fuera un tríptico publicitario de cualquier agencia. Pero este espacio también se nos muestra limpio, ya que es muy claro en sus recorridos (aun siendo trazado medieval) y muy vigilado (centenares de cámaras de video vigilancia, agentes cívicos y policía local patrullando).

66. CONSTANT. *La nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

67. MUÑOZ, Francesc. *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p.11.

68. Ibid., p.12.

69. PARDO, José Luis, *La banalidad*. Barcelona: Anagrama, 2004.

70. JOSEPH: op. cit., 2002, p.53.

Lo que es aplicable a los cascos antiguos también lo es para frentes marítimos, centros comerciales y zonas residenciales de baja densidad (con su estilo de vida vacacional de piscina y barbacoa). Así que el urbanismo de la banalidad homogeniza el espacio urbano, especializa la economía –su función- y segrega su morfología. Como consecuencia simplifica el territorio y a los que en él habitan. Según Muñoz podemos describir la ciudad banal bajo cuatro requerimientos: La imagen, la seguridad, los lugares de ocio y el espacio urbano a *tiempo parcial*⁷¹. Con ellos habremos conseguido la *urbanalidad*.

Teniendo en cuenta estos requerimientos, aparte de estar concibiendo la ciudad desde la *urbanalización*, la estaremos convirtiendo en marca, o incluso en soporte de ésta, lo que viene a ser la *branderización*⁷² de la ciudad.

Hablando de publicidad y siendo reduccionista, deberíamos diferenciar dos estrategias en la visibilidad de lo anunciado: si a principios del s. XX el eslogan y el logo eran las banderas de la visibilidad, no es hasta finales del siglo pasado que todo lo anunciado queda reducido a la mera representación de la marca y a la experiencia del consumo de ésta. En esta segunda estrategia ya no se promueve el deseo de posesión de lo anunciado sino la experiencia emocional que ello nos aporta. Teniendo en cuenta las experiencias el soporte debía cambiar. Se ha visto en la ciudad un nuevo lugar para experimentar el arte de ser visto, pongamos un ejemplo: las franquicias usan la ciudad para distribuirse zonas y para blindar barrios, así que la ciudad deviene un entorno marcado por el pacto distributivo de las marcas. La omnipresencia de éstas resulta espectacular, en definitiva, es la ya mencionada *brandarización*. Si pensamos en la franquicia veremos su voluntad globalizadora y poco singular, es el prestigio de la marca a nivel mundial lo que se valora. Es decir, el canon mensual que se abona a la franquicia es directamente proporcional a la visibilidad de ésta en la economía global. Ahora que estamos sumidos en una de las mayores crisis económicas de la era capitalista, es curioso que se hayan disparado las franquicias y reducido casi a la extinción las iniciativas singulares y locales. Así que si pensábamos que esta crisis podía acabar con la economía o el turismo global está haciendo lo contrario, lo está reforzando y, a costa de una desaparecida clase media, haciendo más ricos a los ya ricos.

A estas alturas podemos pasear por diferentes centros históricos de distintas ciudades singulares y comprar las mismas cosas de la misma marca en idéntico interiorismo⁷³. Las fachadas de estos interiores, hijas de la memoria histórica, se conciben para ser fotografiadas, mientras que su interior es diseñado para la compra fácil de aquello que también encontramos en casa. Por eso hay McDonald's en todas partes; conocemos el sabor, nos es familiar y nos genera confianza. Ya no es la ciudad hospitalaria que nos hace sentir como en casa, sino que es el simulacro de semejanza que hace pensar que toda ciudad es ciudad si tiene un Zara, un McDonalds, un Apple, parapetados como basamento luminoso de la propia ciudad. Siendo este punto de atracción de la admirada arquitectura, es decir, es el vaciado simbólico y utilitario de la memoria arquitectónica usando como modelo la parqueterización de las ciudades. Todo Florencia es como un Poble Espanyol⁷⁴, el barrio Gòtic es un Poble Espanyol

71. Espacio urbano a tiempo parcial es aquel que se concibe desde el predominio de comportamientos vinculados a la experiencia del visitante más que a la del habitante.

72. Según definición de Naomi Klein, *Brand* es la ubicuidad de las marcas en el mundo mediático actual.

73. Las franquicias comerciales a parte del logo también entienden como marca la imagen espacial de ésta, así que tienes toda una lista de materiales, colores, luces y mobiliario que debes utilizar.

74. El Poble Espanyol es un parque temático arquitectónico que representa las fachadas y plazas emblemáticas del territorio español. Fue inaugurado con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona en 1929. Su construcción es

y todo lo colindante a la place des Vosges de París es un Poble Espanyol. Imaginemos que todo esto fuera totalmente cierto. Como dice Francesc Muñoz: «El espacio urbano deviene así una textura flexible y maleable que puede modelarse y ser alterada temporalmente en virtud de los programas y acuerdos de patrocinio»⁷⁵. Así que el *branding* muestra el salto que ha hecho la marca del soporte físico plano a los soportes físicos espaciales y reales⁷⁶. Ya podemos explicar una ciudad a partir del recorrido omnipresente de sus marcas. La ciudad se ha convertido en marca, como en los barrios: Nolita⁷⁷ en North Italy, Nueva York, Mitte⁷⁸ en Berlín, Diagonal Mar en Barcelona o en lemas publicitarios: *love NY*, *Amsterdam* etc. La ciudad ya no es únicamente soporte de marcas, sino que está empezando a comportarse como tal, entra en el juego de los productos expuesto al mercado económico global. Lo que quiere decir que está en venta, y todo lo que está a la venta es susceptible de poderse comprar. Así que tan solo debemos detectar aquello de la ciudad que se ha puesto a la venta⁷⁹.

Nos hemos excedido en el maquillaje, hemos abusado del diseño para que la ciudad se ponga guapa («Barcelona posa't guapa»⁸⁰) y vengan a verla. Lo que ha suscitado banalidad y superficialidad (aun creyendo ser singulares) siendo devoradas e igualadas por la lógica de la economía global. *Tematización* y maquillaje urbano como estrategia para promover el deseo de la experiencia que supone estar en ese lugar bello, singular, exclusivo y tan auténtico. En definitiva, «es la colonización radical por parte del mercado de todos los espacios sociales e individuales»⁸¹.

La identificación con el lugar que habitamos ha cambiado. Nuestro vínculo con la identidad pasa por el deseo hacia el objeto de consumo y, por lo tanto, toda ciudad que se preste debe buscar su cuota de mercado para no quedarse olvidada y al margen. Si conseguimos que nuestras ciudades tengan visibilidad para el turismo también lo tendrá para las empresas con vocación global y de esta manera su despliegue repercutirá en la economía local.

El producto ciudad es de voluntad aséptica para el ciudadano-consumidor y su identificación es trasparente, amable y superficial. Este proceso de sustitución simbólica es lo que los críticos llamamos ciudad marca mientras que los que promueven el cambio urbanístico a través de la política y la economía global insisten en llamar modelo de ciudad o incluso ciudad modélica.

En palabras de Lury, *brandering* es «la multiplicación de puntos de acceso a un sistema abierto de productos, acontecimientos y experiencias distribuidos en un tiempo y espacio

meramente expositiva, los balcones, las ventanas y las puertas son falsas, en su interior las escaleras no van a ninguna parte y la baja calidad de los materiales de construcción utilizados son simulacros del modelo imitado, todo en él es fachada y representatividad forzosa. En la actualidad todas las edificaciones están ocupadas por el comercio y la restauración, un comercio a su vez como simulacro temático del producto artesanal todo enfocado al consumo turístico. Banalidad y globalización desde la imagen singular de España y los productos 'locales' de la artesanía.

75. MUÑOZ: op. cit., 2008, p.71.

76. La compañía Pepsi tiene previsto proyectar su logo en la superficie lunar.

77. Barrio de Manhattan y marca de ropa.

78. La manera en que se muestran y acaban pareciendo sponsors y marcas siendo barrios.

79. En los años en los que parecía que España iba bien, a un economista le preguntaron que cuál era la principal fuente de riqueza de España. Él dijo, fácil, nos estamos vendiendo el país.

80. Campaña de comunicación promovida por el Ayuntamiento de Barcelona, desde 1985, que tenía como objetivo dar a conocer el Programa de Medidas para la Protección y Mejora del Paisaje Urbano. Tal programa se concluyó en 2007 con la rehabilitación de casi 27.000 edificios.

81. BALIBREA: op. cit., 2007, p.21.



discontinuos, marcados por uno o varios logotipos y en ocasiones, protegidos por una marca registrada»⁸². De manera que el concepto de marca que marca diferencias adopta aspectos del *branding* que van más allá del producto, transformándose en espacio de marca y en consecuencia experiencia de ésta. Así que se nos presenta la marca como algo incompleto, totalizante y abierto, ya que requiere de nosotros para practicarla en términos de interactividad. Es decir, no vamos a comprar algo de forma puntual cuando lo necesitamos, sino que el poder de la marca ha conseguido que necesitemos la experiencia de comprar de forma continua. Salimos a pasear y compramos, tenemos diez minutos y compramos, de manera que «hemos necesitado las marcas, para llevar a cabo muchas, sino casi todas, las actividades cotidianas»⁸³. La obsesión por la exclusividad y autenticidad, ya no de ciudades sino incluso de países, ha hecho florecer una nueva clase creativa⁸⁴ donde el talento, la tecnología y la tolerancia han sido las herramientas para una profesionalización de la economía de la cultura del buenismo más perverso. Entendiendo talento y tecnología como falacia de una oscura tolerancia.

¿Cuándo perdimos la capacidad de diálogo *geomórfico*⁸⁵ con la ciudad?

¿Cuándo perdimos el hilo de la memoria colectiva?

¿Por qué dejó de interesarnos modelar a nuestra semejanza el lugar urbano?

La capacidad *geomórfica* no es exclusiva de lo rural, aunque lo parezca, la reciprocidad afectiva y de semejanza entre colectivo y el espacio urbano tampoco tiene que ver exclusivamente con lo rural, sino más bien con la memoria colectiva y con la idea de grupo que configura el espacio urbano en su propia representación, es decir, no tanto en lo tectónico como en lo fenomenológico. Pero desde ya en el s. XVIII se destapó el gran potencial que tenía una buena concepción de la ciudad como herramienta del sometimiento a través de los intereses de unos pocos hacia la servidumbre del resto.

Veremos más adelante, como con la memoria histórica, en menor medida, y con la obsolescencia, como dinamita, se ha desarrollado la no representación del grupo para una *asignificación* excluyente como metodología de poder sobre el colectivo. Influyendo así la no participación conformista del grupo. También hemos visto que este proceso responde claramente a los intereses de la economía global representada por el sector inmobiliario, el comercial y el turístico. Se han vaciado los centros de la ciudad para construir la periferia. Este desplazamiento fuerza a la construcción de infraestructuras que respondan a la nueva forma de vida del movimiento continuo del ir, limitando a la ciudad al uso del desplazamiento como representación del utilitarismo. Es en este sentido donde el trabajo y el consumo entran en una cotidianidad preocupante. Este aislamiento físico nos conduce a una disminución en la ocupación del espacio público (como lugar de relaciones) a la vez que se aumenta la asociabilidad en los centros comerciales. Reduciendo la sociabilidad a espacios de fácil control como la oficina, la televisión, los grandes comercios, los parques e internet.

Pero si somos conscientes, al margen de los impulsos *presubjetivos*, de ver que en la ciudad todo es memoria y *tiempo*⁸⁶ podremos estirar el hilo de la memoria colectiva y de

82. LURY, Celia. *Haciendo y Viviendo el Negocio de Barcelona: Espacio, valor y poder de la marca*. AA.VV. *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASM, YProductions Eds., 2007, p.125.

83. *Ibid*, p.127.

84. Richard Florida ideólogo de la *Creative Class*, la describe como: la práctica de apropiación de las reivindicaciones multiculturales de las minorías étnicas y sexuales por un lado y de las prácticas del nomadismo y del capitalismo cognitivo por otro.

85. Entendiéndose cómo el resultado formal que se obtiene de la relación del individuo con el medio.

86. Tiempo como pasado como memoria de lo acontecido y presente como movimiento controlable del acontecer.

esta manera activar el pasado convirtiéndolo en presente. Solamente así recuperaremos los significados incluyentes del espacio público para facilitar nuestra sociabilidad.

Sin ocupación social en el espacio público no hay experiencia sensorial con el lugar ni con el otro, y lo más preocupante, si la hay, esta experiencia sensorial la desplegamos en los espacios basura de rápida construcción y uso de la misma manera que en el efímero acontecer de los no lugares. Ya no podemos tocar el lugar por qué carece de textura, ya no podemos oler el espacio por qué su irrealdad higiénica nos lo impide, en definitiva, ya no podemos sentir si es que no hay algo que condicione nuestro estado afectivo. Es la relación a tiempo parcial de momentos dispersos y lugares de circulación entre actos de consumo. Es en esos no lugares de eficacia automovilística de evacuación pública donde se ejemplifica nuestro cambio de atención, ahora interactuamos (como sustituto de relación) con los textos envolventes del espacio, olvidando así nuestra condición social. Hemos visto, también, la responsabilidad que ha tenido la reconstrucción de nuestras ciudades en la proliferación de no lugares de difícil convivencia. Estos nuevos espacios surgen debido a la búsqueda de lo simbólico en detrimento de lo significativo y también como respuesta exigente de la nueva vida en movimiento.

Tenemos a las ciudades en una carrera compitiendo por una singularidad que les haga destacar para conseguir el deseo del consumidor. Esta carrera las convierte en ciudades genéricas de la globalización, cediendo cafés, significativos de la sociabilidad, a comercios de marcas globales con productos locales. De esta manera tenemos ciudades heterogéneas que fluctúan en función del deseo de un consumo fácil, temporal y superficial. Ciudades seguras y vigiladas gracias a un civismo pautado por los comercios, el turismo y la especulación, es decir, ciudades banales y temáticas sometidas a la *servidumbre maquínica*⁸⁷ del individualismo conformista y obediente. En definitiva, sin representación y sin significados perdemos la consciencia para así ser dominados desde el afectismo moral de la presubjetividad. Pero es posible des-tematizar y de-fragmentar nuestras ciudades por medio de la plurifuncionalidad, es decir, reagrupando usos que la sociedad utilitarista ha ido separando. De esta manera se recupera la cotidianidad basada en la empatía y el encuentro, relegando al consumo a un uso circunstancial. Y es aquí donde la creación cultural tiene una responsabilidad mayor, ésta «no debe encasillarse como factor de atracción turística si queremos que la ciudad vaya más allá del parque temático»⁸⁸

La ciudad del ordenamiento, como orden establecido, ha suprimido el desorden generado por el desarrollo del individuo en el espacio público. A la vez que el propio utilitarismo vial de la ciudad ha generado en la calle, como representación social del lugar público, un nuevo ecosistema de los hábitats alterados, convirtiendo a los usuarios sociales en biodiversidad y a la calle en tercer paisaje⁸⁹ desordenado y descontrolado. Este hilo de esperanza plantea un nuevo lugar de sociabilidad donde el *homo ludens constantiano* ejemplifica mediante la creatividad el complejo desarrollo de la experiencia sensitiva. Tercer paisaje donde el arte y el trabajo como representación del utilitarismo no tienen cabida y donde el juego es representación de la huida del mundo real. Quizás la solución pase por crear un lugar físico y lleno de texturas capaz de traer la sociabilidad lúdica de la red de internet y recuperar

87. Los mecanismos de servidumbre son normalmente diagramas de bloques que revelan la dependencia funcional entre los elementos y un sistema de control. Estamos sujetos a la máquina en tanto que somos sus usuarios. Concepto tratado más en profundidad en otros capítulos de esta investigación. Véase: LAZZARATO: op. cit., 2007.

88. BONET i Martí, Jordi. De la Planificación a las Prácticas de Producción Metropolitanas: Dilemas Políticos Acerca de la Generación de Espacio Público Urbano. AA.VV. *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: CASM, YProductions Eds., 2007, p.43.

89. Véase: CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

así la creatividad perdida en la niñez para conseguir una sociabilidad participativa sin el control de la red. Y de esta manera tomar consciencia de la complejidad del mundo que los marcos de pantallas líquidas nos impiden conocer.

Debemos ser responsables, como turistas aun respondiendo a una estructura mayor de la economía global, como usuarios en el *in-movilismo*⁹⁰ ciudadano, como artistas en la *egoexhibición*⁹¹, como arquitectos en lo *egosimbólico*⁹², como políticos en lo controlable, como inversores en lo especulativo, como agentes financieros en el endeudamiento, etc. Si no somos capaces de asumir nuestra responsabilidad y afrontarla con creatividad, difícilmente habrá alguien que solucione las patologías, ya que la culpa es muy fea y nadie quiere bailar con ella.

La culpa no la tienen ellos la responsabilidad es nuestra.

A raíz de todo lo expuesto hasta ahora parece que la comunicación, el movimiento, el utilitarismo, la ausencia de experiencia sensorial, la exhibición, las normas cívicas de comportamiento y el mundo virtual únicamente sea responsabilidad y razón de ser de la ciudad por su condición de urbanidad y que el pueblo por ser rural, no esté afectado por estas patologías. Falso, primero que muchas zonas rurales ya están siendo modificadas por la proliferación del antídoto urbano del turismo rural y el *neoruralismo*⁹³, y segundo tenemos los pueblos en los que el antídoto no ha sido inyectado, éstos se comportan de la misma manera que lo hizo el medio urbano antes de su concepción moderna.

Tampoco podemos achacar únicamente el problema demográfico como consecuencia de las patologías, ya que antes de la industrialización la densidad demográfica de lo rural era elevada y no sucedían tales cosas. No creo que la solución sea la vuelta a lo rural como respuesta a lo que sucede en lo urbano, ya que la diferencia que debemos ver entre ambos no radica en sus patologías.

Intentaré explicarlo. La capacidad de aceptación hacia el extraño en el medio urbano (que no por los ciudadanos en esta era) es la razón de ser de éste, recordemos las civitas, mientras que en el medio rural (siempre y cuando no nos una razón de parentesco) se da la circunstancia del forastero, aun viviendo de por vida en el pueblo siempre serás huésped, como Cacciari nos hace ver en *La ciudad*⁹⁴ al hablar de la polis y la hospitalidad que recibía el *meteco*⁹⁵. Es aquí donde radica una de las diferencias fundamentales, mientras que en la ciudad los significados se dan mediante una memoria colectiva de heterogeneidades, en el pueblo éstos significados vienen precedidos por una cuestión genética capaz de estirar tan lejos el hilo de esta memoria que el meteco se siente desvinculado. En otras palabras y siguiendo la línea de I. Joseph⁹⁶, cuando éste habla de barrios en la ciudad se refiere como aldeas de no parentesco, o, mejor dicho, como metáfora de parentesco. Estas aldeas de ciudad no son una realidad cultural, más bien ejercen como resistencia a la atracción del centro⁹⁷. Así que estas aldeas por esta condición no se comportan como bunker o microcosmos sino como áreas naturales de poblaciones trasplantadas. Pero si aún con éstas

90. Referido al conformismo e inmovilidad del ciudadano ante cualquier injusticia que le afecte y referido también al continuo movimiento en el que ciudad contemporánea estamos abocados.

91. Exhibición de uno mismo como artista.

92. Arquitectura como símbolo del propio arquitecto. Arquitectura de autor (*vedette*).

93. En Francia, durante el inicio de este siglo debido a la corriente excesiva de abandonar la ciudad para instalarse en el pueblo y en consecuencia a los destrozos ocasionados por estos nuevos neo-rurales, la administración francesa obligó a todo aquel urbanita que decidiera escapar al campo pasar un examen de adaptación al medio.

94. CACCIARI: op. cit., 2010.

95. Huésped sin ser peyorativo.

96. Véase: JOSEPH: op. cit., 2002.

97. Yo me he criado en una de estas 'aldeas' periféricas y he tenido amigos que con dieciocho años jamás habían pisado el centro de la ciudad que estaba a menos de diez kilómetros.

decidiéramos huir hacia lo rural (aparte de cambiar el rumor por el chisme) deberíamos ser conscientes de que dejamos no únicamente las patologías sino alguna cosa más relacionada con nuestra condición de ser.

En cuanto a Barcelona, queda representada a través de los paseos como una burguesa entrada en años que se resiste a las arrugas trazando sobre su piel la belleza plastificada de un afamado bisturí.

¿Cómo era la Barcelona como imagen de los barceloneses antes de su primer bisturí?

Lo que está claro es que por mucho que se ponga el acento en el débil (entiéndase como las gentes del Raval) tanto desde el *buenismo* del artista como desde el *malismo* del especulador, el problema de la asociabilidad no radica en él sino todo lo contrario, es ahí fuera, en sus calles, donde sucede todo.

En definitiva, si queremos volver a relacionarnos con el medio, es necesario ocupar de nuevo calles, plazas y portales y desde ahí buscar los vínculos significativos de nuestra memoria.

También debemos expulsar el espectáculo de las piedras y reagruparnos desde la quietud de las charlas y el encuentro en el espacio público. Sólo de esta manera compensaremos la dispersión y mediante la experiencia sensorial nos movilizaremos por la recuperación del lugar como representación de un grupo y así substituir el modelo y el civismo conductista de éste. Todo esto sólo será posible si recuperamos la creatividad y la capacidad lúdica con la que entendíamos el mundo y sus relaciones en nuestra infancia. Como ejercicio observemos a los niños y a la facilidad en la que establecen nuevos lazos con desconocidos de su edad. Tan solo necesitan coincidir en un lugar y, aparcando las diferencias que entre ellos pueda haber, se ponen a jugar e imaginar que construyen un mundo adulto más divertido, incluyente, dinámico y creativo. Pero lo primero que debemos hacer es salir de aquí dentro hacia ahí fuera, del *en* hacia el *a*, para dejar de ser un readymade social y abandonar, así, la precariedad social el *interaccionismo*⁹⁸ de Simmel.

98. Corrientes de pensamiento microsociológico que se basa en la comprensión de la sociedad a través de la comunicación.

05. APROXIMACIÓN A LA NOCIÓN DE POST-CITY

Situémonos en la Plaza Roja de Moscú un 28 de mayo de 1987⁹⁹, Mathias Rust, un joven estudiante berlinés, aterriza con su Cessna 172B en plena plaza ante la mirada atónita de los transeúntes. Durante los veinte meses que pasó arrestado confesaría la acción como un acto reivindicativo de paz e intento de aproximación emocional entre el este y oeste.

Este acto de ocupación espacial sirvió a Giovanni La Varra para acuñar y desarrollar la terminología Post-it City, que no es más que «un dispositivo de funcionamiento de la ciudad contemporánea que concierne a las dinámicas de la vida colectiva fuera de los canales convencionales»¹⁰⁰, que son en definitiva los modos de ocupación temporal del espacio público para actividades comerciales, lúdicas, sexuales, de cobijo, etc.

En nuestras ciudades contemporáneas, estas ocupaciones temporales de lo público se han ido reduciendo hasta el punto de convertirse en uso casi exclusivo de las clases marginales de nuestra sociedad, cediendo en su lugar a actos de consumo. Ante la ciudad planificada, fragmentada, con una voluntad engañosa de integridad (y ordenada) para un equilibrio de trabajo, ocio y consumo hacia la abundante clase media (en vías de desaparición), excluye el desorden y la acción espontánea en pos de lo esperado, es el espacio disciplinado que niega cualquier experiencia vivida. Tal planificación modifica la conducta del ciudadano, convirtiendo a éste en un actor temeroso, ajeno a la solidaridad y negado a la sociabilidad.

Pues bien, este control planificado que nos da la seguridad de lo esperado conlleva a que cualquier desorden capaz de «generar una colección de situaciones sociales que debiliten el deseo de una existencia controlada»¹⁰¹ quede marginado por ser una realidad que pone en jaque la frágil estabilidad de la sociedad del bienestar. Ocupaciones temporales que acaban siendo movimientos de sociabilidad por pura necesidad y al mismo tiempo perseguidos por una administración excluyente y una economía intervencionista e invasora.

99. Un año después de la catástrofe nuclear de Chernóbil y 2 años antes de la caída del muro de Berlín.

100. LA VARRA, Giovanni. *Post-itcity, los otros espacios públicos de la Ciudad europea*. Barcelona: Mutaciones/ACTAR, 2001, p.426.

101. VVAA. *Post-it City*. Barcelona: CCCB, 2008, p.178.

Acciones tales como la venta ambulante, la prostitución callejera, el habitar en zonas olvidadas o fuera de rutas, las manifestaciones nostálgicas en desiertos inertes, las ocupaciones culturales por movimientos migratorios, las casas caracol¹⁰², los encuentros de personas ociosas, los lunes al sol, el botellón¹⁰³, las prácticas deportivas, los encuentros ocasionales, la expresión plástica, el quehacer del dominguero, el visitar obras de infraestructura en actitud jubilosa, las colas interminables de aquellos que excluimos, la ocupación temporal de objetos del hogar en la vía pública¹⁰⁴, las acampadas protesta, la ocupación de zonas libres¹⁰⁵, el nomadismo, el hackear¹⁰⁶ la ciudad, etc. Seguramente me dejo muchas acciones ocasionales que se pueden dar en nuestra ciudad, pero la mayoría de éstas están perseguidas y castigadas por las administraciones públicas ya que en su totalidad son acciones promovidas colectivamente al margen de éstas. Este urbanismo transformador, que navega entre lo festivo y lo radical, choca de frente con el urbanismo también transformador y planificado de la administración pública. Aun así, no se puede obviar que este urbanismo transformador (no organizado y desordenado en su faceta de mercados improvisados) en la India, por ejemplo, aparte de ocupar el 95% del espacio público genera el 67% del valor económico añadido. Datos que contradicen las voces de los que hablan de marginalidad minoritaria, siendo cierto, por otro lado, que en Europa estos números quedan muy lejos, pero poco a poco (aun estando perseguidos) estos desarrollos no planificados van en aumento en todas nuestras ciudades. Debemos aceptar pues que existe una economía informal cada vez mayor que facilita mediante el desorden ocupacional -dinámica entre flujos y lugares- una mayor energía de interacción social.

Ya se sabe orden-desorden, planificación-espontaneidad, permanente-ocasional, ocio-ociosidad, todos ellos son términos que cuando entran en juego, cuanto menos, los segundos cuestionan las sentencias del primero.

Una de las características fundamentales del espacio público es la idea de apropiación por encima de la idea de posesión que se tiene del espacio privado, es también el reconocimiento del espacio común como propio y no tanto como propiedad de lugar. Esto contrasta con la idea que la administración pública ha ido cultivando los últimos años sobre el espacio público, entendiendo a éste desde el sentido de pertenencia y acentuando de forma crítica la creencia que la cosa pública les pertenece.

Claro ejemplo es la ordenanza cívica de Barcelona de 2005 donde a partir de la premisa de ley y orden y una clara vocación disciplinar ejercen el control sobre aquello que creen suyo persiguiendo los juegos en el espacio público, el uso indebido de las fuentes públicas o el hecho de usar de manera diferente los bancos públicos, etc.

¿Qué tienen el espacio, las fuentes y los bancos de público sino se permite el uso informal y la apropiación de éstos?

102. Curiosa ocupación de los árboles con bolsas de basura que se da en la Ciudad de París, estas bolsas contienen las pertenencias de inmigrantes afganos en la Ciudad.

103. En mi juventud (a finales de los ochenta e inicio de los noventa), el hecho de reunirse con la cuadrilla alrededor de una litrona (botella de cerveza de litro) en el espacio público, aparte de no tener nombre, tampoco estaba perseguido por conducta incívica.

104. Barcelona, como muchas otras ciudades, tienen designado por distrito un día para la recogida de *trastos viejos*, lo que genera de forma temporal una escenografía curiosa de mobiliario concebido para la vivienda privada decorando el espacio público.

105. Zonas que por su momentánea falta de interés quedan fuera de lo planificado por la administración y por ende queda a la disposición del ciudadano a ser ocupado de manera desordenada.

106. Hackear es utilizar el conocimiento que tenemos sobre un sistema de cualquier tipo para desarrollar funcionalidades para las que no había sido diseñado originalmente o hacerle funcionar de acuerdo con nuevos objetivos.

Si observamos en la ciudad de Barcelona quienes son los que hacen un uso informal de sus calles, plazas, portales y parques, nos daremos cuenta que son básicamente los grupos marginados de nuestra sociedad, y de hecho, fueron éstos los que inspiraron la redacción de la ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona, que no es más que una herramienta de exclusión social y etiquetaje de incivismo, siendo nosotros, los cívicos, ejemplo de comportamiento en el espacio público. Comportamiento ordenado, eficaz y previsible en nuestro objetivo de llegar a destino, dejando a nuestra espalda infinidad de lugares de paso, marcando las diferencias entre ocupación vs uso y ocasionalmente temporal vs permanentemente fugaz. Es decir, la quietud ocasional vs el movimiento permanente. Presentaré tres ejemplos. 1: En 1999 un centenar de senegaleses, gambianos, nigerianos y cameruneses ocuparon uno de los rincones de plaza Catalunya (blackcorner) para reunirse durante el día y dormir durante la noche. Dos años después, en agosto de 2001 fueron definitivamente expulsados, detenidos y, muchos de ellos, deportados. Lo mismo sucedió con la prostitución africana del Bajo Ramblas; 2: Durante una madrugada de enero de 2006 tuvo lugar en el barrio de Sant Antoni una limpieza de decenas de prostitutas en su mayoría rumanas que acabó convirtiéndose en repatriación; Y 3: En la actualidad podemos ver expulsiones sistemáticas de peruanos, bolivianos y ecuatorianos de las zonas públicas por jugar a fútbol, comer o simplemente hablar en grupo, podemos ver la persecución de dominicanos por escuchar música de su país alegando contaminación acústica, a los chinos por escupir en el suelo, a los jóvenes por divertirse fuera de las áreas habilitadas, y un largo etcétera.

Todos ellos considerados incívicos y de difícil gobernabilidad.

Ahora reflexionemos sobre el porqué de la consideración de incívico e ingobernable de estos usos ocasionales del espacio público. Primero, por lo informal, ya que estropea la foto de la Barcelona formal; segundo, por lo desordenado, ya que está fuera de los dominios programáticos; tercero, por la espontaneidad, ya que se muestra inesperada ante la previsibilidad del deseo burgués; cuarto, por lo descontrolado, ya que han tenido que inventar nuevos sistemas de control para afrontarlo; y quinto, y último, por la imagen de pobreza que generan, ya que el nuevo *higienismo* garantiza una ciudad limpia y segura en todos los sentidos.

En estas realidades, lejos de silenciarlas, encontramos una serie de artistas preocupados en la visibilidad y relevancia de éstas. Destacan precisamente a estas minorías y a sus lugares, tejiendo una memoria colectiva como suma de acontecimientos sociales propia de la comunidad, que no por ser pequeña (ante el altavoz de la memoria ciudad) queda silenciada.

Artistas como Antoni Abad en las obras *Canal*Taxi* (2004) que trabaja con la comunidad taxista de ciudad de Méjico, *Canal*Gitano* (2004) que trabaja con los gitanos de Lleida, *Canal*Invisible* (2005) que trabaja con las prostitutas de Madrid y *Canal*Accessible* (2005-2006) que trabaja, en Barcelona, con discapacitados. En todos los casos el procedimiento es el mismo, selecciona a unos participantes de cada comunidad, les proporciona unos teléfonos móviles multimedia les enseña su manejo para que vayan enviando datos en forma de texto, imágenes o vídeos a una página web (zexe.net) explicando su realidad y relación con sus lugares. Sobre esto Antoni Abad en una entrevista por Roberta Bosco para Babelia (2006) dijo:

«No me importa mucho el debate sobre lo que es o no es arte. Mis trabajos combinan arte y tecnología, tienen una vertiente sociológica y antropológica e impulsan un uso social de las redes telemáticas, pero lo cierto es que son financiados por centros de arte»¹⁰⁷

107. BOSCO, Roberta. Entrevista a: Antoni Abad. *El País. Babelia* [en línea]. 22 de septiembre de 2006. [consultado: 25 enero 2019]. Disponible en internet: https://elpais.com/diario/2006/09/23/babelia/1158966367_850215.html

Esta idea de representación y altavoz de minorías en tiempo real, es decir la voluntad de crear canales temáticos de personas no acostumbradas a opinar le da una vuelta de tuerca en *Canal*Accessible* donde el resultado le sirve como cierta denuncia del espacio público. Expuesto durante el mes de mayo de 2005 en el antiguo *Centre d'Art Santa Mónica* (CASM) de Barcelona constaba de unos ordenadores y una gran pantalla donde se proyectaba una determinada cartografía de la ciudad de Barcelona que cambiaba en tiempo real a partir de los datos enviados por una cuarentena de discapacitados que participaban en el rastreo de la ciudad en busca de barreras arquitectónicas que le impedían el desarrollo social en la ciudad que como individuos necesitan. La intención es crear un plano de lugares inaccesibles de la ciudad de Barcelona. En palabras suyas en una entrevista de David G. Torres en el boletín de noviembre de 2005 del CASM:



ABAD, Antoni. *Canal*Accessible*. 2005-06. Resultado del mapa interactivo que fueron creando los discapacitados y que pudo verse en el *Centre d'Art Santa Mónica*.

«canal*ACCESSIBLE amplifica las opiniones de de un grupo de discapacitados físicos de Barcelona. Los emisores fotografían y envían a internet todos los obstáculos que se encuentran en su barrio, así que no sólo explicaran quienes son y qué quieren, también, de manera muy literal, enseñan dónde está exactamente cada problema»¹⁰⁸

En otro estadio, pero en la misma línea encontramos *Artefactos móviles al acecho*,¹⁰⁹ esta categoría recoge estrategias que se despliegan y transitan por el espacio público como el camuflaje y la visibilidad, las acciones directas, los procesos, la construcción de espacios o artefactos, el parasitar, etc. Todas ellas tienen, por un lado, una clara vocación por la interacción con el ciudadano en el deambular por el espacio público y, por otro, una premisa - a la postre condicionante - en encontrar alternativas a las vías más institucionalizadas de las prácticas artísticas.

Es lo que Martí Peran describe como *una subversión de la lógica del museo*.

Es justamente este planteamiento iniciático el que, aun siendo en la mayoría propuestas sugestivas, desvirtúa el problema de fondo. Todas las propuestas acogen la problemática de la ciudad contemporánea como mirada, siendo éstas la excusa para afrontar un problema endogámico como es el de los canales de difusión de la propia propuesta artística. Aunque esto pueda parecer peyorativo, no es así, cuando el problema lo tiene uno mismo la solución tiene más probabilidad de ser acertada, este es el caso al que nos enfrentamos. Han entendido la situación actual del espacio público, han entendido que cada sociedad produce espacios en función de la producción de ésta, lo que explica el paso de la ciudad-fábrica de calles conflictivas y productor de mercancías a la ciudad-espectáculo de calles comerciales y gestora de mercancías. Así que acogiendo a lo que Lefèbvre escribió sobre el espacio como producto en *La producción de l'espace* (1974) han ido surgiendo iniciativas artísticas como espacio de negociación, procesos y situaciones.

Se ha creado un lugar fenomenológico que se acerca al exitoso sistema cotidiano de las calles comerciales. Es lo que Pep Dardanyà denomina *la estética del encuentro*, artistas que actúan como si fueran antropólogos, sociólogos, trabajadores sociales o arquitectos proponiendo discursos híbridos basados en la interferencia entre las disciplinas que se interpretan.

108. G. TORRES, David. Entrevista a Antoni Abad. *Butlletí, Centre d'Art Santa Mónica*, noviembre de 2005 [en línea] [consultado: 3 de marzo 2019]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article168>

109. Iniciativa llevada a cabo conjuntamente por ACVíc, AC/E, Can Xalant e *Idensitat* y comisariada por el crítico de arte Martí Peran durante el periodo de 2010.2012.

Estas estrategias, como bien apunta Pep Dardanyà, «implican la participación de personas externas con las que se negocia conjuntamente los significados»¹¹⁰. Quizás esto sea lo que desvela la preocupación de fondo, que no está tanto en la ciudad y la sociabilidad participativa de ésta sino en el arte y cómo éste puede llegar a tantos usuarios como habitantes confluyan en el espacio público. Es a la postre la dirección artística de la iniciativa la que propone qué voces y opiniones y de qué manera deben participar en la negociación de los significados cayendo, como otras iniciativas menos benévolas, en el peligroso paternalismo que produce la inmovilidad participativa.

Y por último un tema más delicado: este arte se reconoce como arte social, contextual y público, esto último, no tanto por realizarse en lugares públicos, sino por estar subvencionados por la administración, lo que dificulta propuestas profundas debido al *cortoplacismo* de los mandatos políticos e, por razones obvias, impide la realización de propuestas radicalmente opuestas a lo planificado por la administración. En definitiva, artistas que se erigen como portavoces de las minorías silenciadas u olvidadas, en sus propias palabras, dando voz a sectores minoritarios incapaces de hacerse oír y que además no aparecen representados en las ciudades contemporáneas.

Aparte de las ocupaciones temporales y los micrófonos de los olvidados existe otra categoría de artistas que utilizan la ciudad como materia para sus creaciones. Estos buscan la visibilidad y la relevancia de lugares vacuos y olvidados de nuestras ciudades, ya sea mediante registro documental o a través de acciones representativas como la invitación a nuestra participación. Rastrear la ciudad en busca de los lugares abandonados para cartografiar el mapa de la ciudad desordenada y no planificada. Buscan situaciones efímeras en contextos frágiles producidos por el exceso de planificación y normalización de nuestras ciudades. Ya no son las personas marginadas el foco de interés sino los espacios marginados. Así que, a modo de catálogo de lugares, a continuación se expondrá un listado de artistas y espacios omitiendo el título de la obra: Lara Almarcegui ocupando lugares abandonados y espacios infrautilizados; Jordi Bernadó en y con los lugares fronteras en la ciudad; Helena Cabello & Ana Carceller y los lugares y los géneros; Santiago Cirugeda y la urgencia por recuperar la calle como lugar de convivencia en sus recetas urbanas como ejemplo de fisuras legales dentro de la compleja normativa urbanística; Alicia Framis y la búsqueda de procesos de normalización social entre el espacio y las personas que lo habitan; Carmela García y la autoridad visual en los lugares públicos; Jesús Martínez Oliva y la necesidad en catalogar el lugar de encuentro de los homosexuales; Montserrat Soto y el debate-discusión sobre los límites físicos de la ciudad.

Para finalizar este catálogo de intervenciones, me gustaría destacar cuatro trabajos de los cincuenta y uno que consta la publicación *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho* recogidos en la revista *roulotte: 09*¹¹¹:

El primero, *04. Mesa Rodante Móvil* (2005), obra de Adriana García Galán y ubicada en Beirut, propone una mesa itinerante de debate local con micrófonos que amplían las discusiones inundando el espacio urbano que temporalmente ocupa.

El segundo trabajo, *17. Càmping, caravaning, architecturing* (2011), obra Miquel Ollé y Sofía Mataix, se documenta y analiza de forma empírica la ocupación que se hace a través de los usuarios en el camping, actuando



GARCÍA GALÁN, Adriana. *Mesa Rodante Móvil*. 2005.

110. DARDANYÀ, Pep. Prácticas artísticas movедizas. *Roulotte: 09. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. Mataró: Roulotte, 2011, p.27.

111. AAVV. *Roulotte: 09. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. Mataró: Roulotte, 2011.



OLLÉ & MATAIX. *Càmping, caravanning, architecturing*. 2011.



DE MEDEIRO, Virginia. *Fala dos confins*. 2010.

éstos como *homo ludens* tanto en la actitud vacacional como en el comportamiento creativo a la hora de construir las arquitecturas y los lugares comunes en función de sus necesidades. El resultado de la documentación muestra las pequeñas comunidades y relaciones sociales que se dan en el simulado espacio público de un camping.

El tercero, 20. *Rally Conurbano* (2004-2009), obra del colectivo homónimo y realizada en Buenos Aires, consta de un autobús que recorre lugares de conflictos recogiendo opiniones, fotografías, historias y crónicas para su posterior subida al blog y generar así una discusión virtual. Es muy interesante el pensamiento crítico que adquieren los ciudadanos a través de esta experiencia estética colectiva.

El cuarto, y último, 22. *Fala dos confins* (2010), obra de Virginia de Medeiros, propone proyectar sobre las paredes mudas de Sertao da Bahia el resultado de grabaciones sonoras de personas comunes que utilizan la palabra como acto creativo, dotando al lugar de significados nuevos.

En definitiva, tiene en Post-itCity la voluntad de ocupar temporalmente¹¹² el espacio fuera de las planificaciones preestablecidas, además tiene aspectos de la voluntad de ser portavoz de la voz subalterna, considerando en este caso voz a cualquiera que sea otro, de la misma manera que como sucede en la tercera categoría pretende cartografiar la ciudad en busca de los lugares idóneos para su causa.

Para finalizar el capítulo me gustaría recuperar el dato del capítulo anterior dónde Francesc Muñoz hablaba de planeta ciudad a través de la previsión que el 80% de la población vivirá en entornos urbanos. Pues bien, en 2015 la ONU aprobó lo que *llamó Agenda 2030 sobre Desarrollo Sostenible*, en la que se redactan 17 objetivos para que los países «emprendan un nuevo camino con el que mejorar la vida de todos, sin dejar a nadie atrás»¹¹³. Este buenismo cambia el papá-estado por el papá-mundo.

Estos 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible que pretenden, entre otras acciones, erradicar la pobreza, combatir el cambio climático, revisar la educación, conseguir la igualdad de la mujer, promover la defensa del medio ambiente o concebir el diseño de nuestras ciudades, se presenta al mundo bajo el eslogan de *17 objetivos para transformar el mundo*. Este ataque de buenismo protector, en ninguno de sus objetivos hace referencia a la auto-gestión de las comunidades como metodología eficaz de implementación, refiriéndose únicamente a los estados como escala lógica de la implementación piramidal. Es decir, los problemas se resuelven a través de la estructura primigenia del *desde arriba*, dicho de otro modo, el estado como herramienta de la democracia moderna.

Aparte, en la página web de la ONU en la que hace referencia a estos objetivos, hay escrita una frase muy clarificadora de lo que se acaba de exponer. La frase dice así: «En este sitio mostramos la información sobre cuáles son esos objetivos y los esfuerzos que la ONU y sus socios están llevando a cabo para construir un mundo mejor»¹¹⁴.

¿Socios?

A saber, la ONU, que es la mayor organización internacional, se fundó el 24 de octubre de 1945 (tres después de la finalización Segunda Guerra Mundial, 25 de abril) con la firma de la

112. Contradictorio, ya que en muchos casos se trata de experimentos sociales a largo plazo, peor las Instituciones, que en definitiva son las que dan la subvención, no entienden de periodos más allá de sus propios mandatos.

113. ONU. *17 objetivos para transformar nuestro mundo*. un.org. [en línea] [consultado: 6 de noviembre de 2018]. Disponible en internet: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>

114. Id.

famosa Carta de las Naciones Unidas por los 51 países miembros y fundadores, los mismos países responsables de la destrucción ocasionada por la guerra. No sé si fue por un ataque de responsabilidad, limpieza o remordimiento, pero el caso es que se inició la fase buenista que hace que asociemos el nombre de ONU a imparcialidad, justicia y bondad. A día de hoy, los socios de la ONU lo forman 193 Estados miembros más tres miembros en calidad de observadores (el Estado de la Ciudad del Vaticano, la Soberana Orden Militar de Malta y el Estado de Palestina). Estos Estados, en calidad de socios de la *imparcial y honesta* ONU son los responsables de las propuestas para hacer un mundo mejor.

Volvamos a los 17 objetivos, de entre todos ellos nos centraremos en el objetivo 11 titulado *Ciudades y Comunidades Sostenibles*, que lo definen como:

Objetivo 11: Lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles.¹¹⁵

En dicho objetivo podemos encontrar una introducción que es interesante transcribir íntegramente, dice así: «Las ciudades son hervideros de ideas, comercio, cultura, ciencia, productividad, desarrollo social y mucho más. En el mejor de los casos, las ciudades han permitido a las personas progresar social y económicamente. En los últimos decenios, el mundo ha experimentado un crecimiento urbano sin precedentes. En 2015, cerca de 4000 millones de personas vivía en ciudades y se prevé que ese número aumente hasta unos 5000 millones para 2030. Se necesita mejorar, por tanto, la planificación y la gestión urbanas para que los espacios urbanos del mundo sean más inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles. Ahora bien, son muchos los problemas que existen para mantener ciudades de manera que se sigan generando empleos y siendo prósperas sin ejercer presión sobre la tierra y los recursos. Los problemas comunes de las ciudades son la congestión, la falta de fondos para prestar servicios básicos, la falta de políticas apropiadas en materia de tierras y vivienda y el deterioro de la infraestructura. Los problemas que enfrentan las ciudades, como la recogida y la gestión seguras de los desechos sólidos, se pueden vencer de manera que les permita seguir prosperando y creciendo, y al mismo tiempo aprovechar mejor los recursos y reducir la contaminación y la pobreza. Un ejemplo de esto es el aumento en los servicios municipales de recogida de desechos. El futuro que queremos incluye ciudades de oportunidades, con acceso a servicios básicos, energía, vivienda, transporte y más facilidades para todos»¹¹⁶. No transcribiré los objetivos del movimiento higienista del s. XIX, pero son casi idénticos. Vaya, que estos objetivos son muy parecidos a aquellos que concibieron y construyeron la ciudad del futuro y que han generado los problemas que estos nuevos objetivos intentar subsanar.

¿Una bala se quita con otra bala?

Creo que todos detectamos las patologías de la *city*, pero no todos apuntamos hacia el mismo problema, en consecuencia, no trabajamos las mismas soluciones. Moscas y cañones donde nosotros, *los de abajo*, somos las moscas, por supuesto.

Sigamos, para acabar.

Este objetivo 11 tiene 10 puntos de los que se ha considerado destacar 6¹¹⁷:

11.1. De aquí a 2030, asegurar el acceso de todas las personas a viviendas y servicios básicos adecuados, seguros y asequibles y mejorar los barrios marginales.

11.2. De aquí a 2030, proporcionar acceso a sistemas de transporte seguros, asequibles, accesibles y sostenibles para todos y mejorar la seguridad vial, en particular mediante la ampliación del transporte público, prestando especial

115. Id.

116. Id.

117. Id.

atención a las necesidades de las personas en situación de vulnerabilidad, las mujeres, los niños, las personas con discapacidad y las personas de edad.

11.3. De aquí a 2030, aumentar la urbanización inclusiva y sostenible y la capacidad para la planificación y la gestión participativas, integradas y sostenibles de los asentamientos humanos en todos los países.

11.4. Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo.

11.7. De aquí a 2030, proporcionar acceso universal a zonas verdes y espacios públicos seguros, inclusivos y accesibles, en particular para las mujeres y los niños, las personas de edad y las personas con discapacidad.

11.a. Apoyar los vínculos económicos, sociales y ambientales positivos entre las zonas urbanas, periurbanas y rurales fortaleciendo la planificación del desarrollo nacional y regional.

Los puntos que se han excluido son aquellos que hacen referencia a frases *mismundo* como acabar con el hambre, las guerras y la gente mala. En los incluidos, vemos como detectan problemas y marcan objetivos tales como el acceso a la vivienda (11.1), la movilidad (11.2), la participación (11.3), el monumentalismo (11.4), los espacios públicos (11,7 entendidos únicamente desde lo bucólico del color verde) y la economía (11.a, siempre aparte). Pero los enuncian como un deseo, sin animar ni dar ideas como éstos se pueden implementar, ni tan siquiera buscan otro tipo de interlocución que les facilite la comprensión de otros campos de actuación. Por desgracia, esta es la Post-City oficial.

¿A caso todos estos puntos no están en los programas electorales de todos los partidos político, sean del color que sean?

Mientras la gestión de estos objetivos esté en manos de la clase política ubicada en el poder mediante la ilusionista democracia participativa actual, seguiremos subordinados, así como la gestión en la implementación de los objetivos, a las necesidades de la economía global, que es, al fin y al cabo, el auténtico poder de nuestros estados.

Pues eso, en 2030, otro joven Rust aterrizará en la plaza que más impacto mediático ofrezca por esas fechas, si es que todavía siguen existiendo.

06. EL TIEMPO Y LA MEDIDA DE LAS COSAS

El transeúnte urbano se encuentra en un movimiento continuo sin un desplazamiento aparente. Es la conjugación de la movilidad social con la movilidad residencial en el mapa urbano de las movilidades empresariales, económicas y culturales.

Entonces, una ciudad ya no debe medirse en kilómetros sino en tiempo, en el tiempo que se tarda en entrar a trabajar y el tiempo que se tarda en llegar a casa. El mundo ya no es el mapa físico del desarrollo geométrico de la esfera. El mundo físico se ha comprimido y el tiempo ha comprimido las distancias. Las tres mil trescientas veinticinco millas náuticas de distancia que en el s. XIX separaban Barcelona de New York ahora se han convertido en seis horas de tiempo.

Cabe decir como apreciación que aunque hablemos a partir de ahora de movimiento físico en la vida comunitaria de la ciudad, no podemos obviar la existencia de otros flujos y fluctuaciones mucho más complejas ni tampoco los condicionantes de nuestro movimiento, ya no podemos hablar únicamente de movimiento del tráfico rodado o de transeúnte des-pistado, sino que usamos la ciudad para toda clase de movimientos (movimientos empresariales, sociales, económicos, culturales, oscilaciones de los índices bursátiles, etc.). Estamos en una época en la que el desarrollo del medio urbano es la educación capitalista del espacio y el urbanismo de los negocios¹¹⁸, es como dice J. Bonet:

«Precisan de la privatización del espacio público a fin de que deje de operar como lugar de encuentro para convertirse en lugar de circulación entre actos de consumo»¹¹⁹

La medida de tiempo no sólo ha modulado el entorno físico en el que nos movemos sino nuestra relación con él y con el resto. La velocidad ha desvinculado y vaciado el centro histórico de las grandes ciudades relegándolo a otra categoría. Hemos desprovisto al centro como espacio de sociabilidad y lo hemos vendido al comercio y a los turoperadores.

118. Capital inmobiliario, turístico y comercial.

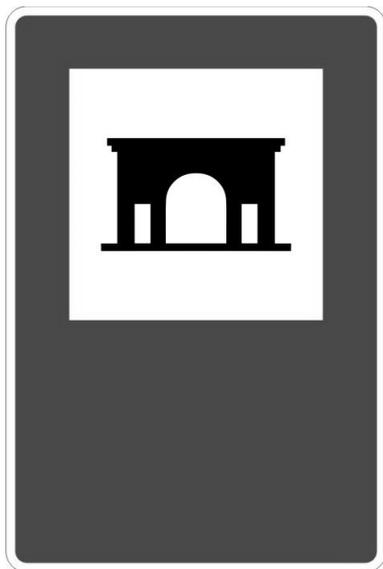
119. BONET i Martí, Jordi: op. cit., 2007, p.41.

Ante esa realidad el lugar no pasa a ser tan importante como la persona, la cual, mediante la programación de las agencias turísticas, despierta el deseo de estar ahí para fotografiarlo desde la distancia.

Veamos ahora como la ciudad contemporánea está supeditada al movimiento y su memoria al consumo turístico.

Hace más de dos décadas, en algunas ciudades europeas han ido apareciendo divertidos circuitos turísticos: Madrid Visión, Bus Turístico, Visit London, etc. Estos artilugios se distinguen del resto por la curiosa ocupación que se hace del techo. Por regla general este artilugio es un Route master descapotable donde todos los ocupantes hacen fotos sin parar. Esta medida temporal tiene en la velocidad su máxima exponente y, es en ésta donde se materializa la periferia como residuo, es decir, donde configura un tercer paisaje desvinculando el centro como lugar. Como ya dije, tanto centro como periferia se convierten en residuo de lo que fue, mayor o menor en función de la dispersión y la escala. El espacio se ha supeditado y convertido en el fin para el medio veloz, el automóvil. Un entorno urbano es malo si hay atascos, si existe dificultad para aparcar y si tardamos mucho tiempo en atravesarlo o en llegar a nuestro destino, es decir, la calificación del entorno urbano la dictamina la facilidad en que en él se circula. No debe haber nada que distraiga, nada que estimule nuestra experiencia sensorial, nada que entorpezca y retrase. Es el sometimiento del espacio urbano a una simple función de movimiento. Es el movimiento consecuente de aislarnos individual y anónimamente en nuestros coches (o incluso compartiendo espacio en los transportes públicos) con poca o nula participación e interacción con el *otro*. De este modo usamos el espacio urbano únicamente para obedecer las órdenes y acatar las prohibiciones que nos van imponiendo: para, gira a la derecha, prohibido aparcar, dejen salir antes de entrar, etc. Estas órdenes se acatarán en reposo -movimiento reposado y poco exigente hacia lo físico. En su movimiento el usuario vive en una aparente comodidad placentera que anula cualquier capacidad de ser crítico. Igual por esa razón las manifestaciones de protesta, por norma general, transcurren en las carreteras, con la consecuente y poco empática reacción de los individuos anónimos que por su comodidad y nula participación ven a los manifestantes como un obstáculo.

Tenemos al ciudadano cómodamente circulando por la ciudad e interactuando con los sucesivos textos que va encontrando. Este nuevo código es el *hipertexto*¹²⁰. Es la invasión de los textos en el espacio, interactuamos en él siguiendo unas indicaciones determinadas como ya hemos visto. Es curioso que podamos llegar a relacionarnos más con los textos de los espacios que con las personas que tenemos alrededor, es la substitución de las palabras por el texto, nos olvidamos de mantener una experiencia sensorial en nuestra ciudad para perder el tiempo leyéndola e interpretándola. Este *hipertexto*, de la misma manera que el ciudadano, se ha extendido del centro a la periferia instalándose en toda la red viaria de comunicación para ampliar su significado y provocar en nosotros nuevos comportamientos y relaciones. Hemos conseguido ahorrarnos la desagradable pérdida de tiempo de cruzar la ciudad, y como si nos sintiéramos culpables de no visitar las riquezas urbanas de nuestras ciudades, aparecen estos nuevos códigos en forma de lenguaje informándonos de todo aquello relevante de cada lugar que decidimos saltarnos. Pero, si con estos códigos a pie de carretera no tenemos



120. Resultado de la contracción de hipervínculo y texto.

suficiente, podemos parar en un área de servicio y recoger toda la información necesaria del lugar que hemos *periferiado*¹²¹ y poder hablar de él sin haber estado. Aprovechando la parada, podemos adquirir también productos *hiperlocales*. Consuelo de la pérdida cultural debido a la velocidad que pasamos por nuestras ciudades. Lugares y momentos, o como apunta Francesc Muñoz¹²² multiplicidad de espacio en un tiempo flexible, es decir, urbanismo *multiflex*.

La fuga del centro a la periferia en la que estamos abocados tiene mucho que ver con el uso del movimiento en la sociedad utilitarista. La gente se desplaza o es desplazada del centro para -de forma fragmentada y discontinua- ocupar la periferia. Este movimiento diario de casa al trabajo, del trabajo a casa, es decir, del centro a la periferia hace, como bien apunta Sennett¹²³, que los cuerpos se muevan pasivamente desensibilizando el espacio. El ciudadano se convierte en viajero y éste en pasajero, y el espacio de éste en arquetipo de no lugar. Usamos la ciudad para llegar al trabajo y el trabajo lo usamos como ciudad. Dicho de otro modo, si en casa funcionamos como espectadores narcotizados de un mundo ficticio, en el trabajo actuamos como ciudadanos en busca de la sociabilidad perdida en el transporte. Así que, el trabajo como ciudad y la casa como ventana al mundo convierten la relación con nuestro entorno *desocializada* y artificiosa. Es el resultado de la vida interior, todo sucede *aquí dentro*, dentro de casa, dentro de la oficina, dentro del metro y dentro del coche, pero hay otro dentro más denso y abstracto: el *en*; en internet, en la tele en la radio, en el móvil, etc. Así pues, no es de extrañar que lo más buscado en internet -aparte del sexo como sustituto del roce- sea el tiempo atmosférico, y eso que *aquí dentro* podemos modelar la temperatura a nuestro antojo con el aire enlatado. Quizás esa obsesión por la temperatura es el equilibrio por la ausencia del *ahí fuera*. Es la ciudad genérica llena de gente que va de un sitio a otro.

En consecuencia, a esto ahora las carreteras han dejado de conducirnos a lugares, se han erigido como tales, por eso les llamo, como Augé, *no lugares*¹²⁴. Lugar de trabajo, de ocio, de relación, de descanso e incluso de situación. Relegando a la ciudad a la mera función de lugar de paso, buscando siempre la eficacia automovilística en la evacuación pública (rondas, autopistas, carreteras, rotondas, etc.). Es la superposición del espacio-anuncio y del espacio-tráfico de Joseph, o como señalar lo más claramente posible la posición y evitar así los choques y los embotellamientos.

Puede parecer que la medida de todo sea el tiempo, y la velocidad, como representación de esta medida, responsable de algunas de las patologías de nuestras ciudades, pero también existe otro tiempo, un tiempo propio que lo encontramos en los espacios deshechos del sistema capitalista de oscilaciones bursátiles y cambios de mercado que nos muestra Eduardo Valderrey en *Disurbia. Acupunturas del territorio* donde se nos muestra la lenta transformación del territorio por la desindustrialización, lugares de bajo interés, lugares invisibles que son reflejo y representación de nuestra sociedad mostrándose como ruinas de las oscilaciones económicas y las redefiniciones de los barrios periféricos. E. Valderrey pretende mostrar la desindustrialización como consecuencia de la globalización que deslocaliza la economía, en definitiva, nos muestra la ruina del capitalismo¹²⁵.

121. Conducir por la periferia, ronda, ... cualquier vía que nos haga saltar el centro.

122. MUÑOZ: op. cit., 2008, p.155.

123. SENNETT, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza, 1997.

124. AUGÉ, Marc. *Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.

125. Por desgracia no es una ruina por desaparición sino un residuo por traslación.

Pensemos ahora en la frase de D. Hammons «Cuanto menos hago, más artista soy. La mayor parte del tiempo me dedico a estar en la calle y andar».

¿Podemos intuir la idea de pérdida de tiempo?

Tiempo también es dinero. El uso eficiente del trabajo responde a un sistema mental y económico en el que tiempo equivale a dinero. Nuestro devenir diario está completamente programado, no hay espacios para la improvisación ni para el encuentro fortuito.

Existen muchas formas de usar el tiempo y también de perderlo, la respuesta a la efectividad es una apuesta por la individualidad y un posicionamiento contra la estandarización tanto que la pérdida de tiempo es la búsqueda de unos resultados diferentes a los esperados. Vemos, a modo de ejemplo, como Slominski programa todo un acontecimiento fútil para pegar un sello usando la saliva de la lengua de una jirafa; o como Alÿs intenta mover una montaña con el sudor y el esfuerzo de muchos; o Lara Alamarcegui que levanta todo el suelo de madera de una galería para volverlo a colocar tal cual estaba; o incluso, como yo mismo cuando publico un relato con todas las palabras oficiales que encuentro a mi paso a lo largo de un recorrido a pie. Éstas son respuestas como resistencia a la *hiperespecialización*¹²⁶ de la *sobremodernidad* que nos hace ocupar el tiempo en rendimientos económicos de coherencia y rentabilidad.

En la actualidad todo esfuerzo debe estar ligado a una rentabilidad, si no es rentable es una pérdida de tiempo o una psicopatía. Ahora bien, en el arte esta patología se torna reflexión, resistencia, incisión o punto de atención donde la ocurrencia absurda dirige la mirada del espectador hacia las fisuras sociales, donde en cualquier otra situación la mirada estaría puesta, de manera juiciosa, sobre el individuo que se aprecia al margen del sistema productivo, al margen de la sociedad, es decir, marginal en su productibilidad.

Recordemos el anuncio de la bebida isotónica *Aquarius* (2005) donde nos mostraba a Justo construyendo su catedral. Justo lleva más de 50 años construyéndola (desde 1961)



La Catedral de Justo.

él solo, es una construcción a semejanza de una gran catedral cristiana ubicada en Mejorada del Campo, Madrid, España. Lo que para los habitantes de Mejorada era un loco, para *Aquarius* era un filón que se ajustaba perfectamente a su eslogan que reza: «porque el ser humano es extraordinario». El anuncio tuvo tanta repercusión, dicho de otro modo, Justo y su catedral¹²⁷ tuvieron tanta visibilidad que el Museo de Arte Moderno de Nueva York le dedicó una exposición de fotos a esta original obra sacra. Finalmente, la inversión de tiempo fue rentable para todos menos para Justo, que tampoco la buscaba.

En el otro extremo está el *no hacer* (como el de Hammons) como acto reivindicativo, B. Keith Arnatt y su petición en 1970 de participar en la exposición *Idea Structures* en el *Candem Arts Center London* sin aportar ninguna obra, o la célebre convocatoria global de huelga de arte propuesta por Gustav Metzger e iniciada en 1977, o incluso la más reciente, la obra de Martin Creed *thewholeworld + thework = thewholeworld* en 2000. Pueden parecer dos posiciones extremadamente separadas, pero en definitiva quieren decir lo mismo.

Volvamos a la frase de Hammons de 1983.

126. Hiper no como igual a super. Las especialidades no desaparecen, se transforman bajo una apariencia de hibridación regida por el marketing y la cultura de empresa; continuamos haciendo negociar a ámbitos fragmentados. Aparecen nuevas especialidades bajo el paraguas de las competencias.

127. En el marco del Fórum Universal de las Culturas 2004, la Fundación Joan Miró presentó *La belleza del fracaso. El fracaso de la belleza*, una exposición comisariada por Harald Szeemann en torno a las grandes utopías que acaban en fracaso. En ella se pudo ver un video de Otto Muehl donde en escasamente cinco minutos de duración pasa de un discurso anarquista a un discurso fascista, junto a esta obra se podía ver la Catedral de Justo.

Entonces ¿la solución es estar en la calle y andar?

¿Y andar es no hacer nada?

Veamos el conflicto que se da entre la acción y el paso con el sentido y la dirección, es decir, en la acción de caminar con el sentido de desplazamiento en dirección al trabajo pasando por las calles. Así el andar se transforma en el acto de seleccionar y fragmentar el espacio recorrido. Y lo más preocupante, la idea de pasar convierte a todo lo que se recorre en *no lugar*. Es decir, salgo de un lugar para llegar a otro y todo lo producido entre medio como una manera de pasar se transforma en no lugar.

Podemos afirmar entonces que andar es no tener lugar, y, en consecuencia, es la experiencia social de la privación de lugar, el estar ausente. Pero, aunque parezca contradictorio, andar también es una forma de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, ya que en *el andar* creamos un espacio de *enunciación* debido a que dicha acción es a la vez lectura y escritura de los *no lugares* que pasamos. Podemos decir que la relación espacial con el lugar que tenemos al caminar es una apropiación topográfica de uso, son como *contratos pragmáticos*¹²⁸ bajo determinada forma de movimiento.

La recuperación del caminar errante del s XIX ha sido obsesión, desde el nacimiento de la ciudad contemporánea, de todos los *molestos* reivindicadores de sociabilidad. Dada fracasó al caminar en busca de la ciudad banal y cotidiana, de la misma manera que los surrealistas deambularon en busca de la ciudad inconsciente. Tampoco tuvieron suerte los *letristas* del situacionismo en la deriva psicogeográfica y alcoholizada de las noches parisinas, ni la entropía de los futuros abandonados de Smithson. Tampoco el *errabundeo*¹²⁹ y la *transurbancia*¹³⁰ de Stalker ni el *Zonzo*¹³¹ de Careri.

Tras la ceguera que caracteriza las prácticas del caminante en la ciudad, se esconde la sensación panóptica de que la ciudad lo mira, ya no las cámaras de video vigilancia sino la forma expresiva y el ritmo imprimido en tal acción al obedecer los trazos invisibles de la trama urbana. Es la continua interpretación de un papel en lo presente, lo discontinuo y lo fáctico.

Así que como dice Certeau el andar afirma, sospecha, arriesga y transgrede o como Careri dice que «andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las zonas identificándolas»¹³².

En definitiva, con la ceguera del transeúnte urbano, debido a la hipertrofia del ojo, y sometido a un poder omnividente, debemos saber que el simple acto del caminar, aunque sea únicamente pasar, generamos espacio y lugar social en movimiento, si además de cruzarnos nos miramos, nos chocamos, nos empujamos, nos preguntamos y nos paramos, convertiremos a estos aprioris conflictivos en actos sociales producidos en el no lugar móvil de nuestro pasar.

128. DE CERTEAU, Michel. Andar en la ciudad. *Bifurcaciones* [en línea] 2011, nº 7. [Consultado: 14 de enero de 2017].

129. Nómadas que sustitúan a la ciudad consolidada, superponiéndose entre ellos como una telaraña informe, continua y comunicada, en la cual era posible vivir yendo a la aventura.

130. Recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento en el interior de la ciudad. A pie.

131. En italiano andare a zonzo significa perder el tiempo vagando sin objetivo.

132. CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.38.

REALIDAD ENFOCADA II.

**PROTOCOLO #3.
TRAYECTO ESCRITO.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Textos sobre la ciudad de Barcelona. 10.440 palabras oficiales a través de 5.745 metros y durante 7 horas 45 minutos y 18 segundos*. Barcelona: Blackflag ed., 2013.

3. ELEMENTOS DE LA ACCION

3.1. Textualidad continua.

3.2. Imágenes tomadas en el arranque y cierre de la acción.

4. EXPOSICIÓN

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto.

Título: PROTOCOLO #3. TRAYECTO ESCRITO.

Acción: Transcribir en una libreta rosa todos los textos oficiales del espacio público señalados por la aplicación Google Maps para la ruta que separa la calle Trías i Giró 17-19 (vivienda personal) de la calle Hospital 56 (lugar de trabajo personal) de la localidad de Barcelona.

Co-autores (del contenido): Ayuntamiento de Barcelona como gestor responsable del espacio público.

Lugar: Uno de los tres trayectos que aparece en la aplicación Google Maps si introduces la ruta: ubicación calle Trias i Giró, destino calle Hospital, ambas de la ciudad de Barcelona.

Actorante (del caminar y el transcribir): Víctor Valentín Puerto

Inicio: 31.9.2013 a las 06:00.

Finalización: 31.9.2013 a las 13:45.

Tiempo de trayecto escrito: 7h 45' 18''

Cierre de la obra: 17.12.2013

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

En este protocolo se pone en funcionamiento el conflicto que se da entre la acción y el paso con el sentido y la dirección, es decir, es la acción de caminar con el sentido de desplazamiento en dirección al trabajo pasando por las calles. Así el andar se transforma en el acto de seleccionar y fragmentar el espacio recorrido. Y lo más preocupante, la idea de pasar convierte a todo lo que recorro en no lugar. Es decir, salgo de un lugar para llegar a otro y todo lo producido entre medio como una manera de pasar se transforma en no lugar. Podemos afirmar que andar es no tener lugar, y, en consecuencia, es la experiencia social de la privación de lugar, el estar ausente. Pero, aunque parezca contradictorio, andar también es una forma de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, ya que en el andar creamos un espacio de enunciación debido a que dicha acción es a la vez lectura y escritura de los no lugares que pasamos. Podemos decir que la relación espacial con el lugar que tenemos al caminar es una apropiación topográfica de uso, son como *contratos pragmáticos* bajo determinada forma de movimiento. Tras la ceguera que caracteriza las prácticas del caminante en la ciudad se esconde la sensación panóptica de que la ciudad lo mira, ya no las cámaras de video vigilancia sino la forma expresiva y el ritmo imprimido en tal acción al obedecer los trazos invisibles de la trama urbana. Es la continua interpretación de un papel en lo presente, lo discontinuo y lo fáctico. Así que como dice De Certeau el andar afirma, sospecha, arriesga y transgrede, o como Careri dice que “andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las zonas identificándolas.”¹ Así que aún con la ceguera del transeúnte urbano, debido a la hipertrofia del ojo, y sometido a un poder omnividente, debemos saber que el simple acto del caminar, aun siendo únicamente pasar, generamos espacio y lugar social en movimiento, el cruzarse, mirarse, chocar, empujar, preguntar, leer, etc. son actos sociales construidos en el no lugar móvil de nuestro pasear.

Barcelona jueves 31 de octubre de 2013, decido hacer un viaje a pie desde una antigua periferia hacia el centro histórico de la ciudad de Barcelona. No es más que el camino que hago a diario desde hace más de diez años para trasladarme de casa al trabajo.

Por regla general el trayecto, que lo hago en metro, se realiza en 19 minutos, con la sensación de encontrarme en un movimiento continuo sin un desplazamiento aparente. La eficacia de esos 19 minutos depende del sometimiento del espacio público a ese utilitarismo del no llegar tarde a la cadena de producción. Siento como a diario se organiza mi aislamiento en la eficacia de cada uno de esos minutos del trayecto. Y en este movimiento pasivo me siento también muy poco exigido hacia lo físico, y como consecuencia se produce una desensibilización hacia el lugar y hacia el otro. Es decir, es el movimiento consecuente de aislarme individual y anónimamente con poca o nula participación e interacción con el otro.

Pero si el camino era sinónimo de intensas experiencias, descubrimiento y precursor de nuevas relaciones humanas y la senda hizo al pedestre más sabio e informado decido caminar, dejar de ser pasajero/viajero de mi propia ciudad para ser ciudadano en el conocimiento pleno de lo que la ciudad me cuenta, ya que la pausa y la atención que nos da la mesurada velocidad del caminar nos facilita la reflexión de los impulsos sensoriales que recibimos, y por ende nuestra relación con el ahí fuera y el otro.

Así que decido convertir en lugar común la calle geoméricamente definida como espacio público por el urbanismo con el simple acto de caminar.

Para trazar la ruta con mi Smartphone, activo la aplicación Google Maps y relleno los campos. *Buscar* pongo calle Hospital 56, 08001 Barcelona. *Como llegar, Enter*. Observo en la pantalla: *Inicio*: Ubicación Actual y *Final*: calle Hospital 56, 08001 Barcelona, confirmo con otro *Enter*. Clico el icono de la figura humana con gesto de caminar y clico *Ruta*. *Cargando...* y carga en pantalla la información de: 1 hora y 7 minutos-5,7 Km-A. Diagonal.

Aparece el mapa de Barcelona con la ruta marcada en azul brillante sobre fondo gris. Curiosamente ha escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea.

Clico *Lista*:

A: Calle de Trias i Giró, 15, 08034 Barcelona 1. Dirígete hacia el este en Calle de Trias i Giró hacia Calle de Juan Obiols. 2. Calle de Trias i Giró gira a la izquierda hasta Calle de Juan Obiols. 3. Gira a la derecha hacia Calle de Jorge Girona. 4. Gira ligeramente a la izquierda para continuar en Calle de Jorge Girona. 5. Gira a la derecha hacia Calle George R. Collins. 6. Gira ligeramente a la izquierda para continuar en la Calle George R. Collins. 7. Gira a la derecha hacia Av de Pedralbes.

1. CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.38.

2. PUBLICACIÓ

VALENTÍN, Víctor. *Textos sobre la ciudad de Barcelona. 10.440 palabras oficiales a través de 5.745 metros y durante 7 horas 45 minutos y 18 segundos*. Barcelona: Blackflag ed., 2013.

20x11 cm

Impresión digital

98 páginas

Digitalización de la 1ª edición: miércoles 11 de diciembre de 2013 en la calle Trias i Giró 15, 5-1, 08034 Barcelona.

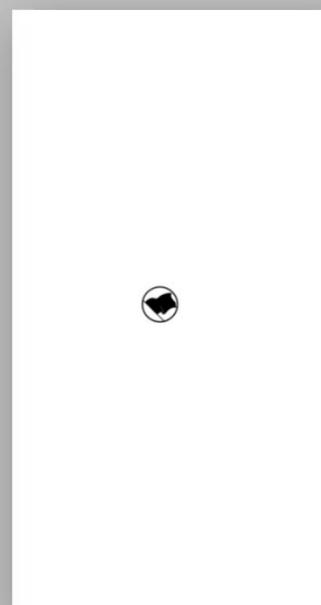
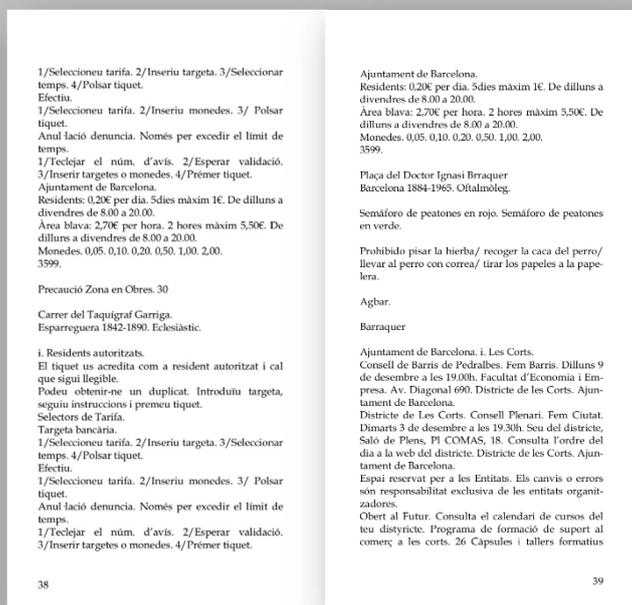
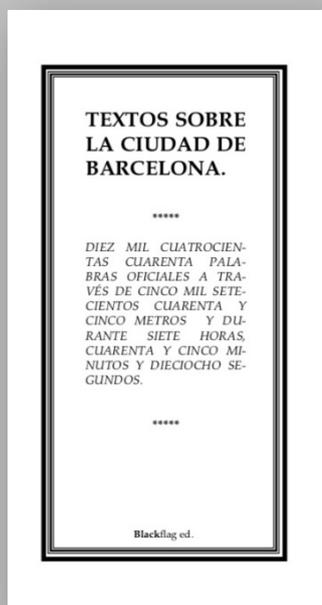
Impresión: Escola Massana, jueves 12 de diciembre de 2013.

Tiraje: 50 (incluida la copia del artista)

Esta publicación nace de la voluntad de leer el territorio desde aquello que se suscribe. Interpretarlo desde las sugerencias, normativas, pedagogías, publicidad, etc. que la administración decide colocar en el espacio público.

Así que desde su formato libro de bolsillo se muestra un relato inteligible y abstracto de aquella gran concreción que es la calle convertida en vía de circulación y soporte branderizado, en el sentido más amplio.

Por regla general el trayecto escogido que se realiza en 19 minutos en metro se hizo en 7 horas 45 minutos y 18 segundos y se anotaron las 10.440 palabras oficiales existentes en el trazado fijado.



3. ELEMENTOS DE LA ACCION

3.1. TEXTUALIDAD CONTINUA. (FRAGMENTO)

Àrea preferent.
Residents zona ZU.
Temps màxim 2h.
Excepte residents amb distintiu.
Tiquet de control obligatori.
Laborables de dilluns a divendres 8-20h.
Àrea TIQUET DE CONTROL.
Carrer de Trias i Giró, Barcelona 1859-1914, jurista.
Carrer de Joan Obiols.
Prohibido perros; prohibido pisar la hierba.
0-24.
Pàrquing exclusiu personal CSIC.
Pàrquing minusvàlid 6500 FPL.
Carrer Jordi Obiols.
Carrer Jordi Girona.
33, 60
codi parada 1484, TNB B.
Jordi Girona-Tt Cor Valenzuela
JCDecaux.
tot Barcelona a barcelona.cat.
Yoigo, velocitat veritable, 4G, sense pagarà més, amb qual-sevol tarifa de contracte.
CESIC centre d'investigació i Desenvolupament.
idaea Institut de Diagnosi Ambiental i estudis de l'Aigua.
iQAC Institut de Química Avançada de Catalunya.
Portal de Coneixement Campus Diagonal Nord.
Bus, Metro, Trambaix, Bus Turístic Bicing.
Vostè és aquí, You are here, Usted està aquí.
Llocs d'Interès:
1. Jardins de Jaume Vicens i Vives; 2. USP Institut Universitari Dexeus; 3. CAP Maternitat; 4. Jardins de la Maternitat; 5. Pavelló Rosa; 6. Camp Nou FC Barcelona; 7. Instal·lacions esportives Arístides Maillol; 8. Parc de Bederrida; 9. Col·legis Majors UB; 10. Unió per la Mediterrànea; 11. Museu Arts Aplicades-Museu de Ceràmica; 12. Museu Arts Aplicades-Museu de les Arts Decoratives; 13. Residència UPC; 14. Centre Nacional de Condicions de Treball Institut Nacional de Seguretat i Higiene en el treball; 15. Centre de Seguretat i Salut Laboral de Barcelona. Ajuntament de Barcelona.
Parc UPC Nexus II.
Parc UPC K2M.
CESIC; Poliesportiu.
Parc UPC Nexus I.
ETS d'Enginyeria de Telecomunicació.
ETS d'Enginyers de Camins Canals i Ports.
Facultat d'Informàtica.
Av. De Pedralbes.
Facultat d'Economia i Empresa.
Palau de Pedralbes, Palau Reial.
Facultat de Dret, Rectorat UPC.
Barcelona Supercomputing Center.
Pavellons Güell.
C. Jordi Girona 31/32
Semáforo peatón en rojo; semáforo peatón en verde.
Carrer de Jordi Girona.
Generalitat de Catalunya, Departament d'Interior.
Relacions Institucionals i Participació, Direcció General de Seguretat Ciutadana.
Zona vigilada en un radi de 500m.
Jardins del Palau de Pedralbes.
Districte de les Corts.
Horaris des de les 10.00 h fins al capvespre.
Accessos, A. Av. Diagonal; B. C. Pere Duran Farell; C. C. Tinent Coronel Valenzuela.
Serveis: Àrea de Joc Infantil.

Equipaments: Palau de Pedralbes, Pèrgola de Gaudí, Font de Gaudí, Banc de Rubió i Tudurí.

Van ser creats entre el 1925 i el 1927 per l'arquitecte i jardiner Nicolau Maria Rubió i Tudurí, sobre un terreny que formava part de la finca de la família Güell. J. A. Güell va cedir la torre i 7,5 ha per a la construcció del Palau Reial. El jardí té una superfície de 7,28 ha, i es va dissenyar amb un profund respecte per l'arbrat existent. Hi ha una vegetació densa i exuberant, només trencada pels camins que envolten tot el parc i que porten a una gran quantitat d'escenaris diferents guarnits d'escultures, estanys i brolladors. Prohibido perros; prohibido ir en bicicleta; prohibido jugar a pelota; l'aigua de reg del parc no és potable. Horari de visita dels jardins; Horario de visita de los jardines; Opening times of gardens; Horaire de visite des jardins:

Gener-Enero-January-Janvier, 10-10am/18-6am
Febrer-Febrero-February-Février, 10-10am/18-6am
Març-Marzo-March-Mars, 10-10am/19-7am
Abril-Abril-April-Avril, 10-10am/20-8am
Maig-Mayo-May-Mai, 10-10am/21-9am
Juny-Junio-June-Juin 10-10am/21-9am
Juliol-Julio-July-Juillet 10-10am/21-9am
Agost-Agosto-August-Août 10-10am/21-9am
Setembre-Septiembre-September-Septembre 10-10am/21-9am
Octubre-October-October-October 10-10am/20-8am
Novembre-Noviembre-November-Novembre 10-10am/19-7am
Desembre-Diciembre-December-Décembre 10-10am/18-6am.

La realització d'actes institucionals en el Palau, així com causes de força major, poden alterar aquests horaris i limitar l'ús públic dels jardins.

La realización de actos institucionales en el Palacio, así como causas de fuerza mayor, pueden alterar estos horarios y limitar el uso público de los jardines.

Generalitat de Catalunya.

Zona de seguretat, Inclús motos en vorera.

Carril Bici.

Generalitat de Catalunya, Departament d'Interior.

Relacions Institucionals i Participació, Direcció General de Seguretat Ciutadana.

Zona vigilada en un radi de 500m.

Paso de peatones.

Rectorat UPC.

Barcelona Supercomputing Center.

Portal de Coneixement Campus Diagonal Nord.

Bus, Metro, Trambaix, Bus Turístic Bicing.

Vostè és aquí, You are here, Usted està aquí.

Llocs d'Interès: 1. Jardins de Jaume Vicens i Vives; 2. USP Institut Universitari Dexeus; 3. CAP Maternitat; 4. Jardins de la Maternitat; 5. Pavelló Rosa; 6. Camp Nou FC Barcelona; 7. Instal·lacions esportives Arístides Maillol; 8. Parc de Bederrida; 9. Col·legis Majors UB; 10. Unió per la Mediterrànea; 11. Museu Arts Aplicades-Museu de Ceràmica; 12. Museu Arts Aplicades-Museu de les Arts Decoratives; 13. Residència UPC; 14. Centre Nacional de Condicions de Treball Institut Nacional de Seguretat i Higiene en el treball; 15. Centre de Seguretat i Salut Laboral de Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

Carril bici, incorporació a vorera.

Carrer de Jordi Girona.

Generalitat de Catalunya, Departament d'Interior.

Relacions Institucionals i Participació, Direcció General de Seguretat Ciutadana.

Zona vigilada en un radi de 500m.

Zona de seguretat. Inclús motos en vorera.

Carrer de George R. Collins; George Roseborough Collins;

(Massachusetts, USA 1917-1993) Historiador de l'Art.

Zona residencial.4G. Vodafone Nuevo cada año, Estrena Smartphone cada any. 1444 i botigues Vodafone.

Carrer de George R. Collins; Massachusetts, USA 1917-1993 Historiador de l'obra de Gaudí.

i; Punt de trobada; Punto de encuentro; Point de rendez-vous; Meeting point.

Ruta del Modernisme. 90 Pavellons Güell, Av. Pedralbes, 7. Entorn finca Avinguda Pedralbes any 1904.

Primera porta projectada per A. Gaudí a la finca Güell. 1882. Antic picador 1893.

Espereu en aquest punt de trobada, a les hores fixades. Esperen en este punto de encuentro, a las horas fijadas. Fort he guided tour, please wait at this meeting point at the set time.

Attendez à ce point de rencontre, aux heures fixée, pour la visite guidée.

Un dels tres Centres del Modernisme de Barcelona, on amb aquesta guia podreu obtenir gratuïtament els vals de descompte de la Ruta del Modernisme, i on trobareu informació sobre el Modernisme a Barcelona. Gaudí va consagrar tota la seva vida a treballar per a la seva original visió de l'arquitectura i Eusebi Güell va ser el mecenes que li va donar els primers mitjans per començar a fer realitat aquest tipus d'obres tan costoses. El 1883, Güell va voler ampliar la immensa finca que el seu pare havia comprat alguns anys enrere a la zona de Pedralbes. Es va encarregar a Gaudí una part de les obres de reforma (1884-1887) que van ser dirigides per Joan Martorell. Gaudí va projectar el jardí i els pavellons d'entrada a la finca pel camí (avui el passeig Manuel Girona) que venia de la carretera de Sarrià. A finals del segle XIX, a la finca hi havia la casa d'estiu dels Güell i terres de conreu que els Güell explotaven. Per aquesta obra, Gaudí es va inspirar en el Jardí de les Hespèrides tal i com Jacint Verdaguer el descrivia en el seu gran poema L'Atlàntida. Verdaguer havia dedicat L'Atlàntida al sogre de Güell, el marquès de Comillas, i curiosament l'havia acabat de redactar en aquesta mateixa finca. L'entrada destaca especialment per l'anomenada Porta del Drac, una gran escultura en ferro forjat que simbolitza el drac mitològic de Verdaguer, amb ales de ratpenat, cos amb escates, boca oberta i llengua sinuosa, però que no tenia per adversari sant Jordi, sinó Hèrcules. D'altra banda, l'Atlàntida era un poema on les referències s'havien mediterranzat. L'arbre del Jardí de les Hespèrides de Verdaguer, per exemple, no és un pomer com en el mite clàssic, sinó el taronger mediterrani: sobre el brançal dret de la Porta del Drac, Gaudí hi va col·locar una petita escultura d'un taronger amb taronges daurades. Després de la mort d'Eusebi Güell, el 1918, els seus descendents van cedir la casa i part dels terrenys per a la construcció del Palau Reial de Pedralbes. Les antigues cavallerisses, el picador i el que era la casa del conserge formen part del patrimoni de la Universitat de Barcelona.

Nuestro paseo por el distrito comienza en los PAVELLONS GÜELL (90) (PABELLONES GÜELL), uno de los tres Centros del Modernismo de Barcelona, en donde se pueden obtener gratuitamente, con esta guía, los vales de descuento de la Ruta del Modernismo y donde se puede encontrar información sobre el Modernismo en Barcelona. Gaudí consagró toda su vida a trabajar por su original visión de la arquitectura y Eusebi Güell fue el mecenas que le dio los primeros medios para empezar a hacer realidad este tipo de obras tan costosas. Güell quiso ampliar en 1883 la inmensa finca que su padre había comprado hacia algunos años en la zona de Pedralbes. Se encargó a Gaudí una parte de las obras de reforma (1884-1887), que fueron dirigidas por Joan Martorell. Gaudí proyectó el jardín y los pabellones de entrada a la finca por el camino (hoy paseo de Manuel Girona) que venía de la carretera de Sarrià. A finales del siglo XIX, en la finca se encontraba la casa de veraneo de los Güell y tierras de cultivo que la familia explotaba. Para esta obra, Gaudí se inspiró en el Jardín de las

Hespèrides, tal y como Jacint Verdaguer lo describía en su gran poema L'Atlàntida. Verdaguer había dedicado este poema al suegro de Güell, el marquès de Comillas, y curiosamente lo había acabado de redactar en esta misma finca. La entrada destaca especialmente por la denominada Porta del Drac (puerta del dragón), una gran escultura en hierro forjado que simboliza el dragón mitológico de Verdaguer, con alas de murciélago, cuerpo escamado, boca abierta y lengua sinuosa, pero el adversario del dragón no era san Jorge, sino Hércules. Por otro lado, L'Atlàntida era un poema en el que las referencias se habían mediterranzado. El árbol del Jardín de las Hespèrides de Verdaguer, por ejemplo, no es un manzano, como en el mito clásico, sino el naranjo mediterráneo: sobre la jamba derecha de la Porta del Drac, Gaudí colocó una pequeña escultura de un naranjo con naranjas doradas. Tras la muerte de Eusebi Güell, en 1918, sus descendientes cedieron la casa y parte de los terrenos para la construcción del Palau Reial de Pedralbes (Palacio Real de Pedralbes). Las antiguas caballerizas, el picadero y lo que era la casa del conserje forman parte del patrimonio de la Universidad de Barcelona.

PAVELLONS GÜELL (90), (GÜELL PAVILIONS), of the old Güell Estate. Gaudí dedicated his life to his original vision of architecture and Eusebi Güell gave him the first means to make such an eccentric type of architecture into a reality. In 1883 Güell wanted to extend the estate that his father had bought and Gaudí was commissioned to carry out parts of this project, under the direction of Joan Martorell. Gaudí designed the gatehouses and garden of the entrance to the estate from the old Sarrià road. In the late 19th century, the estate was mainly used as summer residence by the Güells, though its crops still provided some profit. For this job, Gaudí took inspiration from the Garden of the Hesperides as depicted by Jacint Verdaguer in his great epic poem L'Atlàntida. Verdaguer had dedicated this work -a sort of Catalan remake of Greek myths- to Güell's father-in-law, the Marquis of Comillas, and had in fact finished writing the book on a stay in this very estate. The entrance features the striking Dragon Gate, a five-metre wrought iron sculpture that symbolises the mythological dragon of Verdaguer, with bat's wings, a scaly body, great fangs and a sinuous tongue. The beast is not challenging Saint George here, but Hercules, as Verdaguer blended Catalan symbols with the classic references to produce his own images. The legendary tree in the Garden of Hesperides from which Hercules had to steal a golden apple, for instance, was in Verdaguer's poem an orange tree, considered somewhat more Mediterranean. Crowning the right jamb of the gate, Gaudí placed a small sculpture of an orange tree, with little golden oranges. After the death of Eusebi Güell in 1918, the estate fell into disuse and the heirs granted part of the land for the construction of the Palau Reial de Pedralbes, the Spanish Royal Family's official residence in Barcelona. The gate, the old stables and gatekeeper's house have been preserved and are now property of the University of Barcelona.

Obert només per les visites guiades dissabtes i diumenges : 10.15h, 12.15h Anglès. 11.15h Català i 13.15 Castellà.

Places limitades: 25 persones per visita. Tancat l'1/1, el 6/1, el 25/12 i el 26/12.

Més info: www.rutadelmodernisme.com o al tel.: 933 177 652.

Ajuntament de Barcelona.

Institut del Paisatge Urbà.

UB Universitat de Barcelona.

AV. Pedralbes; 24/51.

Gobierno de España, Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Inici de les actuacions de millora dels pavellons Gaudí-Güell.

UB Universitat de Barcelona.

UPC Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelonatech.
BKC Barcelona Knowledge Campus, Campus d'Excel·lència Internacional.
JCDecaux.
4G. Vodafone Nuevo cada año, Estrena Smartphone cada any. 1444 i botigues Vodafone.
Vodafone.es, power to you.
63; 78.
Prohibit xapes i tapes de metall.
Prohibit bombetes i fluorescents.
Prohibit restes de ceràmica.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Envasos de plàstic, llaunes i brics.
Envasos de plàstic; Llaunes.
Brics.
Prohibit joguines.
Prohibit CD i DVD.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Los Sacos, 902 100 625.
ester.cat.
Marrones.
C. Gandesa 16/5.
Prohibido aparcar; Motos.
Zona Videovigilada.
Ley orgánica estatal de protección de datos.
Puede ejercer sus derechos ante: Testa Inmuebles en renta, S.A. Paseo de la Castellana nº 83-85, 28046 Madrid.
Semáforo de peatones en rojo. Semáforo de peatones en verde.
P. Cos Consular
Mínusvàlid 9643 BJR.
P de parquin, Motos, Zona senyalitzada.
Carril bus/Taxi.
JCDecaux.
Club-Teatro-Cabaret.
The Hole, el agujero, nunca has visto nada igual.
Teatro Coliseum.
www.theholeshow.com.
Venta de entradas theholeshow.com.
Paper.
Paper, diaris i revistes.
prohibit Brics.
Cartró plegat.
Prohibit paper d'alumini.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Vidre.
Ampolles de Vidre.
Pots de vidre.
Prohibit xapes i tapes de metall.
Prohibit bombetes i fluorescents.
Prohibit restes de ceràmica.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Envasos de plàstic, llaunes i brics.
Envasos de plàstic; Llaunes.
Brics.
Prohibit joguines.
Prohibit CD i DVD.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Orgànics, Restes de menjar.
Taps de suro.
Restes de plantes i herbes.
Prohibit Bolquers.
Prohibit restes de fusta.
L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
Si està ple truqui al 900 226 226.

Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Rebuig, tot el que no es recicla.
Papers i plàstics bruts.
Bolquers.
Restes d'escombrar.
L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
P de parquin, Motos, Zona senyalitzada.
P de parquin de bicis.
Ajuntament de Barcelona
Medi Ambient, Parcs i Jardins.
Senyalització excepcional, Prohibit aparcar.
Actuacions en l'arbrat del 11.11.2013 al 13.11.2013 de 8.20 hores a 14.30 hores. Inclòs motos damunt la vorera. S'avisava Grua.
P de parquin, Motos, Zona senyalitzada.
Avinguda Diagonal.
JCDecaux;.
Mango; Jersei 19,99€; Shop at mango.com.
Av. Diagonal.
C. Numància.
Centre Ciutat.
Estació de Sants.
Pl. Espanya; Port.
Plaça de Valdivia.
P de parquin bicis.
Diagonal 579-585.
P de parquin, Motos, Zona senyalitzada.
C. Numància 150/175.
Avinguda Diagonal.
Prohibido aparcar; Motos.
Semáforo de peatones en rojo. Semáforo de peatones en verde.
Gràcies.-Gracias-Thank you.
L'illa diagonal; Accés/ Acceso Avinguda Diagonal 575.
P de parquin Motos.
L'illa.
Carril Bus i Taxi.
Barcelona Medi Ambient.
Telefònica.
6, 7, 33, 34, 63, 67, 518, N12 nit bus.
Codi de parada 0042 TMB B.
Av Diagonal l'illa diagonal.
JCDecaux.
34 a Virrei Amat 2 min, 7 a Diagonal Mar 3 min, del 28 d'octubre al 3 de novembre, ampliació de serveis de bus de TMB als cementiris per festivitat de tots sants +info tmb.cat.
Mango, abric 49,99€, shop at mango.com.
Ajuntament de Barcelona
Medi Ambient, Parcs i Jardins.
Senyalització excepcional, Prohibit aparcar.
Actuacions en l'arbrat del 11.11.2013 al 13.11.2013 de 8.20 hores a 14.30 hores. Inclòs motos damunt la vorera. S'avisava Grua.
P de parquin Motos.
P de parquin bicis.
L'illa diagonal.
Caprabo.
Accés/ Acceso Avinguda Diagonal 569.
Us exclusiu Bombers.
Prohibido montar en bici.
Barcelona City Tour. 15. L'Illa Diagonal. Official Barcelona City Tour.
Ruta Oest, Ruta Oeste, West Route:
1/Plaça Catalunya. 2/Catedral-Gòtic. 3/Passeig Colom. 4/World Trade Center. 5/Jardins Miramar. 6/Fundació Miró. 7/Anella Olímpica. 8/MNAC. 9/Poble Espanyol. 10/Caixa Forum. 11/Plaça Espanya. 12/Estació de Sants. 13/Camp Nou. 14/Plaça Pius XII. 15/Illa Diagonal. 16/Avinguda Diagonal. 17/La Padrera. 18/Casa Batlló.

Ruta Est, Ruta Este, East Rout:
1/Plaça Catalunya. 2/Catedral-Gòtic. 3/Port Vell. 4/Museu d'Història. 5/Barceloneta. 6/Port Olímpic. 7/Platja del Bogatell. 8/Nova Mar Bella. 9/Forum. 10/Torre Agbar. 11/Sagrada Família. 12/Hospital Santa Creu. 13/Parc Güell. 14/Tibidabo. 15/La Pedrera. 16/Casa Batlló.
Punt de Connexió. Punto de conexión. Transfer point. Vostè es troba aquí. Usted se encuentra aquí. You are here.
Adults:
1 dia/1 día/1 day 26€
2 dies/1 días/1 days 34€
de 4 a 12 anys:
1 dia/1 día/1 day 15€
2 dies/1 días/1 days 19€
Menys de 3 anys gratuït.
Consecutius/Consecutivos/Consecutives
Consultar tarifes sènior més de 65 anys i discapacitats de més del 33%.
Consultar tarifas senior más de 65 años y discapacitados de más del 33%.
Check rater for senior over 65 and disabled from more than 33%.
Horaris/Horarios/Timetables:
09.22h Primer/Primero/First Bus
20.26h Últim/último/Last Bus
Free Wifi.
i, Julià Travel, S.A. Balmes, 5. Tlf 93 317 64 54.
Horaris/Horarios/Timetables:
8.30-20.00 H. de dilluns a divendres/ de lunes a domingo/
Monday to Sunday.
www.barcelonacitytour.cat.
Gray Line
Telefónica.
M. Movistar. Compartida la vida es más.
Nueva Tarifa Habla Internacional. Tu gente a sólo un céntimo de distancia.
Desde 1 cént./min. Con tu tarjeta móvil, llamadas internacionales a más de 40 países. Conexión de calidad.
Contrátelo en tiendas Movistar y locutorios.
Us exclusiu Bombers.
Correos.
Grupo Correos.
902 197 197
www.correos.es
Correos
Uso exclusivo Correos/Ús exclusiu Correos
Horario límite de recogida/Horaris límit de recollida:
Lunes a Viernes/Dilluns a Divendres
i. 902 197 197/www.correos.es
P de parquin Motos.
P de parquin Motos.
L'illa Diagonal.
Hotel Husa l'illa.
Husa hoteles.
L'illa Diagonal.
Plànol de situació. Vostè està aquí. Accés Centre Comercial l'illa. Zona Terrasses. Auditori Winterthur. Parc Públic. Escola / Poliesportiu. Biblioteca "Can Rosés".
P de parquin a la dreta.
P de parquin Motos.
L'illa Diagonal.
AXA
BIKINI. Barcelona.
P de parquin Motos.
Fnac.
L'illa Diagonal.
P de parquin Motos.
6, 7, 33, 34, 63, 67, L51, L57, L61, L63, L64, L67, L68, L69, N12 nit bus.
Codi de parada 0373 TMB B.
Av Diagonal Entença

JCDecaux.
33 a Verneda 1 min; 7 a Diagonal Mar 3 min; 6 a Poblenou 3 min;
Michael Kors. Passeig de Gràcia 100.
Telefónica.
M. Movistar. Compartida la vida es más.
Nueva Tarifa Habla Internacional. Tu gente a sólo un céntimo de distancia.
Desde 1 cént./min. Con tu tarjeta móvil, llamadas internacionales a más de 40 países. Conexión de calidad.
Contrátelo en tiendas Movistar y locutorios.
P de parquin Motos.
P de parquin bicis.
P de parquin Motos.
L'illa
P de parquin Motos.
Carril bici
30
Carril bus/taxi
Rebuig, tot el que no es recicla.
Papers i plàstics bruts.
Bolquers.
Restes d'escombrar.
L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Semáforo de peatones en rojo. Semáforo de peatones en verde.
Carrer d'Entença.
Segle XIII. Cap d'Almogàvers
Avinguda Diagonal
Carril bus/taxi
P de parquin Lliure.
Rebuig, tot el que no es recicla.
Papers i plàstics bruts.
Bolquers.
Restes d'escombrar.
L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Avinguda Diagonal 523
Andreu Alfaro. Línies al vent. Any 1971.
Transfel-sac. Tef: 93 5864644
Orgànics, Restes de menjar.
Taps de suro.
Restes de plantes i herbes.
Prohibit Bolquers.
Prohibit restes de fusta.
L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Envasos de plàstic, llaunes i brics.
Envasos de plàstic; Llaunes.
Brics.
Prohibit joguines.
Prohibit CD i DVD.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Vidre.
Ampolles de Vidre.
Pots de vidre.
Prohibit xapes i tapes de metall.
Prohibit bombetes i fluorescents.
Prohibit restes de ceràmica.
Si està ple truqui al 900 226 226.
Barcelona pel Medi Ambient, Gestió de residus.
Paper.
Paper, diaris i revistes.

prohibit Brics.
 Vodafone.es, power to you.
 63; 78.
 Codi Parada 0297, TMB B.
 Av de Pedralbes, Pg de Manuel Girona.
 Hortus Hesperidum.
 (...)
 Centre de Cultura Contemporània.
 Prohibido el paso.
 Excepte veïns i serveis.
 Distrito 3º.
 Barrio 2º.
 Calle Riera Baja.
 Carrer de la Riera Baixa.
 Ajuntament de Barcelona.
 Zona vigilada en un radi de 500m.
 R.
 Rebuig.
 En cas d'averia 900 226 226.
 BCN Smart City.
 Manzana mordida.
 Matèria orgànica.
 En cas d'averia 900 226 226.
 BCN Smart City.
 Institut d'Estudis Catalans.
 Carrer de Picalquers.
 Barcelona pel medi ambient.
 Neteja.
 BCN Smart City.
 Carrer de l'Hospital.
 Manzana mordida
 Només residus orgànics, restes de menjar.
 Taps de suro.
 Restes de plantes i herbes.
 Prohibit llançar bolquers i restes de fusta.
 Si està ple truqui al 900 226 226.
 L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
 Barcelona Medi Ambient, Gestió de Residus.
 R.
 Rebuig, tot el que no es recicla.
 Papers i plàstics bruts.
 Bolquers.
 Restes d'escombrar.
 L'horari recomanat per baixar les escombraries és de 20 a 22 hores.
 Carrer de les Egipcíaques.
 Reial Acadèmia de Farmàcia de Catalunya.
 Bé d'interès cultural.
 Antic Hospital de la Santa Creu.
 Monument.
 GAQ. 4-6-1931.
 Jardins de Rubió i Lluc.
 Ciutat Vella.
 B; 2; 1; café; wc; A.
 Serveis; Bar.
 Equipaments: 1 Creu de l'Hospital de la Santa Creu de Bernat Vilar; 2 Font ornamental.
 Horaris: des de les 10:00h fins al cap vespre.
 Accessos: A C. de l'hospital; B C. del Carme.
 Recorreguts: _Accessible.
 Els jardins de Rubió i Lluc es situen dins del recinte de l'antic Hospital de la Santa Creu i la Casa de Convalescència. Actualment les dependències acullen l'Institut d'Estudis Catalans, l'escola Massana, la biblioteca de Catalunya i la Reial Acadèmia de Medicina.
 Els jardins com a tal daten de 1955 i, tot i les seves reduïdes dimensions, pretenen ser un petit punt de trobada i descans dins del Casc Antic. Això s'aconsegueix en 3 parts en que es divideix el recinte. El claustre perimetral, que data de 1406, la part central pavimentada amb lloses i les zones de

descans a l'ombra dels tarongers i les altres varietats arbòries existents.
 Prohibido arrancar flores.
 Prohibido pisar el césped.
 Prohibido perros sueltos.
 L'aigua de reg del parc no és potable.
 Egipcíaques 14.
 Minusválido.
 Generalitat de Catalunya.
 Departament de Cultura.
 Biblioteca de Catalunya.
 Ajuntament de Barcelona.
 Institut d'Educació.
 Escola Massana; Centre d'Art i Disseny.
 Vinculat a la UAB.
 56.
 1852.
 Prohibido aparcar.
 Inclús motos a tota la plaça.
 Escola Massana; Centre d'Art i Disseny.
 Vinculat a la UAB.
 Consorci d'Educació de Barcelona.
 Generalitat de Catalunya.
 Ajuntament de Barcelona.
 B.
 Ajuntament de Barcelona.
 Escola Massana.

3.2. IMÁGENES TOMADAS EN EL ARRANQUE Y CIERRE DE LA ACCIÓN.



INICIO
 31.9.2013
 06:00h
 C. Trias i Giró, 15-19.
 Distrito: IV. Les Corts.
 Barrio: 21. Pedralbes.
 08034, Barcelona.



FIN
 31.9.2013
 13:45h.
 C. de l'Hospital, 56
 Distrito: I. Ciutat Vella
 Barrio: 1. El Raval.
 08001, Barcelona.

4. EXPOSICIÓN

17.12.2013.

Sala Miró de la Facultad de Bellas Artes de la UB.

Este protocolo se mostraba en sala mediante una proyección, sobre la pared, de 7 horas 45 minutos y 18 segundos de duración donde se iba mostrando, únicamente, los textos recogidos en la ruta. De esa manera se introducía el concepto tiempo, tan importante en esta acción.

Junto a la proyección se colocó un taburete con la publicación “Textos sobre la ciudad de Barcelona. 10.440 palabras oficiales a través de 5.745 metros y durante 7 horas 45 minutos y 18 segundos.” Forzando así la dualidad texto-espacio ciudad-tiempo vs texto-espacio libro-tiempo.

**A BARCELONA, 1 DE CADA 3
MORTS EN ACCIDENTS
DE TRANSIT ANAVA A PEU!**
ATENCIÓ! TOTS SOM VIANANTS!⁴

4. Barcelona a 9 de julio de 2009 se inaugura la señalización de 170 cruces con 700 rotulaciones en tantos pasos de peatones. Iniciativa del ayuntamiento de Barcelona junto al *Reial Automòbil Club de Catalunya* (RACC). A lo que Francesc Narváez, concejal de Movilidad, describió a Barcelona como *ciudad modelo*, y no se refería a la cárcel.

07. EN LA CIUDAD TODO ES MEMORIA

Empezaremos con tres definiciones, cinco cartas y un convenio. Las definiciones hacen referencia a tres acciones: Rehabilitar, Restaurar y Mantener. Rehabilitar son aquellas actuaciones realizadas en un edificio antiguo para obtener una nueva función. Restaurar son las actuaciones físicas realizadas sobre el patrimonio artístico con la intención de mantener su transmisión de identidad museística a lo largo de los años. Mantener es conservar el edificio físico y su función original. Las cartas por orden cronológico son: Carta de Atenas (1931/49), Carta de Venecia (1964), Carta de Quito (1967), Carta del Restauro 72 (1972) y Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico (1975). Y, por último, el convenio: Convenio de la Haya sobre bienes culturales 1954.

Como podemos comprobar existe una creciente preocupación del mundo desarrollado hacia la monumentalidad y riqueza patrimonial de nuestras ciudades desde mediados del s. XX¹³³. Como consecuencia se modifica la manera de concebir la reconstrucción de nuestras ciudades que se desarrollan a partir de la memoria histórica de éstas. Y es a partir de la crisis petrolífera de los 70, en pleno posfordismo, cuando se produce un doble proceso, por un lado, una gentrificación espontánea, y por otro, una rehabilitación integral de los centros históricos por medio de iniciativas públicas. Construyendo la ciudad posfordista estamos abocados, sin remedio, a la ciudad genérica¹³⁴.

Para poder continuar me veo obligado a hacer una pequeña aclaración entre memoria colectiva y memoria histórica. La memoria colectiva es la suma de cada memoria individual y ésta es el punto de cada miembro de un grupo sobre la colectiva. Mientras que memoria histórica es *el resumen de los hechos que ha ocupado el mayor lugar en la memoria de los hombres*¹³⁵. Podemos decir que la memoria colectiva es un pasado continuo unido al recuerdo vigente del sujeto social que la mantiene viva en la consciencia, mientras que la histórica al

133. Fruto de los remordimientos de postguerra de la 2ª GM

134. Nombre que Rem Koolhaas da aquellas ciudades que se han liberado del corsé identificativo del centro para desarrollarse en la periferia dónde la experiencia estética es inapreciable. Como él dice: «la ciudad genérica es fácil, grande, cabe todo el mundo, si es necesario se expande y si no se destruye». Es la muerte de la calle. Véase: KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

135. ONTAÑÓN, Antonio. *Los significados de la ciudad, Ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea*. Barcelona: Escola Massana Barcelona, 2004, p.68.

estar fuera del grupo social impone su recuerdo en el lugar sobre el individuo. Veamos un ejemplo espacial: cuando un grupo se integra en un espacio lo modula a imagen de éste configurando unos significados de identidad ligados a la continuidad de su memoria¹³⁶.

Cuando estos significados son substituidos por un logo de la memoria histórica el lugar deviene desvinculante e historicista y como consecuencia no lugar. Es por esta razón que una memoria activa y representativa tan solo puede ser la memoria colectiva flexible y continua. Si la memoria colectiva nace de lo social (hacia dentro-de los de abajo) y la memoria histórica de lo institucional (desde fuera-de los de arriba) podemos afirmar que la primera es herramienta de la sociabilidad mientras que la segunda lo es del dominio. Así que la estrategia más extendida en nuestras ciudades ha sido la substitución de la memoria colectiva y todos sus significados de identidad por una memoria histórica de logos e intereses mercantilistas. Y es en este punto

donde a partir de una interpretación del pasado surge una definición colectiva, completamente mediatizada desde el poder administrativo.

Continuemos.

El rápido crecimiento demográfico de nuestras ciudades hace que la memoria de éstas sea demasiado reducida para ser habitada y compartida. La memoria se vuelve insignificante y museística, convirtiendo lo antiguo en espectáculo. O como apunta Augé convirtiendo los espacios en *no lugares*¹³⁷, así que la memoria se convierte en armamento de la *sobremodernidad*. París ya no es París, es la caricatura de sí misma, es la *HiperParís*¹³⁸, y Londres sin identidad es menos Londres. Son vivos ejemplos de la poca o nula irradiación que recibe la periferia desde su centro histórico. El centro ya no es el centro. O Barcelona, ciudad antigua y singular, que con tanta cirugía y maquillaje¹³⁹ está perdiendo su singular vejez, reduciendo así su identidad y volviéndose transparente y genérica. Es la transformación de ciudad en logo. La belleza de una ciudad está en el uso de calles y plazas (por muy viejas y poco fotogénicas que éstas sean) y en este uso se explica la ciudad. La belleza no radica en esos edificios que se presentan como logo de ciudad que acaban por condicionar en gran medida al usuario. Así que Joseph nos hace entender sobre el peligro de la pérdida de esta identidad como:

«El sacrificio de la identidad es un postulado de la razón práctica que alimenta a su vez el principio pragmático de la distinción entre la personalidad y el comportamiento (...)»¹⁴⁰

En la ciudad todo es memoria, no únicamente aquella memoria histórica construida e impuesta sino incluso la más silenciosa o silenciada, aquella que está más ligada a los espacios simbólicos que a la propia arquitectura. Cabe decir que el abuso en la recuperación de una memoria histórica, aparte de anular la colectiva, puede dificultar, y así lo hace, la transformación del espacio urbano como plaza vinculante entre usuarios, paralizándonos como nos paralizamos en el silencio contemplativo de un museo. Si la ciudad es todo pasado



D'AQUI VINT ANYS

—Aquest pont el féu edificar Isabel la catòlica en celebració de l'arribada de Colom a les Amèriques.

Tira cómica del semanario satírico barcelonés *L'Esquella de la Torratxa* del 25.V.1928, en el que hace referencia al conocido puente del Bisbe (de apariencia gótica) construido ese mismo año siguiendo el libro blanco del Ayuntamiento el cual normativizaba la forma que debía tener la arquitectura gótica catalana.

136. Es la impronta del colectivo en el lugar, mucho más fuerte que cualquier plaza, arquitectura o escultura pública.

137. AUGÉ: op. cit., 2000.

138. KOOLHAAS: op. cit., 2006.

139. Ejemplificado por la campaña publicitaria promovida por urbanismo del ayuntamiento de Barcelona con el lema de 1986 *Barcelona Posa't Guapa*.

140. JOSEPH: op. cit., p.64.

e historia todo lo que en ella hay es memoria, así que si no somos capaces de reconocer la acumulación temporal del espacio social difícilmente activaremos el pasado para actualizarlo y hacerlo presente. Nada que ver con la política de recuperación de la memoria histórica barcelonesa¹⁴¹. Esta memoria histórica se ha desarrollado de forma parcial y partidista, favoreciendo el pasado medieval, en su representación exagerada del barrio Gótico¹⁴², así como en dar visibilidad. «A una gran burguesía industrial y modernizadora que tuvo el buen gusto de financiar las formas más vanguardistas de la arquitectura de su época»¹⁴³ representada con el ismo mundialmente famoso del modernismo. Mostrando una imagen de Barcelona coherente y única, capaz de competir con otras ciudades genéricas igual de únicas. Es pues, una ciudad espectacular para el turista, el posible inversor, y para al ciudadano, siempre que éste se lo pueda permitir. Es el turista hermenéutico¹⁴⁴, que usa el escenario *cosmetizado* para su proyección personal. Por eso no es de extrañar que en todas las campañas publicitarias veamos al turista admirando un logo que pretende ser simbólico. Es durante esa admiración cuando el turista activa lo simbólico y lo convierte en genérico, desposeyendo de significado a la ciudad.

¿Por qué deja de ser simbólico y se convierte en logo?

Porque la mirada ficticia del turista acaba convirtiendo el entorno en espectáculo y el espacio público en espacio-actor.

«Es imprescindible para una ciudad que se diseña para un mercado externo (turístico y más allá), construir o manipular mitos locales populares y en definitiva enmarcar su historia de forma que aparezca bajo la luz más atractiva»¹⁴⁵

Esto justifica el motivo de por qué se ha marginado la memoria obrera y sus lugares de esta recuperación memorística, quizás por no ser lo suficientemente atractiva. Solamente se han recuperado fábricas para uso privado que estuvieran catalogadas como modernistas, relegando a la invisibilidad, o incluso a su desaparición, a los espacios sociales de la producción y reproducción de la Barcelona industrial, es decir, fábricas y vivienda obrera - Poble Nou, Barceloneta, Raval, Santa Caterina, Besós. Podemos decir que un mal uso de la recuperación de la memoria de un lugar puede llevarnos a la pérdida de su significado, es decir, una memoria supeditada al interés mercantil vacía de significados sociales el lugar, forzando la desvinculación del usuario. Mientras que la recuperación de la memoria como suma de actividades pasadas, presentes y futuras ayudan tanto al mantenimiento de los significados como a su vínculo.

141. El discurso reivindicador de la memoria de los espacios urbanos en peligro de desaparición (sobre todo los modernistas) fue una estrategia en los años 60 de resistencia a las políticas abiertamente especuladoras de los años prósperos del desarrollismo tardo franquista, que arrasaron espacio construido urbano sin otro criterio, por otra parte, expuesto descaradamente, que el del beneficio económico para el constructor.

142. Las voces más críticas comparan la reconstrucción del Barrio Gótico (principio s. XX) al parque temático español del Poble Espanyol, construido para la celebración de la Exposición Universal de 1929. En la reconstrucción y saneamiento del casco antiguo se llegó a trasladar de lugar piedra a piedra un palacio del s. XV (Palau Padellàs).

143. BALIBREA: op. cit., 2007, p.30.

144. Si la Hermenéutica en la filosofía es la doctrina idealista según la cual los hechos sociales (y quizás también los naturales) son símbolos o textos que deben interpretarse en lugar de describirse y explicarse objetivamente, me tomo la licencia literaria para representar como los símbolos genéricos del turismo son interpretados desde un falso subjetivismo.

145. BALIBREA: op. cit., 2007, p.29.



Antigua fábrica de Can Batlló en el barrio de la Bordeta de Sants. El 11 de junio de 2011 los vecinos de la Bordeta ocuparon el recinto fabril. Desde entonces, la gestión vecinal en Can Batlló ha ido conquistando cada vez más espacio y esferas de la vida del barrio: Biblioteca Popular Josep Pons, el bar del BlocOnze, el rocódromo, salas de ensayo, Auditorio, los talleres abiertos de carpintería, reparación de vehículos y trabajos con metal; un centro de formación ocupacional, espacio familiar y de crianza, de artes plásticas y una imprenta popular, cooperativa de viviendas La Borda, el Espacio para Iniciativas de la Economía Social Coòpolis y Arcadia, la primera escuela autogestionada de Cataluña.

Existe un concepto mucho más nocivo que la mala interpretación de la memoria, es la obsolescencia. Podemos definir la obsolescencia como la consideración de que algo ya no tiene uso, de que su función ha quedado desfasada y que por tanto debe ser substituida por algo nuevo, actual y vigente. Al actuar sobre un lugar la obsolescencia elimina cualquier memoria que en él pueda haber, incluso su olvido queda injustificado, ya que mientras haya memoria el recuerdo puede desactivar el olvido, pero su eliminación con la excusa de lo obsoleto priva para siempre su recuerdo. Para que un edificio o lugar se declare obsoleto primero debe ser desocupado, ya sea voluntario o involuntariamente, después derribarlo y posteriormente construir o no sobre sus ruinas. Las reivindicaciones pueden surgir antes

(colectivos de barrios en defensa de su patrimonio) durante (el movimiento okupa que con el uso justifica su no obsolescencia), y después (cuando una vez derribado los mismos ciudadanos ocupan el vacío activándolo, evitando así la construcción de un edificio vigente)¹⁴⁶. Cabe decir que con el movimiento okupa sucede algo peculiar, se desocupan lugares con el posterior derribo, ya no para construir sino para impedir nuevas manifestaciones incómodas, así que tenemos en nuestra ciudad solares totalmente desactivados a la espera de asignación usuaria. Huecos vergonzosos que la obsolescencia ha relegado al olvido sin posibilidad de recuerdo. No sólo la obsolescencia elimina la hegemonía simbólica sobre el significado, sino que genera otros nuevos y alienados hacia la sociedad.

Entonces podemos afirmar que lo obsoleto como excusa y la obsolescencia como herramienta son los pilares para la construcción de una nueva ciudad identificada como marca registrada, con el consecuente privilegio de los intereses inmobiliarios como instrumento de la economía *glocal* sobre las necesidades y derechos de los ciudadanos. Como nos hace ver Balibrea, es muy difícil escapar de la obsolescencia, tan solo hay que ver el papeleo y las negociaciones que lleva a cabo la artista Lara Almarcegui para poder congelar sus descampados ante los especuladores. A modo de ejemplo tenemos la conservación del patrimonio fabril reconvertido para usos públicos o conservado para el capital privado, atendiendo a valores de alta calidad formal y estéticos y con la excusa de incentivar la economía local justificando de ese modo el impacto en los ciudadanos. Esta economía terciaria no únicamente ha usado conceptos de obsolescencia y memoria para sus intereses, sino que con la gentrificación ha materializado y desplegado toda su ideología. Lo ha hecho fragmentando la ciudad al vaciar el centro de ésta para ocupar de forma dispersa la periferia con viviendas programadas por la propia economía global, endeudando, aislando y paralizando mediante el vaciado de significados a la población activa del medio urbano.



Antiguo portal número 20 de la Rambla de Santa Mónica, recién rehabilitado.

Agujeros producidos por los tacones de prostitutas del *bajo Ramblas*. Producidos por la acción de entrar en calor o bien para llamar la atención a posibles clientes.

146. *El forat de la Vergonya*: Ejemplo de lucha vecinal que en el año 2000 evitaron la nueva construcción en el solar defendido. Ahora actúa como parque autoconstruido Véase www.investigacions.org/barcelona2004.



fig. 1

Si hoy decidimos pasear por el casco antiguo de la ciudad, difícilmente veremos reflejada en las piedras su memoria urbanística, veremos sin duda trazados y edificios institucionales, pero difícilmente usos, jerarquías, urbanidad y vida social. El recuerdo que hemos decidido mostrar, aparte de ser sesgado es relativamente virtual, poco de lo que vemos o hacemos en el espacio que antiguamente circundaba la muralla tiene que ver con la memoria. Así que, si lo que hay ante nosotros nos hace recordar alguna cosa que no fue, no podemos hablar de memoria, sino de fantasía, la misma que recibimos en los parques temáticos. El conservadurismo de los edificios emblemáticos del ayer, desubicados, descontextualizados e iluminados como estrellas de cine, producen en nosotros un significado más propio de la obsolescencia que de la recuperación de la memoria histórica. Lo que me lleva a decir lo siguiente: estamos tan alienados de este nuevo significado que difícilmente nos sentimos partícipes del espectáculo. Nos vemos en la deriva en el uso temporal con el espacio. Mantenemos una relación fugaz, de paso y distancia, sin compromiso, sometiendo al lugar a un uso en vez de establecer un lazo para el despliegue nuestra sociabilidad.

¿Cómo describiría en el año 2016 el viajero y agrónomo Arthur Young¹⁴⁷ la ciudad antigua de Barcelona?

¿Cómo la describiríamos nosotros?

¿Cómo la describen los forasteros? Yo la describiría como la colonización masiva del mercado de todos los espacios sociales.

En resumidas cuentas, se substituye la memoria colectiva de significados vinculantes y sociales por una memoria histórica de iconos e institucional, con la intención de reducir la participación ciudadana en el espacio público y así favorecer la no participación. Y si hay una piedra en el discurso de la memoria histórica capaz de sacar al grupo social de la amnesia para recuperar el hilo de la memoria colectiva, si existe un hilo de esperanza, éste desaparece por la acción devastadora de la obsolescencia, dispuesta a destruir cualquier significado que nos lleve al recuerdo.



fig. 2

Estas dos placas (fig. 1 & fig. 2) que se compran por menos de 50 €, pueden verse en diferentes localidades de Francia y Reino Unido como exaltación del no historicista ni administrativo y silencioso gesto mínimo. En internet pueden seguirse todas estas localizaciones singulares del no acontecer que el turista atrapa y comparte como si de una gran gesta se tratara.

147. Agrónomo, viajero y administrador británico (1741-1815). Véase: INTERLUDIO, Paseo III, p.94.

08. DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO A LA PRODUCCIÓN DE LUGAR

Ocupar, construir y concebir, tres conceptos que nos ayudarán a entender nuestra relación con el medio y el entorno.

Ocupar es la utilización del espacio que vamos encontrando en el medio en el que habitamos para cubrir nuestras necesidades. Ocupamos la cueva para protegernos, ocupamos un territorio para asentarnos, ocupamos la calle para socializar, ocupamos viviendas para reivindicarnos, etc. Es la acción que desarrolla el colectivo nómada, analizando el entorno y vinculándose a él mediante el equilibrio del lugar y las necesidades colectivas.

Construir es la segunda fase de la ocupación, es la domesticación del entorno para dominarlo y establecerse, entendido como asentamiento. Construimos la cabaña cuando dejamos de ocupar de la cueva, construimos la casa y en consecuencia las calles después de haber ocupado un territorio para convertirlo en lugar y, por último, reconstruimos ese lugar, ya en desuso, reivindicándolo. Es la transformación del colectivo a la vida sedentaria, modificando el entorno y adaptándolo a las necesidades.

Debemos ser conscientes de esta intensa relación entre entorno y usuario. Por eso estamos construyendo a partir del plano *geomórfico*¹⁴⁸ la ciudad orgánica.

Concebir es un paso al frente, no paralelo, sino hacia delante. Si tanto el entorno como lo construido condiciona nuestra manera de comportarnos, podemos tener consciencia y proyectar lo concebido y con ello condicionar el desarrollo del individuo. Concebir es además aunar esfuerzos en una dirección y poner el acento en la tipología. Eso nos pone en el punto de mira. En este sentido no es la adaptación o la domesticación la que nos condiciona sino lo construido. Esto nos convierte en una sociedad utilitarista, sedentaria, condicionada y controlada, sin consciencia del lugar, de lo tectónico y lo colectivo.

Podemos decir que ocupar y construir son acciones en las que prima el desarrollo de lo colectivo, dando significado a lo tectónico, mientras que concebir condiciona las decisiones de unos pocos sobre el colectivo. Es posible analizar y entender una manera de vivir únicamente interpretando sus construcciones y ocupaciones, de la misma manera que podemos descifrar las normativas cívicas de un lugar estudiando cómo se comporta y relaciona el colectivo en sociedad.

148. Plano perfectamente adaptado al relieve y a las imposiciones del espacio natural.

Hagamos un pequeño recorrido a través de la historia de la concepción de las ciudades. Sólo así podemos detectar los agentes que forzaron el cambio de la adaptación al medio natural a la adaptación a la voluntad de unos pocos sobre el resto de habitantes.

Quizás Hipódamo de Mileto¹⁴⁹ haya sido el primer urbanista en concebir la retícula como plano susceptible de ser habitado por una comunidad. Plano cuadrículado como expresión cultural del individuo, esta cuadrícula «expresaba la racionalidad de la vida civilizada»¹⁵⁰.

En época romana los *cives*¹⁵¹ concebían las *civitas*¹⁵² antes de ser habitadas. Básicamente (siendo muy reduccionista) concebían las ciudades desde la observación del cielo, es decir, marcaban dos ejes principales, *Cardus Maximus* (con orientación de Norte a Sur) y *Decumanus Maximus* (con orientación de Este a Oeste, y en la intersección de éstos constituían el fórum) concebido como centro de todas las actividades públicas. Es decir, una «cuadrícula cargada de afección»¹⁵³. Cabe hacer una diferencia substancial con la *polis*¹⁵⁴ y *polites*¹⁵⁵ griegos, ya que la *polis* venía precedida por un concepto genético, pertenecía a la *polis* si allí radicaba tu *genos*.

En el Medioevo los esfuerzos y la mirada se focalizaron en la concepción de las construcciones divinas, uno de los objetivos en la proyección de estas edificaciones era someter al individuo a la presencia majestuosa de su arquitectura. La experiencia dramática del individuo en el espacio refleja el poder adoctrinador de las piedras sobre la insignificancia de la existencia. El contraste de la escala y el uso de la verticalidad evidenciaban esta diferencia traumática.

Durante el Renacimiento la aristocracia escenificó su poder a través de la concepción y construcción de sus palacios. Esta fue una puesta en escena exagerada en la que se desplegó la visión del mundo de sus moradores. Ya no era la casa de Dios del Medioevo, vertical y sagrada, ahora se había convertido en la casa del nuevo rico, ornamental y terrenal. La experiencia del visitante, en su mayor parte servidor y subyugado, reflejaba su condición de siervo en el seno de un espacio proyectado por y para el poder. La confrontación del visitante ante la exuberancia de la belleza escenificada sumergía a éste en un estado de quietud y fascinación. Y tan sólo en la creación de nuevas ciudades se podía ver la voluntad urbanística en su concepción, como durante el reinado de Felipe II, quien promulgó una serie de ordenanzas para las nuevas ciudades del Nuevo Mundo, las conocidas como las leyes indianas. Leyes instauradas en 1573 y prolongadas durante tres siglos. Éstas básicamente concebían el urbanismo desde el crecimiento de una retícula simétrica y a partir de un centro marcado como lugar común del que salían las calles y los caminos.

Fue en el s. XVIII cuando se establecieron las bases de la reorganización racional de la ciudad. Poco después, irrumpe su hijo más feroz, el Higienismo. En pleno s. XIX, con el pretexto de sanear la ciudad, comienzan las grandes transformaciones de las urbes europeas durante la

149. Arquitecto griego (498-a.c.).

150. SENNETT, Richard (1990). Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante. Historias de ciudades 125 (p.281). Cultura y economía política de los espacios urbanos. Revista Internacional de Ciencias Sociales. Centro Unesco de Cataluña y Hogar del libro, septiembre 1990.

151. Conjunto de personas que se reunían para concebir y posteriormente construir una ciudad. A la postre ciudadanos libres.

152. En la era Romana, conjunto de personas de diferente credo, casta y procedencia que se someten a una misma ley. Eras ciudadano si aceptabas y te sometías a esas leyes.

153. SENNETT: op. cit., p.281.

154. La sede (*ethos*) o morada de mi gente (*genos*)

155. Ciudadano de la *polis*.

industrialización¹⁵⁶. Se descentralizan industrias, mataderos y cementerios como foco de epidemias. Se canalizan las aguas residuales, se suministra agua corriente y luz a las viviendas. Todo esto esconde la voluntad real de sanear la conducta. Es muy llamativo el caso del Barón Haussmann¹⁵⁷, en París, quien a petición expresa de Napoleón III, proyectó una nueva París en que las estrechas calles medievales –ideales para el levantamiento de barricadas– fueron substituidas por grandes avenidas –bulevares– que facilitan el control de su uso. Así que el sesenta por ciento de la París medieval fue destruido, y con ello se ejecutó la mayor expropiación jamás impuesta a una ciudad; resultado, expulsión de las clases subalternas del centro hacia la periferia; consecuencia, encarecimiento del centro para uso burgués. No sabían entonces que estaban construyendo el famoso cinturón rojo europeo. Es otro ejemplo donde podemos ver el uso de lo planificado (concebido) para modificar la conducta del individuo. No sólo se somete al entorno sino también a intereses particulares. Se están construyendo las primeras ciudades industriales (la ciudad lineal¹⁵⁸ y la ciudad jardín¹⁵⁹) donde se asentarán las bases del fordismo¹⁶⁰ y viceversa.

A inicios del s. XX y a causa de procesos no intencionales¹⁶¹, se cimenta el anonimato e individualismo del ciudadano. Es el siglo en el que ingenieros y arquitectos aúnan esfuerzos para una concepción de la vivienda digna, a la altura de las ciudades sanas y relucientes en las que habitaban. Si imaginamos la forma de vida en el hogar antes del suministro de agua corriente y electricidad, veremos que debido a la ausencia de estos servicios dificultaba el desarrollo del individuo más allá del aspecto meramente funcional. Todo sucedía ahí fuera, en la fábrica, en la calle, en las plazas y en el mercado. En la vivienda no había tiempo ni intimidad, todo se reducía a reuniones alrededor de la alimentación y su preparación.

Pensemos en los quehaceres de una casa, y ahora pensemos qué sucedería si a esos quehaceres le quitáramos el agua corriente y la luz. Pues bien, con la aparición de estos dos elementos se cambió por completo la forma de ocupar el espacio privado y en consecuencia el espacio público. Como dice G. Ivain en el *Formulario para un nuevo Urbanismo*¹⁶²:

**«Una enfermedad mental ha invadido el planeta: la banalización.
Todo el mundo ha quedado hipnotizado por la producción y el
confort: desagües directos, ascensor, cuarto de baño, lavadora»**

Después de la Segunda Guerra Mundial y con la carta de Atenas¹⁶³ ya redactada se inicia la reubicación de la industria en la periferia de las ciudades, propiciada por las políticas de desurbanización de las ciudades que provocaran la aparición de extensas áreas suburbanas.

156. Londres (reforma de Joseph Bazalguette, 1848-1865), Viena (demolición de murallas y creación de la *Rings-trasse*, 1857), Florencia (ampliación, 1864-1877), Bruselas (1867-1871), Barcelona (Ildefons Cerdà 1860, demolición de murallas y creación de la Eixample) o Madrid (Carlos María Castro 1860).

157. Haussmann es un conservador en cuanto a los modelos arquitectónicos y urbanos, su plano, en estrella, se inspira en el Barroco, la ciudad palatina y buscando la perspectiva final, destacando los monumentos emblemáticos.

158. En esta propuesta incorpora las preocupaciones higienistas, se preocupaba por el problema de la congestión de las ciudades heredadas (hacinamiento) e incorporaba también la preocupación, muy especial, del transporte y las comunicaciones.

159. La idea de las ciudades jardín pasó a inspirar la creación de multitud de suburbios y urbanizaciones periféricas adosadas a las ciudades existentes. No se trata de ciudades completas, sino de barrios (urbanizaciones).

160. Hace referencia al modo de producción en cadena que llevó a la práctica Henry Ford (fabricante de automóviles de Estados Unidos).

161. Véase el Contractualismo Moderno de Thomas Hobbes (1588-1679).

162. IVIAN, Gilles. *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. Texto de 1958 el cual se incluyó en los Archivos Situacionistas como documentos 103 y 108.

163. Es un manifiesto urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebrado a bordo del París II en 1933 en la ruta Marsella-Atenas-Marsella siendo publicado en 1942 por Sert y Le Corbusier.

Es la época también del auge de los medios de transporte y de la proliferación de las grandes infraestructuras de vías de comunicación. Esta periferización influye asimismo en la distribución comercial, que nace ahora como forma de asentamiento en la periferia. Es la ciudad máquina de la era Fordista, es la ciudad funcional y moderna en la que el exagerado uso del automóvil acabará con la idea de calle (excluyendo a peatones) para imponer la de no calle¹⁶⁴ rebautizada por Le Corbusier como vial.

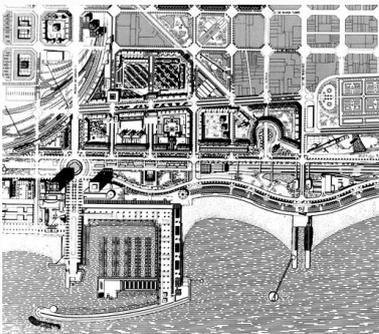
A partir de la primera crisis del petróleo y con otra carta redactada en la mano (Ámsterdam 1975)¹⁶⁵ se enfatiza la reconquista de los centros históricos abandonados durante el fordismo. Como ya vimos, en el posfordismo se produce un doble proceso, por un lado, una gentrificación espontánea, y por otro, una rehabilitación integral de los centros históricos por medio de iniciativas públicas. Estamos en la ciudad posfordista, instalados ya en la ciudad genérica. Hemos pasado de la retícula horizontal fordista a la retícula vertical en la que vivimos.



Exposición Universal, Barcelona 1888.



Exposición Universal, Barcelona 1929.



Juegos de la XXV Olimpiada, BCN 1992.



Fórum de la Culturas, Barcelona 2004.

Así que en la actualidad el habitante de la ciudad parece pues haberlo perdido todo, haberse ahogado bajo la excentricidad de la ciudad. Por lo menos está perdido como ciudadano y como hombre público.

¿Nos representan los centros museísticos de nuestras ciudades?

¿Los percibimos de la misma manera que las obras de arte?

¿Se puede vivir en una obra de arte, y pasear?

¿Entendemos la comunidad vertical?

En resumen, se ocupó la cueva, se construyó la casa y con ella la comunidad, se concibió la ciudad como órgano de control físico y con tras la concepción se construyeron los significados para el control emocional.

Como hemos visto, las grandes ciudades europeas, se han concebido a partir de la idea de ciudad higiénica a la vez, que se ha ido pre-significado mediante la construcción simbólica usando los grandes acontecimientos como excusa.

Barcelona es un ejemplo muy claro. A partir de las bases higiénicas del derribo de las murallas y des de 1888 que tuvo lugar la primera exposición universal de la ciudad, la ciudad se ha ido configurando aprovechando grandes acontecimientos. A la de 1888 le siguió la exposición universal de 1929, a ésta los juegos olímpicos de 1992, acabando con el invento fallido del Fórum de las Culturas.

Ya no es la construcción que dio paso la ocupación, es una construcción más estudiada, con mayor incidencia en lo simbólico, con una voluntad clara en la construcción de un imaginario significativo, que, aun siendo real, tiene cierto aura de falsedad y maquillaje. A modo de ejemplo, el barrio gótico de la ciudad de Barcelona, muy fotografiado y visitado, aprovechando el derribo de las murallas y el éxodo forzado de los ciudadanos del centro a la periferia, fue concebido a finales del XIX y construido a principios del XX, a partir de un estudio de cómo debería mostrarse una ciudad gótica, es la representación de una idea, es la museistificación de una ciudad. Otro ejemplo, toda la concepción de la Barcelona preolímpica bajo el eslogan de *Barcelona posa't guapa*, inundó plazas y calles con obras de dudosa calidad y totalmente descontextualizadas, con la idea de dignificar zonas catalogadas de degradadas como eufemismo

164. Le Corbusier, miembro del grupo francés del CIAM, en 1945, publicó el libro *Como Concebir el Urbanismo* dónde aparece, entre otras, explicada la muerte de la calle.

165. Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico.

de fealdad. Esa concepción de lo digno acarreó consecuencias sociales tan salvajes que aun hoy día seguimos pagando las consecuencias. Gentrificación como herramienta, expulsión de la clase humilde de zonas determinadas, desvinculación territorial por la resignificación simbólica, sutil recalificación conceptual, un barrio residencial es totalmente incompatible con un barrio temático para consumo turístico.

Así pues, tenemos ciudades construidas y concebidas para generar deseo, mostrándose fotogénicas al visitante temporal y sobrediseñadas al habitante regular. Justo en este punto es donde la tesis de que la producción de lugar puede ejercer de resistencia y recuperación de lo social frente a la construcción de una ciudad-marca.

Entiéndase como producción todas aquellas situaciones no previstas ni controladas que puedan darse en el lugar común. Producciones de momentos frente a la construcción tectónica de pavimentos y mobiliario urbano. Una producción de lugar deja huella en la experiencia mientras que la construcción de ciudad deja hipotecas físicas permanentes en el territorio.

Una manera de producción en la acción de rastrear el lugar común (búsqueda de significados que amplíen la lectura del espacio para mayor vinculación) la encontramos en Lara Almarcegui. En ella se intuye un rechazo a la sobreproducción fruto de la sobrediseño iconográfica del simbolismo conductista. El trabajo de Lara Almarcegui nace de una profunda resistencia a la planificación representada por la sobreconstrucción que el maquillaje del diseño ha ido desplegando por nuestras ciudades.

Bajo una apariencia de ecologismo se ve una clara intención de no actuación, de espera, de no ordenación, de libertad representada por el libre albedrío y de producción y exaltación de los acontecimientos en el lugar. Tanto en sus demoliciones y nuevo orden matérico como en sus descampados en los que prohíbe hacer nada, demuestra esta lucha de poder y resistencia al poder con el orden establecido de la planificación. La belleza de la materia en estado puro en la demolición, lo que representa y el esfuerzo en separarla de lo construido contrasta con el esfuerzo de la planificación en destruir por obsolescencia para construir desde lo simbólico que represente cierta dignificación del orden. Es decir, con sus demoliciones intenta buscar la arquitectura antes de ser arquitectura. Es justo este nuevo orden como metáfora de lo correcto y lo bello donde Lara pone su resistencia, consiguiendo detener descampados, en su prohibición de construir, para ofrecerse sin uso aparente como nuevo lugar común de libre ocupación donde la hiperespecialización y la admiración del sector terciario quedan dañados.

No hace nada en el lugar para conocer bien el descampado, incluso cava para conocer más la ciudad y facilitar así la producción de momentos. Y en sus guías, o fuera de campo, se evidencia la clara voluntad de demostrar que el descampado es el lugar real de los acontecimientos y no tanto sus representaciones. Así que se puede decir que no construye, sino que crea problemas, como dice ella, «retirar una valla genera más problemas que abrir una puerta»¹⁶⁶, y una vez abierta dar tiempo al lugar abierto para que éste se imponga como lugar no regulado.



ALMARCEGUI, Lara. Sinttruiden, Rotterdam. 2005.



ALMARCEGUI, Lara. Parque fluvial abandonado. 2013.

166. BLANCH, Teresa (dir.). *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Universitat de Barcelona ed., 2015, p.43.

Esta nueva relación con el lugar aparentemente ruinoso lleno de posibilidades que niega la construcción en pos a la producción de lugares, permite una nueva lectura de nuestras ciudades que la geometría y la planificación nos impide hacer y aunque de forma tangencial es lo que Rosario Montero¹⁶⁷ con su obra *En la otra cuadra* intenta demostrar, donde podemos ver que lo que la ciudad realmente representa tanto desde el trazado como desde lo simbólico puede ser muy diferente a lo concebido desde el ordenamiento cuando se les pide a ciudadanos que lo intenten representar, o incluso cuando se les pide que hagan un pequeño croquis en forma de mapa para llegar a tal sitio. De esta manera queda desmontado el trazo geométrico por el trazo experiencial.

Si cruzamos algunos conceptos de L. Almarcegui y R. Montero nos podemos situar cercanos a mi propuesta *Protocolo #02. Escondite y lugar*¹⁶⁸ (2013). Donde los 150 participantes creaban lugares tras lo construido por la administración al esconderse. Aparte de no construir mis contactos representaban cierta vinculación con lo simbólico que se aleja mucho de la representación de lo establecido. Así que la ciudad geoméricamente trazada queda transformada en ciudad geomórfica de los escondidos como cierta reivindicación de la nueva representación de la ocupación no ordenada. Y si le sumamos la voluntad expresa de fomentar la visita de los escondites como verdadera experiencia estética en el lugar real de los acontecimientos me sitúa en la órbita de ambas propuestas descritas en anterioridad.

En definitiva, estrategias de ocupación desordenadas en el espacio público, construido ordenadamente, con la voluntad creativa de generar lugares y vínculos.

Mireia Feliu¹⁶⁹ en la obra *24 horas 24 minutos* nos muestra la cultura como territorialidad y como mercancía de la homogenización. Nos muestra ciudades de igual tiempo y similar folklore. Así que nos ofrece una realidad construida como triunfo del turista en la gran movilidad del mundo y el poder que este ejerce sobre lo local que se muestra genérico en la conquista de lo iconográfico deviniendo ciudades sin vínculo que pertenecen al vagabundeo del sector terciario. Este tiempo sin postproducción del vagabundeo que pretende mostrar M. Feliu o incluso la deambulación como estrategia de la nueva cartografía que nos propone Antonio Ruiz Montesinos¹⁷⁰ no son tiempos únicos sino compartidos. De hecho, las grandes ciudades combinan el tiempo vacacional suave y fácil con el tiempo utilitarista y monótono del aislamiento del transporte. Aunque se nos muestre el caminar como resistencia a lo establecido y el resultado de estas cartografías como nuevas representaciones territoriales de pertenencia, estos se alojan en la idea de que en la ciudad todo debe estar en movimiento, así que la verdadera resistencia y como tal la verdadera recuperación significativa de la ciudad debe estar en la quietud. Quietud desde la movilización como la del colectivo GAC y sus escraches (acción directa) en la ciudad de Buenos Aires. Colectivo preocupado en dar visibilidad a la impunidad de algunos hechos de su ciudad, así que se apropian del lenguaje de las señales informativas de carácter institucional para, de forma reivindicativa y desobediente, poder decir y escribir *aquí viven genocidas*. Invaden el espacio público con señales con las que intentan recuperar cierta memoria silenciada. Lo mismo ocurre con sus mapas donde cartografían lo que sucede, una especie de mapas experienciales de Buenos Aires, un mapeo colectivo emocional y humano.

En fin, estrategias sobre el lugar común, ya sean desde la producción como desde la construcción todos lo entienden como problema, como conflicto. Es decir, entre la acción que se desvanece de la producción y la fisicidad especializada que permanece de la construcción, es el conflicto que nace de la diferencia existente entre invisibilidad y presencia.

167. Ibid., p.54.

168. El resultado de la cual se puede ver al detalle en Realidad enfocada VII que interfiere en la PARTE II de esta investigación.

169. BLANCH (dir.): op. cit., 2015, pp.224-237.

170. Ibid., pp.238-249.

**PROTOCOLO #4.
MEMORIA PARA LA REDENCIÓN.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *¿Cómo podemos expropiar 348.980 metros cuadrados? O quizá como recuperar alguna cosa más.* Barcelona: Autoeditado, 2014.

3. ELEMENTOS DE LA ACCION

3.1. Noticia (recreada): *Temor a la libre ocupación.*

3.2. Recopilatorio de la acción.

3.3. Crónica.

4. EXPOSICIÓN

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto

Título: PROTOCOLO #4. MEMORIA PARA LA REDENCIÓN.

Acción: Incitar a la rebelión trayendo al presente los hechos acontecidos una noche de 1835 en la ciudad de Barcelona, cuando los ciudadanos, recuperaron espacio público mediante la quema de edificios aparentemente sin uso.

Co-autores (del contenido): La ciudadanía que participó en la rebelión del 25 y 26 de julio de 1835.

Lugar: Barcelona 1835—2014.

Inicio: 10.2013.

Finalización: 2.2014.

Cierre de la obra: 17.2.2014

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

“La vivencia de la memoria colectiva en el espacio público puede tener, en ocasiones, un contenido conmemorativo, pero, no son en absoluto, la misma cosa. Esta vivencia se tiene que plasmar en la construcción de la ciudad, en la comunicación y en la participación y no en la nostalgia y en la inmovilidad.”¹

En la ciudad todo es memoria, no únicamente aquella memoria histórica construida mediáticamente e impuesta por la administración, sino incluso la más silenciosa o silenciada, aquella que está más ligada a los espacios simbólicos que a la propia arquitectura. Cabe decir que el abuso en la recuperación de una memoria histórica, aparte de anular la colectiva, puede dificultar, y así lo hace, la transformación del espacio urbano como plaza vinculante entre usuarios, paralizándonos como nos paralizamos en el silencio contemplativo de un museo. Esta memoria histórica se ha desarrollado de forma parcial y partidista, favoreciendo a una gran burguesía industrial y modernizadora que tuvo el buen gusto de financiar las formas más vanguardistas de la arquitectura de su época² y pretendiendo una imagen de ciudad coherente y única, capaz de competir con otras ciudades genéricas igual de únicas³. Así que podemos decir que la estrategia más extendida en nuestras ciudades ha sido la sustitución de la memoria colectiva y todos sus significados de identidad por una memoria histórica de logos e intereses mercantilistas. Aún con todo, podemos afirmar que si la ciudad es todo pasado e historia todo lo que en ella hay es memoria. Y es por esta sencilla razón que se pretende trabajar una historieta, más ligada a la memoria colectiva por lo social que a la histórica por lo administrativo.

La intención es tan sencilla como quijotesca, con una simple maniobra se pretende mostrar un recuerdo como hilo de recuperación para convertirlo en presente continuo de acontecimientos. Entendiendo el pasado como un pasado continuo que unido al recuerdo vigente del sujeto social es capaz, y así lo creo, de mantenerla viva en la consciencia. Nada más y nada menos que ofrecer una herramienta de lo social en la construcción de significados y armamento intelectual en la toma de partido contra la belleza de los elementos ornamentales que actúan como logo. He aquí lo quijotesco.

Se ha cogido unos acontecimientos sociales poco difundidos de la Barcelona de 1835 para mostrarlos mediante un display representativo de realidad, que no verdad, de nuestro presente continuo. Este display es la prensa escrita, he querido apropiarme del lenguaje plástico de ésta para dar cierta veracidad a la noticia pudiéndose leer como noticia de un día pasado muy próximo, concretamente del domingo 28 de julio de 2013. Se presenta como página arrancada de la sección de Política (p 14) de La Vanguardia y colgada en la sala para ser leída. No es como si fuera, si no que intenta ser, ya que tanto el papel como la estructura es una copia idéntica del rotativo.

1. ONTAÑÓN, Antonio. *Los significados de la ciudad, Ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea*. Barcelona: Escola Massana ed., 2004, p.284.

2. BALIBREA, Mari Paz. *PRODUCTA50. La Marca y el Pasado: Estrategias de Lucha por El Espacio Social en la Barcelona Postindustrial: Dilemas Políticos Acerca de la Generación de Espacio Público Urbano*. Barcelona: YPRODUCTIONS ed., 2007, p.30.

3. Es imprescindible para una ciudad que se diseña para un mercado externo (turístico y más allá), construir o manipular mitos locales populares y en definitiva enmarcar su historia de forma que aparezca bajo la luz más atractiva.

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

BARCELONA 1835

Superficie: 6 km²
Población: 235.060 h.
Densidad: 39.176,67 h/km²
En la que había entre tantas otras cosas: 7 casernas, 11 hospitales,
40 conventos, 27 iglesias y 90 fábricas.

Esperanza de vida: 36 años los ricos y 23 años los pobres.

BARCELONA 2013

Superficie: 101,4 km²
Población: 1.620.943 h.
Densidad: 15.985,63 h/km²
En la que hay entre tantas otras cosas: 55 museos, 1.608 oficinas de la Caixa, 25 centros comerciales, 84 galerías de arte y 15.857 monumentos catalogados.

Esperanza de vida: 79 años los hombres y 85 años las mujeres.

BARCELONA, 25 DE JULIO DE 1835

CONVENTO DE LOS TRINITARIOS

Trinitarios descalzos

Quemado el 25 de julio de 1835

4.861,10 m² redimidos

Desde 1847 los ocupa el Gran Teatre del Llicieu

CONVENTO DE SANT FRANCESC

Framenores

Quemado el 25 de julio de 1835

5.452,50 m² redimidos

Desde 1861 los ocupa la Pl. Duc de Medinaceli

CONVENTO DE SANT JOSEP

Carmelitas calzados

Quemado el 25 de julio de 1835

6.292,25 m² redimidos

Desde 1836 los ocupa el mercado de Sant Josep.

CONVENTO DEL CARME

Carmelitas descalzos

Quemado el 25 de julio de 1835

2.727,32 m² redimidos

Desde 1999 los ocupa el restaurante Carmelitas

CONVENTO DE SANTA CATERINA

Dominicos

Quemado el 25 de julio de 1835

6.659,21 m² redimidos

Desde 1848 los ocupa el mercado de Santa Caterina.

CONVENTO DE SANTA MADRONA

Capuchinos

Quemado el 25 de julio de 1835

3.338,78 m² redimidos

Desde 1918 los ocupa la plaza Real.

Tiempo: 11 horas.

Restitución: 0,48% de la superficie total (29.331,16 m² vaciados en 11 horas).

Acción: Recuperación mediante el vaciado del 0,48% de la ciudad por medio de la quema de conventos.

Redención: 29.331,16 m²

Memoria: La madrugada del 25 de julio de 1835 la ciudadanía recupera para uso social 29.331,16 m² en 11 horas.

½ redimida por habitante: 0,12 m²/h (m² redimidos por habitantes)

BARCELONA, 13 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Tiempo:

Restitución: 0,48% de la superficie total

Acción:

Redención A: 495.696,60 m²

Memoria:

½ a redimir por habitante: 0,31 m²/h (m² redimidos por habitantes)

SI LO CALCULAMOS POR HABITANTE ACTIVO Y NO POR SUPERFICIE DA:

Restitución: 0,20% de la superficie total

Redención B: 202.263,84 m²

Memoria: ½ a redimir por habitante: 0,12 m²/h (m² restituidos por habitantes)

COMPARATIVA.

CIUTAT VELLA 2013

Superficie: 4,73 km²

Redención A: el 10,48% de Ciutat Vella redimido a la ciudadanía.

Redención B: el 4,28% de Ciutat Vella redimido a la ciudadanía.

½ A & B: 348.980 m²

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *¿Cómo podemos expropiar 348.980 metros cuadrados? O quizá como recuperar alguna cosa más.* Barcelona: Autoeditado, 2014.

Libro
21x12 cm
Impresión digital
32 páginas

Digitalización de la 1ª edición: Barcelona, lunes 17 de febrero de 2014

Impresión: En la Escola Massana el lunes 17 de febrero de 2014

Tiraje: 300 ejemplares

Crónica de los acontecimientos que tuvieron lugar en Barcelona durante la noche del 25 al 26 de julio de 1835.

**¿Cómo
podemos
expropiar
trescientos
veinticuatro
mil metros
cuadrados?
O quizá como
recuperar
alguna cosa
más.**

1662
Convento de los Trinitarios
Trinitarios descalzos
41.380722,2.173334

25 de julio de 1835
Quemado

1847
Gran Teatro del Liceo
41.380722,2.173334

1861
Se quema

1862
Gran Teatro del Liceo
41.380722,2.173334

1893
Atentado anarquista
*Santiago Salvador Franch lanza dos artefactos
explosivos sobre el patio de butacas.*

1994
Se quema

1999
Gran Teatro del Liceo
41.380722,2.173334

Gran Teatro del Liceo
La Rambla, 51-59
Distrito I
Barrio I
08002 Barcelona

Fuente:
<http://www.societaticeu.com>



“(…) Apenas la gente que venía de la función empezaba á dar su ordinario paseo par la Rambla, á saber, á cosa de las siete y media, cuando empezó ya la alarma y se vieron arrojar algunas piedras á las ventanas del convento de Agustinos descalzos. La guardia del fuerte de Atarazanas cerró el rastrillo y se puso sobre las armas, porque había también tropel en el convento de Franciscanos, que le es muy inmediato.”

3. ELEMENTOS DE LA ACCION

3.1. NOTICIA (RECREADA)

13.9.2013.

TEMOR A LA LIBRE OCUPACIÓN

Tinta digital sobre papel 289 x 410 tabloide de periódico. Noticia ficticia sobre la pared y fotocopias de la noticia de libre adquisición.

Temor a la libre ocupación

La ciudadanía consigue transformar el 0,3% de la ciudad en descampados públicos sin uso.

FRANCISCO RAULL
Barcelona

Se daban desde algún tiempo en Barcelona funciones de toros, y con motivo de la celebración de los días de la Reina Cristina, se anunció en los periódicos la séptima función para el día 25 de julio, que era festivo, por ser Santiago, Patrón de España. Los toros que se habían lidiado en la función anterior habían sido bravísimos y excelentes a juicio de los entendidos; así es que el anfiteatro estaba lleno en el día 25. Quiso la casualidad que los toros fueran muy mansos ó malisimos en aquel día, y exasperados los espectadores, después de los gríos, vociferaciones y confusión que se permitieron en aquellos espectáculos, dieron principio al barullo arrojando á la Plaza a sin número de abanicos; tras de ellos siguieron los bancos; luego las sillas, y por fin alguna columna de los palcos. Rompieron la maroma que forma la contrabarrera, y con un pedazo de ella una turba increíble de muchachos, con una espantosa algazara, arrastró el último toro por las calles de la ciudad.

Las cifras

HABITANTES
235.060 h.
EXTENSIÓN
6 Km²

DENSIDAD
39.176,67 h/Km²

ESPERANZA DE VIDA
36 años (ricos)
23 años (pobres)

EDIFICACIONES

- 90 fábricas
- 40 conventos
- 27 iglesias
- 11 Hospitales
- 7 casernas

Apenas la gente que venía de la función empezaba á dar su ordinario paseo por la Rambla, á saber, á cosa de las siete y media, cuando empezó ya la alarma y se vieron arrojarse algunas piedras á las ventanas del convenio de Agustinos descalzos. La guardia del fuerte de Atarazanas cerró el rastrollo y se puso sobre las armas, porque había también tropel en el convento de Franciscanos, que le es muy inmediato.

‘Ningún convento de Monjas sufrió el menor ataque: ningún clérigo un insulto’

Preludios fueron aquellos de un tumulto; pero nadie ó muy pocos creían en él, porque la gente se iba de sí misma retirando á sus casas; porque en la turba no había ni un solo hombre; y porque, á nuestro entender, nada había de premeditado. Sin embargo no tardamos mucho tiempo en salir del error. Tanta verdad es, que innumerables veces se originan cosas muy grandes de muy pequeños principios; y que de ordinario es mucho mayor el ímpetu y precipitación, con que se despeñan los males, que fué el impulso que les dieron sus autores; pues es mucha verdad que no está en mano de quien arrojó el fuego en el edificio, poner tasa y término á sus estragos.

De las ocho y media á las nueve de la noche se iban formando algunos grupos en la plaza del Teatro y en la de la Boquería, que engrosaban por momentos. En vano intentó separarlos la guardia del Teatro y algunos soldados de caballería destacados de Atarazanas. Se iban de una parte para reunirse en otra; se conocía que había intención decidida; y desde entonces fué fácil prever la borrasca. Clamorando estaba el pueblo en diferentes puntos de la ciudad, y como el Capitán General y el Gobernador de la plaza se hallaban ausentes, el infatigable Teniente de Rey, Ayerve, en vano intentaba acudir donde más amenazase el peligro, pues el odio había pasado de raya, y más se embrocaba cuanto mayor fuera el esfuerzo para contenerle. Ardíó el primero el convento de Carmelitas descalzos, y subió de punto la audacia, conseguido el primer triunfo.

Corría la tea abrasadora por todas las calles de la ciudad, y el segundo acometimiento se verificó en el convento de Carmelitas calzados. Pero la cosa iba con tal ímpetu y presteza, que arden á la vez las puertas de varios conventos, y sus moradores desparvidos pueden apenas huir por donde les depara la suerte y en varias direcciones, pereciendo unos cuantos en medio de la confusión y del trastorno. No animaba en manera alguna á sus contrarios la esperanza del pillaje, porque lo que no devoraron las llamas se encontró intacto en las iglesias y en las celdas: ni espantaron la ciudad con confusa y alarmante gritería, pues solo resonaban los golpes del martillo que abría los entejados, ó el estrépito de la bóveda que se desplomaba; y con tan extraordinario orden obraban, que parecían los hombres

25 DE JULIO Quema de conventos

26 DE JULIO Los religiosos dejan los conventos y las fábricas trabajan.

27 DE JULIO Los gobiernos civil y militar amenazan mientras preparan la huida.

unos trabajadores asalariados por la ciudad, y las mujeres pagadas para alumbrar el trabajo de los hombres. Una parte del pueblo, hombres y mujeres también, eran espectadores de aquel terrible espectáculo, y parecía que algunos no acababan de persuadirse de que sus ojos veían, y otros había que parecía se alegraban, como quien de una vez desempeñaba con el efecto sus deseos y pensamientos. El grande y nuevo convento del Seminario, situado en un ángulo de la población, fué atacado por un corto número de personas; defendiéronse los frailes haciendo fuego, é hiriendo á algunos, hicieron volver las espaldas á los demás. Iban á pegar fuego al de Capuchinos y Trinitarios calzados; y como las llamas hubieran inevitablemente hecho presa de las casas vecinas, se desistió del intento. Tampoco fué incendiado el de Servitas, por la voz que cundió de



FUENTE: VICTOR VALENTIN

El dato

- **Convento del Carme**
Carmelitas descalzos
41.381812.2.169194
Quemado el 25 de julio
1842
- **La Universidad Literaria**
De carácter temporal
41.381812.2.169194
1871
- **Descampado sin uso**
41.381812.2.169194
1981
- **La Caixa de Barcelona**
c/ del Carme, 44
08001 Barcelona
- **1999**
Restaurante Carmelitas
c/ del Doctor Dou, 1
08001 Barcelona
- **Convento de Sant Josep**
Carmelitas calzados
41.382094.2.17234
Quemado el 25 de julio
1836
- **Mercado de Sant Josep**
La Boqueria
La Rambla, 91
08002 Barcelona
- **Convento de Santa Caterina**
Dominicos
41.386238.2.17839
Quemado el 25 de julio
1848
- **Mercado de Santa Caterina**
41.386238.2.17839
Primer mercado cubierto de la ciudad
- **2001**
Mercado de Santa Caterina
Av. Francesc Cambó, 16
08003 Barcelona
- **Convento de los Trinitarios**
Trinitarios descalzos
41.380722.2.17334
Quemado el 25 de julio
1847
- **Gran Teatro del Liceo**
41.380722.2.17334
Se quema en 1861
1862
- **Gran Teatro del Liceo**
41.380722.2.17334
Se quema en 1994
1999
- **Gran Teatro del Liceo**
La Rambla, 31-59
08002 Barcelona
- **Convento de Sant Francesc**
Framenores
41.378072.2.178744
Quemado el 25 de julio
1861
- **Plaza del Duc de Medinaceli**
Plaza Duc de Medinaceli
08002, Barcelona
- **Convento de Santa Madrona**
Capuchinos
41.380119.2.175277
Quemado el 25 de julio
1918
- **Plaza Real**
Passaje Madoz
08002, Barcelona



3.2. RECOPIULATORIO DE LA ACCIÓN.

BARCELONA, JULIO DE 1835

25/VII/1835

19.240 m2 expropiados durante 11 horas consiguen vaciar el 0,3% de la ciudad.

26/VII/1835

Los religiosos dejan los conventos y las fábricas reanudan el trabajo.

26/VII/1835

Los gobiernos civil y militar amenazan mientras preparan la huida.

1292

CONVENTO DEL CARME

Carmelitas descalzos

41.381812,2.169194

25 de julio de 1835.

Quemado. 2.727,32 m² redimidos.

1838

LA UNIVERSIDAD LITERARIA

De carácter temporal

41.381812,2.169194

4 de marzo de 1842

Se derrumba accidentalmente

1842

Descampado sin uso.

41.381812,2.169194

1888

Edificio plurifamiliar.

41.381812,2.169194

1999

Restaurante CARMELITAS

41.381812,2.169194



RESTAURANTE CARMELITAS

c/ del Doctor Dou, 1

Distrito I

Barrio 1

08001 Barcelona

1616

CONVENTO DE SANT JOSEP

Carmelitas calzados

41.382094,2.17234

25 de julio de 1835

Quemado. 6.292,25 m² redimidos.

1836

MERCADO DE SANT JOSEP

41.382094,2.17234

1914

Mercado Cubierto de Sant Josep

41.382094,2.17234

1985

LA BOQUERÍA

41.382094,2.17234

2000

LA BOQUERÍA

41.382094,2.17234



LA BOQUERIA (Mercat de Sant Josep)

La Rambla, 91

Distrito I

Barrio 1

08002 Barcelona

1241
CONVENTO DE SANTA CATERINA
Dominicos
41.386238,2.17839

1214
HSP. DE SANT NICOLAU DE BARI

41.378072,2.178744

1292
CONVENTO DE SANT FRANCESC
Framenores
41.378072,2.178744

1662
CONVENTO DE LOS TRINITARIOS
Trinitarios descalzos
41.380722,2.173334

25 de julio de 1835
Quemado. 6.659,21 m² redimidos.

25 de julio de 1835
Quemado. 4.861,10 m² redimidos.

25 de julio de 1835
Quemado. 5.452,50 m² redimidos.

1848
MERCADO DE SANTA CATERINA
41.386238,2.17839
Primer mercado cubierto de la ciudad

1847
GRAN TEATRO DEL LICEO
41.380722,2.173334

1861
PLAZA DEL DUC DE MEDINACELI
41.378072,2.178744

1861
Se quema

1862
GRAN TEATRO DEL LICEO
41.380722,2.173334

1893
Atentado anarquista. Santiago Salvado-
Franch lanza dos artefactos explosivos
sobre el patio de butacas.

1994
Se quema

2001
MERCADO DE SANTA CATERINA
41.386238,2.17839

1999
GRAN TEATRO DEL LICEO
41.380722,2.173334



MERCADO DE SANTA CATERINA
Av. Francesc Cambó, 16
Distrito I
Barrio 4
08003 Barcelona



GRAN TEATRO DEL LICEO
La Rambla, 51-59
Distrito I
Barrio 1
08002 Barcelona



PLAZA DEL DUC DE MEDINACELI
Plaza Duc de Medinaceli
Distrito I
Barrio 2
08002, Barcelona

1403
Convento de Santa Madrona
Capuchinos
41.380119,2.175277

1255
SINAGOGA MENOR
La nueva
41.381335/2.17551

5 de agosto 1391
Asaltada y derruida

1394
CONVENTO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD
Judíos Conversos
41.381335/2.17551

1635
CONVENTO DEL BONSUCCÉS
Servitas
41.38411/2.169051

1525
CONVENTO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD
Trinitarios calzados
41.381335/2.17551

25 de julio de 1835
Quemado. 3.338,78 m² redimidos.

25 de julio de 1835
Se defendió de la quema

25 de julio de 1835
Se defendió de la quema

1848
Plaza Reial
41.380119,2.175277

1858
CUARTEL MILITAR
41.38411/2.169051

1835
Exclaustrada

13 de noviembre de 1936
Se cae. Parcialmente derribado

1836
IGLESIA SANT JAUME
41.381335/2.17551

1954
SEDE DEL ANTIGUO DISTRITO V
41.383879/2.169352

1987
PLAZA VICENÇ MARTORELL
41.383879/2.169352

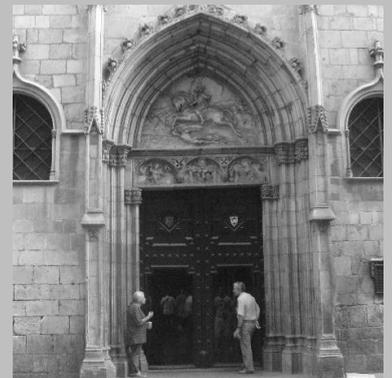
1990
SEU DEL DISTRICTE I
41.383879/2.169352



PLAZA REIAL
Pasaje Madoz
Distrito I
Barrio 2
08002, Barcelona



SEU DEL DISTRICTE I
Plaza Bon Succés, 3
Distrito I
Barrio 1
08001, Barcelona



Iglesia Sant Jaume
c/ Ferran, 28
Distrito I
Barrio 2
08002, Barcelona

3.3. CRÓNICA.

Se daban desde algún tiempo en Barcelona funciones de toros, y con motivo de la celebridad de los días de la Reina Cristina, se anunció en los periódicos la séptima función para el día 25 de julio, que era festivo, por ser Santiago, Patrón de España. Los toros que se habían lidiado en la función anterior habían sido bravísimos y excelentes á juicio de los entendedores; así es que el anfiteatro estaba lleno en el día 25.

Quiso la casualidad que los toros fueron muy mansos ó malísimos en aquel día, y exasperados los espectadores, después de los gritos, vociferaciones y confusión que se permite en aquellos espectáculos, dieron principio al barullo arrojando á la Plaza un sin número de abanicos; tras de ellos siguieron los bancos; luego las sillas, y por fin alguna columna de los palcos. Rompieron la maroma que forma la contrabarrera, y con un pedazo de ella una turba increíble de muchachos, con una espantosa algazara, arrastró el último toro por las calles de la ciudad. Apenas la gente que venía de la función empezaba á dar su ordinario paseo por la Rambla, á saber, á cosa de las siete y media, cuando empezó ya la alarma y se vieron arrojar algunas piedras á las ventanas del convenio de Agustinos descalzos. La guardia del fuerte de Atarazanas cerró el rastrillo y se puso sobre las armas, porque había también tropel en el convento de Franciscanos, que le es muy inmediato.

Preludios fueron aquellos de un tumulto; pero nadie ó muy pocos creían en él, porque la gente se iba de sí misma retirando á sus casas; porque en la turba no había ni un solo hombre; y porque, á nuestro entender, nada había de premeditado. Sin embargo no tardamos mucho tiempo en salir del error. Tanta verdad es, que innumerables veces se originan cosas muy grandes de muy pequeños principios: y que de ordinario es mucho mayor el ímpetu y precipitación, con que se despeñan los males, que fué el impulso que les dieron sus autores: pues es mucha verdad que no está en mano de quien arrojó el fuego en el edificio, poner tasa y término á sus estragos. De las ocho y media á las nueve de la noche se iban formando algunos grupos en la plaza del Teatro y en la de la Boquería, que engrosaban por momentos. En vano intentó separarlos la guardia del Teatro y algunos soldados de caballería destacados de Atarazanas.

Se iban de una parte para reunirse en otra; se conocía que había intención decidida; y desde entonces fué fácil prever la borrasca.

Clamoreando estaba el pueblo en diferentes puntos de la ciudad, y como el Capitán General y el Gobernador de la plaza se hallaban ausentes, el infatigable Teniente de Rey, Ayerve, en vano intentaba acudir donde más amenazase el peligro, pues el odio había pasado de raya, y más se embraveciera cuanto mayor fuera el esfuerzo para contenerle.

Ardió el primero el convento de Carmelitas descalzos, y subió de punto la audacia, conseguido el primer triunfo.

Corría la tea abrasadora por todas las calles de la ciudad, y el segundo acometimiento se verificó en el convento de Carmelitas calzados. Pero la cosa iba con tal ímpetu y presteza, que arden á la vez las puertas de varios conventos, y sus moradores despavoridos pueden apenas huir por donde les depara la suerte y en varias direcciones, pereciendo unos cuantos en medio de la confusión y del trastorno.

No animaba en manera alguna á sus contrarios la esperanza del pillaje, porque lo que no devoraron las llamas se encontró intacto en las iglesias y en las celdas: ni espantaron la ciudad con confusa y alarmante gritería, pues solo resonaban los golpes del martillo que abría los entejados, ó el estrépito de la bóveda que se desplomaba; y con tan extraordinario orden obraban, que parecían los hombres unos trabajadores asalariados por la ciudad, y las mujeres pagadas para alumbrar el trabajo de los hombres. Una parte del pueblo, hombres y mujeres también, eran espectadores de aquel terrible espectáculo, y parecía que algunos no acababan de persuadirse de que sus ojos veían; y otros había que parecía se alegraban, como quien de una vez desempeñaba con el efecto sus deseos y pensamientos.

El grande y nuevo convento del Seminario, situado en un ángulo de la población, fué atacado por un corto número de personas; defendiéronse los frailes haciendo fuego, é hiriendo á algunos, hicieron volver las espaldas á los demás.

Iban á pegar fuego al de Capuchinos y Trinitarios calzados; y como las llamas hubieran inevitablemente echo presa de las casas vecinas, se desistió del intento.

Tampoco fué incendiado el de Servitas, por la voz que cundió de que el Cuerpo de artillería tiene muy inmediato su almacén de pertrechos.

Mientras que en una parte de la Ciudad ardían algunos conventos y se incendiaban en la otra, el furor no declinaba en ninguna: antes, á manera de tempestad, volviendo y revolviendo á diversas partes sus recíprocos combates, todo lo llenaba de inquietudes, por la facilidad con que podía prender el fuego en las casas. Y cosa verdaderamente rara, á pesar de que fueron incendiados seis conventos: el de Carmelitas descalzos, el de Carmelitas calzados, el de Dominicos, el de Trinitarios descalzos, el de Agustinos calzados, y las puertas del de los Mínimos, ninguna casa particular sufrió el menor daño; ni nadie fué oprimido de la ruina de los fragmentos que caían y volaban de una á otra parte, ni recibió la menor herida con los encuentros y choques de unos con otros, llevando todos empleadas las manos con varios instrumentos, en tan confuso tropel.

Ningún convento de Monjas sufrió el menor ataque: ningún clérigo un insulto: ni ninguna fea maldad, que ordinariamente acompañan á semejantes conmociones nocturnas, se cometió en aquella espantosa noche: antes por el contrario muchas casas estaban abiertas sin que nadie recelara que corriera el saco por ellas.

FRANCISCO RAÜLL

Crónica de los acontecimientos que tuvieron lugar en Barcelona durante la noche del 25 al 26 de julio de 1835.

4. EXPOSICIÓN

12.12.2013

Sala Miró. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Carrer de Pau Gargallo, 4.

Distrito IV: Les Corts.

Barrio 20: La Maternitat y San Ramon.

08028, Barcelona

Superficie: 6,08 km.

Población: 81.642 h.

Densidad: 13.355,26 h/km²

La página, como original, se expone sobre el muro con un metacrilato de protección a una altura correcta para quien decida leerlo, aun con la certeza que la experiencia me da de que son muy pocos los que leen⁴ en una sala de exposiciones, incluso con las obras que son únicamente textuales. Así que decido poner en la entrada de la sala un número indeterminado de copias en formato A3 ligeramente más pequeñas que el original y de libre adquisición, con un breve texto en el dorso a modo de conclusiones. Este acto de cortesía esconde dos posicionamientos; uno la validez de la copia en cuanto a contenido, y dos; la voluntad de que la lectura/reflexión se dé más allá de los muros expositivos.

Así que los acontecimientos de 178 años de antigüedad se muestran como acontecimientos extraños de tan solo 120 días de vida. Con esta descontextualización temporal no solo se muestra la utopía de lo que podría haber pasado, sino que se pretende imaginar lo interesante que sería si volviera a pasar.

En definitiva, si el espacio público es un continuo conflicto entre poder y resistencia al poder, esta maniobra pretende invitar a la toma de partido como representación de la toma de poder.

Tan solo pretende ser un pequeño ejercicio de imaginar qué pasaría si en realidad pasara.

4. Existe un dato que contradice lo expuesto, ya que está demostrado que por media el visitante de museos pasa más tiempo leyendo la cartela que mirando la obra.



09. CONTEXTO, PRESENCIA Y ENCUENTRO

El arquitecto, urbanista, investigador y activista inglés Sam Williams hizo un estudio¹⁷¹ en el que exponía que en 1919 una persona de Sheffield, Inglaterra, podía caminar sin toparse con nadie durante 9,7 km. En 1950, esta distancia se redujo hasta 1,6 Km. En 1980 era tan solo de 0,8 y así hasta los 275 m de 2017 (1.453 hab/km²). Ahora un cálculo poco fiable: si Barcelona tiene una densidad de 15.867 hab/km²., el encuentro se da cada 27 m. Es inevitable, pues, pensar en la ciudad contemporánea sin tener en cuenta el encuentro y la presencia como la acción más habitual.

«En la tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, “provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento del mundo”. Así nacen las formas, a partir del “desvío” y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos»¹⁷²

ADVERTENCIA III: El simple hecho de salir del estudio y situarse en lo real, en sí, es un acto político, ya que llevas tu práctica a la polis.

Consciente del reduccionismo permítanme parafrasear a Ardenne en esta breve introducción: Si el arte arcaico se encargó de dar forma a lo simbólico, el arte clásico buscó la expresión como medio para reglamentar y dominar lo visible y el arte moderno se centró en la libertad creadora y en la emancipación del artista, podemos decir, que en el arte actual pone su mirada sobre el ahora y el aquí. Es decir, centra su preocupación en el contexto, o lo que es lo mismo, se inserta en lo real.

Contexto: Conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho.

Etimología: La palabra contexto viene de la raíz del latín *contextus* de *contextere* (tejer con).

171. Expuesto en el CCCB durante la Jornada de Juego y Ciudad que se realizó el 6 de febrero 2019, organizada por Ecología Urbana del Ayuntamiento de Barcelona.

172. BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: AH ed., 2008 (2005), p.19.

Atendiendo a la definición realizada, entenderemos por “conjunto” *lo real*, por “hecho” *una realidad* y por “circunstancias” *un acontecimiento*. Así que tenemos en situación una realidad que se inserte en lo real: acción y lugar en tiempo real. El ahora y el aquí como fenómeno contrario a la ilusión.

Añadamos un grado más de complejidad, si como dice Ardenne: «circunstancias están ellas mismas en situación de interacción»¹⁷³, eso nos sitúa en un contexto en continuo cambio. Esta interacción cambia por completo la concepción que tenemos sobre el contexto, en el que la medida de éste ya no puede ser espacial sino temporal. Entonces, bajo este estado cambiante, será el tiempo como motor de los acontecimientos. De ese modo, el contexto (real) se presentará a través de los fenómenos del ahora y el aquí del momento oportuno (actualidad) haciendo inútil cualquier tipo de representación (ilusión). Una especie de espejo pistolettiano, donde el presente continuo nunca engaña, que todo lo muestra, y en el que se refleja una versión invertida de lo real, siendo más una especulación que una representación.

Recuperemos ahora su etimología: *tejer con*. Entonces, si «un arte llamado contextual, agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosa de *tejer con la realidad*»¹⁷⁴, éstas serán aquellas que lo harán teniendo en cuenta, como vimos recién, su principio fenomenológico. Entonces, deberíamos entender por circunstancias todos aquellos acontecimientos que deben ser provocados (momento oportuno) con capacidad de presentarnos lo real. Este tejer la realidad por definición es fenomenológico, por tanto, para tener una verdadera experiencia estética¹⁷⁵ ésta debería situarse en la política de la experiencia huyendo así de la clásica política de los sentidos (aquella en la que es el ojo del espectador el que se usa en primera instancia).

Así que, lo contextual, como herederos del Realismo histórico (quién también rechazó el idealismo como antagónico de lo real), busca que hay en lo real como en aquel folleto de Courbet: «arte viviente, de traducir las costumbres, las ideas y el aspecto de su época»¹⁷⁶. Es decir, mostrar el momento (época), los comportamientos (costumbres), los problemas (aspectos) y las inquietudes (ideas) del contexto real (época). El arte contextual conecta con aquello de: *Es el mundo que viene a mi casa a que lo pinte*¹⁷⁷, de Courbet, pero rechazando lo representacional por lo limitado de éste, siendo el gesto de la acción el material más usado por el nuevo arte para producir la realidad del tiempo y de los momentos del ahora.

Dicho esto, podemos afirmar que el arte contextual al optar por una relación directa con la realidad, se inserta en el tejido que la compone sea en el lugar que sea, es decir, sin permiso ni intermediarios. Es decir, si el artista ahora teje (apodera) la fábrica, la calle o el trabajo, en consecuencia, lo tejido produce momentos comprometidos de la misma manera que la acción de tejer deviene activismo. Así como el *en cualquier lugar-en cualquier momento* convierte al arte contextual en un arte social, económico y político, que se inserta en esas realidades para conocerlas y problematizarlas. Se inserta en el orden de las cosas sin representarlo ni construirlo, únicamente produciendo momentos.

173. ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006, p.14.

174. *Ibid.*, p.15.

175. Véase: JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

176. En el pabellón del Realismo (1855), al margen de la exposición Universal de 1855, donde Courbet exponía y vendía cuadros, hizo un texto, en el folleto de la muestra, el cual tituló Realismo. Muchos lo han considerado como Manifiesto del Realismo. Más tarde escribiría aquello de: «El título de realista se me impuso como se les impuso a los hombres de 1830 el título de románticos».

177. RUBIN, James H. *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*. París: Regard Ed., 1989.

Por todo esto, podemos decir que es un arte comprometido, *metomeentadista*, atrevido, perturbador y obsesivamente observador. Nos encontramos ante la estética de la observación, donde se modifica tanto a quien observa cómo lo observado, estamos en la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹⁷⁸. Esta acción de apoderamiento, ocupación o invasión, viene de la voluntad del artista de insertarse en la vida cotidiana en común, también de la necesidad de volver a lo social y desempolvar el arte para el cambio social de Metger.

Si, como acabamos ver, el artista contextual pretende intensificar la realidad con su presencia, deberemos hablar de un arte de la presencia (el artista) y del acontecimiento (acción) que deviene fenomenología de la experiencia.

Volvamos al *en cualquier lugar-en cualquier momento*, si eso es así, podemos decir que, en la mayoría de los casos, debería ser un apropiarse del lugar a pelo, sin paraguas ni validación institucional en el cual cobijarse, sin mediadores más allá de lo contextual. Es un arte furtivo del *cualquier lugar* como también lo es libre en el *cualquier momento*. Se basta con una apropiación de la realidad para descubrirla, para que nos cambie, para cambiarla, y si esta coincide con los lugares de validación de la institución-arte, pues bien, si no, también.

Resumiendo lo que llevamos, si la obra se realiza en el contexto real de los acontecimientos, a través del remover la realidad, el jugar con los signos y el molestar, nos estamos alejando de la representación para acercarnos a la producción de momentos de lo real, mediante la acción del aquí y el ahora. Queda claro que difiere de la *cosa* (la representación) para producir el *momento actual* (el fenómeno de los hechos en continua reactualización). Es una fenomenología del presente y lo actual. Este arte de la inmediatez y de presencia activa, rechaza el idealismo moderno por lo de la admiración hacia la monumentalidad y por ser antagónico a la experiencia fenomenológica que hay en su producción. Así que, tanto las representaciones clásicas de la modernidad (video, foto, escultura, dibujo y pintura) como su difusión y recepción (museos, galerías y coleccionistas) devienen limitadas en la propia producción y difusión de lo contextual.

Por todo lo visto, podemos decir que la relación directa obra-realidad tiene en el tejer el hecho fenomenológico de la acción común, ya que se trabaja desde la realidad y lo real del contexto y ya no desde el simulacro y apariencias del estudio (el *así como*) sino desde la producción activa y participativa en vez de la representación contemplativa.

Pues bien, si no hay validación ni protección (lugar significativo-arte) como tampoco hay *cosa* (representación significativa-arte).

¿Se puede considerar arte?

¿Quién lo valida?

No hay una *cosa*, cierto, pero en la gran mayoría de casos sí que se expone lugar significativo-arte, se expone el registro del fenómeno, pero no se vive lo producido en el verdadero lugar de los acontecimientos. Entonces, si lo que se expone en lugar significativo-arte no es más que el registro (la representación) de lo que fue (lo producido en pasado), o en algunos casos lo que puede suceder (lo producible en futuro).

¿Qué es lo que está validando el lugar significativo-arte?

Permítanme una anécdota personal, para los conocidos que no son del mundo del arte yo soy artista, para los agentes que participan en mis prácticas artísticas también, pero, para muchos de la comunidad que compone el mundo del arte no lo soy, no estoy validado, aunque siga haciendo práctica artística furtiva, igual por eso, por lo furtivo, por la opción de un accionismo sin mediación superior que automáticamente quedo excluido del paraguas. A ver, si desde Duchamp, cualquier cosa puede ser arte, y desde Beuys, cualquiera puede ser

178. PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. París: UGE (Cause Commune), 1975.

artista (independientemente de que se tenga o no la validación de los lugares paraguas del arte) no hay nada que niegue la *artisticidad* de este tipo de práctica. Aun así, me quedo con lo que Metzger dijo al respecto:

«La cuestión de si las obras que he expuesto son arte o no, me importa poco. Finalmente estaría bastante contento que no sea arte»¹⁷⁹

Volvamos a la huida de la política de los sentidos.

Como las artes plásticas están pensadas y hechas para ser vistas, tanto la difusión como la recepción responden a la política de los sentidos: «la museografía es de esencia política; bajo sus apariencias complacientes de generosa oferta de exposiciones activas a menudo una simbología de la dominación. ¿Servir al ojo para esclavizarlo?»¹⁸⁰. Esta esclavitud, activa una simbología de la dominación a través de la oferta expositiva. En el fondo, la diferencia está en el espectador, en como éste se posiciona, o como queremos que se posicione, ya sea de manera perceptiva, receptiva o activa. Un arte contextual, no intenta quemar la sala, pero si reconocer que en ella las obras tienen cierta condescendencia y, en el extremo, cierta endogamia. Así que el simple acto de salir del museo, nada nuevo, lleva esta relación condescendiente y endogámica a lugares comunes de la cotidianidad del espectador. Lugares diversos que al partir del reconocimiento significativo de éste permite, a la vez que facilita, una experiencia sensible y crítica (a través del acontecimiento que en el menor de los casos es el encuentro) que la abstracción del cubo blanco-especializado no consigue. Este cubo al limitarse, en muchos casos, a la hipertrofia del ojo, como ya vimos, fomenta una posición crítica, debido a la ignorancia que da la mala educación en su formación, se torna excluyente a la vez que exclusiva. Cosa que en el lugar común no pasa, ya que, a priori, parte del reconocimiento del lugar como tal. Reconociendo, eso sí, ambos casos como práctica de una determinada estética. Así que la sala ya no es únicamente diálogo ni discurso de la obra, sino que aparece como superficie donde se despliega mediante diversidad de formatos la documentación de lo que la obra ha sido, es decir, se presentan los registros relativos a la obra ejecutada en un sitio real. Así que, se acepta el reconocimiento que da la visibilidad de la sala, como también, el *mise en vue* al colocar unos registros que nos habla de lo que hay *fuera* a partir de *cosas que* están *dentro*. Miramos el registro con los ojos y el lugar de los acontecimientos con la parte cognitiva. Se pide, pues, una posición crítica del espectador huyendo de la posición contemplativa como único medio de alcanzar determinada experiencia estética.

En definitiva, «Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él, y puede adherirse al mundo y a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original»¹⁸¹. Este huir de la abstracción de la sala aséptica y la obra contemplativa, es el posicionamiento micropolítico y social del encuentro como estrategia para un acercamiento al público más real. Un encuentro que genera un contacto, y, por ende, una relación en directo y a tiempo real que el aura del no tocar no conseguía debido a la posición de respeto, obediencia, admiración y validación del museo.

Desde el siglo pasado han sido muchas las estrategias de resistencia ante la contemplación museística, alternativas como: el museo ambulante de Duchamp (*La boîte en valise*, 1958), el sombrero galería-itinerante de Robert Filliou (*Galerie Légitime*, 1962), o el apartamento privado

179. METZGER, Gustav. Note on recent work 1972. *Prismavis*, núm. 4, 1972, p.12.

180. ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006, p.21.

181. *Ibid.*, p.22.

convertido en museo de Marcel Broodthaers (*Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*, 1968). Estas, y muchas acciones similares, lo que demuestran es que los muros del museo, aun siendo físicos, no deberían ser los límites del arte, los límites se encuentran tras los muros. Y si al artista se le pide que busque los límites, éste debería salir, hasta de su estudio, para buscarlos.

Detengámonos, ahora, en la propia acción de salir.

Salir a la calle se convierte en sí en una acción, una acción en relación directa con otros cuerpos, lo social, y si este acto se hace consciente, premeditado y como práctica artística en sí misma, puede llegar a suscitar una mirada más aguda del mero hecho social. Podemos decir que en el acto de salir a la calle del artista deviene como materia los propios acontecimientos de lo vivido, es decir, deviene un arte de lo encontrado y el encuentro. Esta estética del encuentro, la comunicación y la relación en el lugar común desemboca, irremediabilmente, en una experiencia más emocional, por lo vivido, del espacio. Lo que algunos lo hacen llamar *prácticas intersubjetivas*¹⁸² *de reparto*. Si se busca una experiencia compartida en el lugar común, el ahí fuera, es necesario desarrollar una serie de procesos abiertos que la faciliten. Así que el gesto, como representación mínima de la acción, el momento, como tiempo compartido, y el lugar, como espacio público, se tornan los elementos básicos para la construcción de dicha experiencia. Así que, gesto-acción, momento-ahora y lugar-aquí se presentan como las reglas del juego social en el tablero-ciudad.

Dicho esto, el mundo entero es un acontecimiento (como el mundo entero es una escultura de Manzoni)¹⁸³. Si aceptamos que de la misma manera que en la ciudad todo es memoria, también lo es acción, el arte contextual no lo podemos definir como un arte performativo, porque en sí, todo él es acción. Acciones tales como insertar el arte en la vida cotidiana, buscar la presencia el encuentro, estar, o buscar fórmulas de desbordamiento en el espacio público, son en sí consecuencias primigenias de la primera acción, la de salir a la calle, entonces, no se performatiza en la estrategia, si no que ya se había iniciado la acción mucho antes. En definitiva, estamos ante una actuación de la presencia, ante el intento de habitar y obrar en el mundo en la búsqueda de la co-presencia que problematice los defectos contemporáneos de la sociabilidad.

La acción primigenia de salir a fuera a ver qué, es simplemente un ocupar por sorpresa la calle en busca del encuentro, es la co-presencia de confrontación con el fin de establecer dialogo en el lugar común. Es decir, la acción es a la sorpresa (estética de la experiencia) en el espacio público, lo que el cuadro es a la contemplación en el museo (experiencia estética).

Según Robert Filliou, en el arte primero es *dónde* lo haces y luego es el *qué* haces.

Un ejemplo: 5 de enero de 1973, 8:00AM, playa cercana al aeropuerto internacional de Los Ángeles, Chris Burden dispara varias veces a un Boeing 747. Se fotografía y lo titula 747.

Lo que nos viene a decir Fillou es que cualquier lugar es adecuado, no el que te de la administración para dignificarlo con tu construcción artística, escultura. Que el lugar pasa



DUCHAMP, Marcel. *La boîte en valise*. 1958.



FILLIOU, Robert. *Galerie Légitime*. 1962.



BROODTHAERS, Marcel. *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*. 1968.

182. Estar-junto

183. MANZONI, Piero. *Socle du monde*. Herning Kunstmuseum, Dinamarca, 1961.

primero, que es necesario una recontextualización de la obra hecha ahora y aquí, frente a la descontextualización de la obra hecha en taller y expuesta en sala¹⁸⁴. El problema del arte concebido como embellecedor de ciudad: esculturas, farolas, placas, fuentes o bancos, no radica tanto en la descontextualización creativa, ni de la dudosa asignación, sino en un concepto más dañino si cabe, el del tiempo.

Me explicaré.

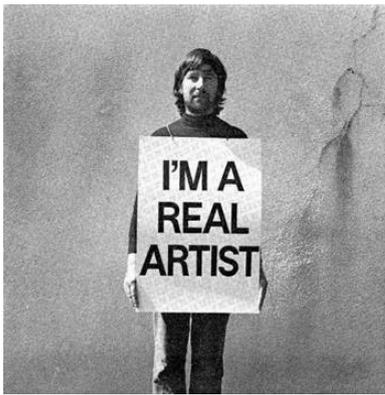
El tiempo de todas estas producciones acaban sobrepasando el propio tiempo del contexto mostrándose autista en la comunicación. Por eso, por el simple hecho de intentar

establecer un diálogo temporal con el lugar, el arte contextual produce momentos y no monumentos. Sea por un ataque de responsabilidad de la comunidad artística por ayudar a substituir los significados de nuestra ciudad con esculturas y códigos de dudosa vinculación subvencionada por el *buenismo* de la dignificación, sea por la preocupación hacia una ciudadanía cada vez menos social y desvinculada a la ciudad y sus espacios públicos, sea por estas u otras razones, encontramos ciertas prácticas dónde el acento se coloca en la mejora de nuestra sociabilidad a través de la idea de resaltar, suscitar y mostrar los conflictos como construcción de un determinado lenguaje social, ya no desde la consciencia sino desde el compromiso activo. En cierto modo es un posicionamiento político, mejor dicho, un posicionamiento de hacer y discutir en el espacio público, de tejer realidades comunes en busca del cambio social al que animó, sin demasiado éxito, Metzger.

Volvamos a Filliou, si primero es el lugar, y añadido, en cualquier lugar, estaremos hablando de una libre presencia del artista, un acto de presencia como acción de encuentro. Actos de presencia de reafirmación y autovalidación como en *Trouser Word piece* (1972) donde aparece en la vía pública Keith Arnatt portando un cartel en el que se puede leer *I'm a real artist*. O como Esther Ferrer en un acto de presencia como acto de visibilidad al coger una silla y ocupar la calzada cortando el tráfico. O, On Kawara con sus compulsivas postales que envía indiscriminadamente reafirmando que sigue vivo. O, Marinus Boezem quien en *signing the sky above the port of Amsterdam by an Aeorpkane* (1969) escribe su propio nombre en el cielo de Ámsterdam con el vapor de una avioneta. Todos ellos en busca del encuentro donde desarrollar la comunicación a través de la co-presencia, en este caso concretamente, una presencia desde lo furtivo. Así que, tenemos en la co-presencia, más allá de la autoafirmación, la estrategia de intensificación lo social. Como lo son las acciones de Adrien Piper, quien, con sus *catálisis*, activa lugares comunes desde la sorpresa y la incomodidad. Invade la vida privada que el transeúnte, en su actitud pasiva-nerviosa, despliega en el espacio público. En acciones como la de subir a un autobús con un pañuelo metido en la boca como denuncia del silencio impuesto por su



BURDEN, Chris. 747. 5 enero, 8:00AM, 1973.



ARNATT, Keith. *Trouser Word piece*. 1972.



PIPER, Adrien. *Catalysis III*. 1970

184. Hay excepciones, por ejemplo: el artista Luis Bisbe, quien trabaja sin taller, tiene una metodología de observación del lugar expositivo, donde va exponer, primero, y producción de la obra en el mismo lugar expositivo, después. Diálogo permanente entre el lugar que expone y lo expuesto. Muy frecuentemente a partir de los materiales/signos que le proporciona el propio lugar, desguazándolo para hacer emerger su obra "con y desde" el lugar a modo de "perturbaciones", como él mismo comenta en su tesis *Estrategias objetuales al margen de la representación. Hacia una experiencia artística emancipada y expandida*. Programa Doctorado EAPA-UB, Dir. Teresa Blanch, leída en febrero de 2016.

género, o las exageradas posturas masculinizadas que realiza, como denuncia de la sobrexposición sexista, no hacen más que constatar que el espacio público como escenario, y la acción como canal hacen del encuentro y la co-presencia la estrategia de difusión y de comunicación del artista en el contexto.

Como ya vimos en capítulos anteriores, en un espacio público en vías de pérdida o de confiscación, y teniendo en cuenta que dicha pérdida es la pérdida de un el lugar de intercambio y encuentro, el arte contextual asume la responsabilidad y el compromiso en la resistencia. Es en este compromiso activo, y con la intención de recuperar el lugar de encuentro y de intercambio, en que la presencia con el artista (iniciador) en el espacio público deviene experiencia emocional con el lugar. En esta co-presencia se configura una realidad completa que, lejos de ser ilustrada, pretende ser vivida como construcción de nuevos imaginarios y significados. En definitiva, el encuentro en el escenario real de los acontecimientos mediante la presencia y afirmación pretende ser una apropiación, abierta, sin codificar, del espacio público.

Ya en la década de los 50, Guy Debord invitaba a apropiarse del espacio público desde la práctica del encuentro y la famosa deriva tras intentar, como crítica a la cotidianidad, explorar las posibilidades de la ciudad de París.

Así que, entendiendo el encuentro como principio de participación y el espacio público el lugar donde se desarrolla, se puede decir que es este acontecimiento el que se torna obra y estética de experiencia activa en un público que es a la vez autor. Entonces, si es el momento fenomenológico quien activa el lugar dotándolo de significados que anulan lo simbólico de las grandes construcciones, lo iconográfico de la obra como objeto dignificante queda anulado por el momento decisivo del encuentro. Un momento, que es un tiempo nuevo, que se configura en el instante de un encuentro fortuito, incrustándose en el tiempo cotidiano de la ciudad para interrumpirlo y modificarlo, es decir, una reconfiguración del espacio-tiempo.

En definitiva, la obra de arte se da en el intercambio físico, en la co-presencia, en el estar juntos aquí y ahora. «El arte ha dejado de construir unos modelos autoritarios de creación para el Otro, nos informa sobre la necesidad de desarrollar nuestros propios modelos. Ser artista hoy en día es hablarles a los demás y escucharlos al mismo tiempo. No crear solo sino colectivamente»¹⁸⁵.

Ya no es tan solo la presencia y el encuentro, tenemos al artista como iniciador de situaciones nuevas que inviten a la participación, a la problematización y a la resignificación del lugar común. Una acción tan mínima como la substitución de esculturas por carteles deviene una resignificación muy potente del lugar, que desde la producción del *momento-enganchar* problematiza la acción contemplativa-admirativa que se tiene hacia la construcción monumental. Estamos ante la textualidad de la ciudad, ante la inserción, ya no de la vida cotidiana, sino, entre los códigos de ésta. Es decir, una hipertextualidad que tiene la ciudad como soporte.

Un ejemplo: 1969, Berna, la colonización asignificativa de la colgada masiva de carteles (sin permiso) de Daniel Buren convive a la perfección con la textualidad igualmente asignificativa, propia, de la ciudad. No se trata de carteles protesta, ni *lemáticos*, son simplemente, carteles con bandas blancas y negras sin más voluntad que la de reafirmarse en la acción de enganchar. Tan enigmático como una señal de ceda al paso, en el que uno presenta la acción sin necesidad de códigos, y el otro, requiere de una decodificación para saber qué acción te obligan a hacer. Buren fue detenido por pegar carteles sin reivindicación alguna.

185. SWIDZINSKI, Jan. *Freedom and limitation. The Anatomy of Post-modernism*. Calgary: Scartissue, 1988, p.5.



BUREN, Daniel (1938). *Affichages sauvages*. 1970.



DOMÈNEC. *Icària no es una avinguda*. 2015

Actúa sin permiso, esa es la reivindicación, de forma ilícita, es un atentado, un accidente, según el propio artista, la obra cambia al sitio como este a la obra.

Sábado 13 de febrero de 2015, estamos en Barcelona. A las 12:30 el artista Domènec y la curadora Andrea Rodríguez, se dan cita en la esquina de la avenida Icària con la calle Marina para recoger unas piedras y empezar el recorrido dirección al cementerio del Poble Nou. Recorrido que aprovecha Domènec para enganchar y distribuir por la vía pública 300 fotocopias Din A4, en las que había la fotografía de una placa estándar, que se usa en Barcelona para el nomenclátor, donde se podía leer: *Icària no és una avinguda*. Algunos volaron, otros aguantaron las miradas de los transeúntes. En este caso, Domènec juega con el encuentro, ya no con el artista, que también, sino con la obra depositada y libre. Es un juego furtivo al límite de lo visible, pero abierto. A diferencia de Buren, aquí si hay mensaje en los carteles, un mensaje que, si suscita interés, puedes invertir no más de cinco minutos en un buscador de internet, para descubrir la memoria del lugar ligada al nombre que la calle lleva.

En definitiva, esta necesidad de volver hacia lo real, hacia el lugar concreto donde se desarrollan o puede desarrollarse los acontecimientos, no deja de ser una necesidad de inmiscuirse en lo cotidiano, es decir, en la cotidianidad como revalorización de la libertad individual y colectiva. Es un retorno hacia lo básico y un acercamiento del arte contemporáneo al público. La ciudad gana cuantos más sean los acontecimientos se apoderen de ella, tan solo hace falta, tener «la capacidad para integrarse en diferentes relatos y traducir sus propiedades; dicho de otro modo, su potencial de desplazamiento, que le permite mantener diálogos fecundos con contextos diversos. Dicho aún de otro modo, su *radicantidad*»¹⁸⁶.

186. BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: AH ed., 2009, p.122.

**PROTOCOLO #9.
TIEMPO PARA LA PERIFERIA.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Possibly the one hundred and twenty best pictures from the portal number eleven and zero from gasoline stations. Or how to get more time from the expanses of others.* Barcelona: Autoeditado, 2017.

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. Convocatoria.

3.2. Registros (día/hora/tiempo empleado/agente).

3.3. 120 fotos realizadas por los actorantes. (Selección)

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto

Título: PROTOCOLO #9. TIEMPO PARA LA PERIFERIA.

Acción: Pedir públicamente que se tome la mejor fotografía posible de una portería determinada ubicada en la periferia de Barcelona, y que posteriormente se me envíen, indicando el día y el tiempo exacto invertido para la realización del registro.

Co-autores (de las fotografías) y actorantes (en el desplazamiento): 132 actorantes¹.

Lugar: Espacio público de Cornellá de Llobregat

Inicio de la petición: 11.3.2016 a las16:47

Finalización: 11.3.2017 a las16:47

Tiempo para la periferia: un año (8.760 h)

Cierre de la obra: *Abierta.*

1. Silvia Abad, AC_Blog, David Agredano Granell, Sara Agudo Millan, Belén Alonso, Miguel Alonso Comas, Ana Amorós López, anonymous, Yago Antón Lorenzo, Marta Archilés Rodríguez, Xavier Arenós Usó, Max Azemar Carnicero, Berta Ballestín Ballestín, Isabel Banal Xifré, Laura Benítez Campos, Eva Beser Martínez, Ma. Teresa Blanch Malet, Rosa Botella, Carles Albert Brell Sans, Mónica Buzali Kalach, Sandra Calvo Avellaneda, Miguel Ángel Cano, Carla Cánovas Puigmartí, Jordi Canudas Coma, Xavi Capmany Miró, Tom Carr, Guillem Carreras Albareda, Isabel Carrero Carrero, Laura Casassas Coromina, Silvia de Castro, Tania Cearreta Innocenti, Montse Comaposada Martí, Esther Comas Navés, Rosa Cruz Hidalgo, Judit Cuadros Ivars, cuadradoperocalvo, Pep Dardanyà Alsina, Maria Diez Serrat, Aina Dorda Duch, Addil Driouech El Marabet, Eljabalídedave, Jordi Encinas, Ricard Escudero Vila, Mercè Ester Cases, Enric Farrés Duran, Roger Felip Ventura, Joana Ferran Comaposada, Maria Ferran Comaposada, Marta Ferran Comaposada, Joan Ferran Ferrer, Benet Ferrer Bolunya, Rosa Ferrer Reglà, Andreu Garcia Serra, Eulàlia Garcia Valls, Núria Gómez Gabriel, Yoel González Rodríguez, Google Earth, Google Maps, David Gràcia Albareda, Núria Güell, David G. Torres, David Hernández Falagán, Elisabet Insenser Brufau, Anna Izquierdo Gilabert, Maria Jiménez Sequeiros, Martín Juni Espigares, Pol Kauf Balaguer, Emma Leigh Capdevila, Andrea López Bernal, Sara Lorite Rodríguez, Maria Losada López, Blai Marginedas Sayós, Celeste Marí Rosero, Anna Martínez Duran, Valerià Martínez Garrido, Christian Martos Rayo, Jorge Luis Marzo Pérez, David Mateo García, Albert Merino González, Irene Merino Pascual, Synodi-Sonia Michalopoulou, Carme Miquel, Rober Moya Calvo, Ramon Mullerat Figueras, Inés Muñoz Andreu, Raúl Nieves Pardo, Zaida Nogales Pahisa, Mireia Nubiola Sans, Antonio Ortega López, Raúl Páez Rodríguez, Anna Pahissa Deulofeu, Inés Pascual Villanueva, Judith Pagès Pedrero, Maria Pedró Manyé, Clàudia Peribáñez Gassó, Iban Peribáñez Navarro, Joaquín Peribáñez Navarro, Marcel Pié Barba, Assumpta Pineda Casademont, Jaume Pla Álvarez, Santiago Planella Doménech, Sira Plans Vansells, Ignasi Prat, Jesús-Ángel Prieto Villanueva, Teodora Puerto Navarro, Sílvia Puig Pagés, Ruth Revuelta García, Pol Ricart Herms, Rosa Sánchez Cerro, Ferran Signes Orovay, Clara Soldevila Carbonell, Sónia Teixidor Rodríguez, Pep Tornabell Teixidó, Emma Toscano Martín, María Trujillo, Xavi Trull Rodríguez, Blanca Utrillas Gracia, Edu Valderrey Cuenca, Petra Valentín Ester, Pascal Valentín Ester, Víctor Valentín Martín, Manu Valentín Puerto, Duna Vallés Mestre, Paco Valverde Duaigües, Mario Vazza, Eduardo Vecino González, Álvaro Verdejo Aparicio, Mireia Villanueva Guzmán, Ibai Zamarbide Gorraiz and Ivon Zavala Aragón.

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

El transeúnte urbano se encuentra en un movimiento continuo sin un desplazamiento aparente. Es la conjugación de la movilidad social con la movilidad residencial en el mapa urbano de las movibilidades empresariales, económicas y culturales.

Una ciudad ya no se mide en kilómetros sino en tiempo, en el tiempo que se tarda en entrar a trabajar y el tiempo que se tarda en llegar a casa. El mundo ya no es el mapa físico del desarrollo geométrico de la esfera. El mundo físico se ha comprimido y el tiempo ha comprimido las distancias. Las tres mil trescientas veinticinco millas náuticas de distancia que en el s. XIX separaban Barcelona de New York ahora se han convertido en seis horas de tiempo. Si a la representación cartográfica del mundo de principios del s. XX le asignamos un valor de tiempo a los kilómetros representados a escala en dicho mapa e intentamos cartografiar el mismo mundo con la nueva medida de representación en el s. XXI el resultado de la representación del mundo no se parecerá en casi nada al mismo mundo representado en el s. XIX. Hemos representado el mapa temporal del mundo.

La medida de tiempo no sólo ha modulado el entorno físico en el que nos movemos sino nuestra relación con él y con el resto. La velocidad ha desvinculado y vaciado el centro histórico de las grandes ciudades relegándolo a otra categoría. Hemos desprovisto al centro como espacio de sociabilidad y lo hemos vendido al comercio y a los turoperadores. ¿Ante esa realidad el lugar no pasa a ser tan importante como el individuo?, la cual, mediante la lógica de las agencias turísticas, despierta el deseo de estar ahí para fotografiarlo desde la distancia. Con la petición de ve y fotografía, no se está pidiendo nada que cierta configuración cultural moderna y capitalista (la cual acoge la experiencia y la formación como nociones vinculadas a determinada idea de viaje) no haya pedido ya, de hecho, se han usado los mismos mecanismos, el viaje, el objetivo y el registro del yo he estado ahí.

Muchas son las voces que ponen en tela de juicio la construcción del imaginario fotográfico en la era de las postfotografía. Cuando existen portales virtuales en los que se suben sin parar millones de fotografías diarias ¿tiene sentido la figura especialista del fotógrafo? ¿Qué competencias debería desarrollar la disciplina fotográfica? Si Barcelona es la tercera ciudad del mundo más fotografiada, según Google ¿qué sentido tiene pedir a gente que siga fotografiándola? No deja de ser curioso que en la era de la hiperespecialización se les pida a unos agentes no profesionales que actúen de forma indisciplinada para un trabajo profesional, es la hiperespecialización la marca de nuestra época global.

Cuando Jeff Guess (1948) en Fonce Alphonse (1993) se hizo fotografiar, el día de su boda, por las cámaras de los radares de la autopista, no tan solo buscaba la objetividad fotográfica de la fotografía policial, ni minimizar el lenguaje del fotógrafo, sino que se aprovechó de un mecanismo automático generador de imágenes como es una cámara de radar. Es como ponerse al lado de un radar de suelo mientras se incentiva a los conductores a infringir la normativa de velocidad, y cuando eso ocurre utilizar el radar como si se estuviera en un fotomatón de metro, el mecanismo es idéntico y el fotógrafo es de la misma familia. Cuando en *Protocolo #9. Tiempo para la periferia* se les pide a los agentes que vayan a un lugar concreto a fotografiarlo, no se les está pidiendo la objetividad del radar sino la desespecialización del usuario común, que sin ser especialista fotográfico siempre intentará, con mayor o menor acierto, hacer la mejor fotografía posible. Eso sí, bajo sus propios parámetros de bondad. Si tal petición se hubiera hecho a los 200 últimos japoneses que hubieran visitado la ciudad de Barcelona el último mes, y en vez de pedir la mejor fotografía posible del portal número once de la Avenida Línea Eléctrica de Cornellà de Llobregat, se hubiera pedido la mejor fotografía posible de la casa Batlló de Passeig de Gràcia, una de dos, o tirarían de archivo para enviarme la mejor fotografía posible ya hecha, o tirarían de archivo para más tarde tirar de orgullo y volver a la casa Batlló para hacer la mejor fotografía posible, porque cuando fue por primera vez nadie le dijo que las fotografías deberían ser la mejor posible. Cuando en *Protocolo #9. Tiempo para la periferia* se pide a los agentes que envíen la fotografía a una dirección de correo electrónico específica, se les pide un poco más de compromiso que en la acción de hacer lo mismo en las decenas de portales existentes dónde se cuelgan este tipo de fotografías. Aquí ya no lo validan el hecho de que millones de personas lo hacen, sino el equipo de la nueva propuesta artística de Víctor Valentín. Es evidente que, aun

siendo el mismo medio, virtual, los criterios de validación cambian. La petición de *Protocolo #9. Tiempo para la periferia* esconde algo más. Está claro que el portal número once de la Avenida Línea Eléctrica de Cornellà de Llobregat no es la casa Batlló de Antoni Gaudí, y que, frente a este portal, al no estar camino de ningún sitio -cosa que refuerza su condición de lugar- más del 90% de los agentes no había estado nunca. Entonces se puede afirmar que no existe a priori interés ni en el viaje ni en lo fotogénico del lugar, tan solo existe el interés en jugar, o en participar en una propuesta artística o el simple interés de contentar al artista. Sea cual sea el motivo, 132 agentes han ido y han hecho 120 fotografías del lugar que se recogen en esta publicación

No se les preguntó si sabían hacer fotos -se da por hecho que todo el mundo sabe hacer fotos y enviarlas, se les pidió que hicieran un viaje a la periferia de la ciudad. Lo que esconde es que los visitantes no solamente invierten tiempo, sino la capacidad de transformar el lugar con su presencia, como también la capacidad de sobre-escribir el imaginario colectivo del lugar con sus imágenes. Cada una de las 120 fotografías recopiladas son miradas subjetivas que construyen un nuevo imaginario de un lugar pocas veces fotografiado. Del “En aquesta casa nasqué el pintor Joan Miró l’any 1893” del Passatge del Crèdit de Barcelona, donde el lugar se desconecta del vecino para facilitar la conexión del mito con el visitante, se ha pasado al: “A las 6 de la mañana se oía batiendo el huevo para el bocadillo de Valentín hijo, decíamos: mira, ya se ha levantado el Valentín!” del agente 25, con la visita 17 del 1 de abril y la fotografía 20, por poner un ejemplo, dónde el vecino no tan solo participa sino que forma parte de esta nueva producción de lugar a partir del encuentro entre el visitante, el vecino y el portal.

Cuando en *Protocolo #9. Tiempo para la periferia* se les pide que se trasladen a un lugar recóndito de la periferia, se les está pidiendo otra forma de usar el tiempo y también de perderlo. Se pretende dar respuesta a la efectividad como apuesta por la individualidad, y con el posicionamiento del agente se pretende dar frente a la estandarización, ya que en esta pérdida de tiempo se brinda la posibilidad de obtener unos resultados diferentes a los esperados. Cuando Slominski programa todo un acontecimiento absurdo para pegar un sello usando la saliva de la lengua de una jirafa, no está buscando la saliva más eficaz, sino otra cosa, unas respuestas a la hiperespecialización de la sobremodernidad que nos hace ocupar el tiempo en rendimientos económicos de coherencia y rentabilidad, como un emprendedor eficaz de proyectos y procesos, en un entorno inestable.

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

104 visitas hechas al lugar.

120 mejores fotografías posibles recibidas.

132 agentes activando el lugar.

3.911' (65h 11') de tiempo pasado entre todos en el lugar.

33' de ½ ha pasado cada agente en el lugar.

El agente #94 con 251' el que más tiempo ha estado.

La agente #79 con 7" la que menos tiempo ha estado.

Se ha visitado la portería durante todos los meses del año.

Se ha visitado la portería durante todos los días de la semana.

Se ha cubierto el 60% (859') de todos los minutos que tiene un día.

Se ha cubierto el 100% de los minutos de una jornada laboral estándar.

De los 1.440 minutos que tiene el día, los agentes han cubierto, de manera alternada, todos los minutos comprendidos:

Entre las 3:42 y las 3:45.

Entre las 5:04 y las 5:08.

Entre las 8:43 y las 18:10.

Entre las 18:25 y las 22:30.

Y entre las 23:49 y las 0:30.

Siendo los 859 minutos cubiertos el 60% de los minutos que contiene un día y el 100% de la franja horaria de una jornada laboral estándar.

En total han sido 3.911' (65h 11') los minutos que los 132 agentes han estado en el lugar en las 104 visitas hechas durante los 365 días del año 2016. Estableciendo un promedio de 33' por agente los pasados frente a la portería. Siendo Sira Plans (agente #79) con 7" quien menos pasó en el lugar, estando de las 18:58:51 a las 18:59:06 del 18 de julio, al pasar (visita #61) y hacer la foto (fotografía #69) corriendo frente a la portería. Le siguen Roberto Moya Calvo (agente #5) y Paco Valverde (Agente #43) estando 1' en sus visitas #4 (de las 21:49 a las 21:50 del 14 de marzo) y #32 (de las 20:27 a las 20:28 del 7 de mayo) respectivamente.

Ambos viven en esa portería. Seguidos de Joan Ferran (agente #28), Assumpta Pineda (agente #37) y David G. Torres (agente #55) invirtieron 2' (de 12:00 a 12:02 del 4/IV; de 20:42 a 20:44 del 4/V & de 15:49 a 15:51 del 26/V, respectivamente), cada uno, al hacer la fotografía (24, 33 & 47) sin bajarse del coche el primero y el tercero, y sin quitarse el casco la segunda. Y para acabar el ranquin de los que menos tiempo han pasada, tenemos a los agentes #100 y #101, Inés Pascual e Irene Merino, quienes invirtieron en la visita #79, del 12 de noviembre, 3' aparcando el coche en doble fila para hacer la fotografía #89

En la tabla opuesta está el agente #94, Iban Peribáñez, quien aprovechó, visitar a sus padres, los cuales viven en esa portería (visita # 73), invirtiendo 251' entre las 17:37 y las 21:46 del 6 de octubre y haciendo la fotografía (83) un minuto antes de partir. Le siguen la agente 122, Ruth Revuelta, con 187' durante entre las 11:30 y las 14:37 del 16 de febrero (visita #96) y la agente #70, María Losada, con 125' entre las 10:07 y las 12:12 del 6 de julio (visita #53). El agente #38, Jordi Canudas, quien entre las 10:24 y las 12:22 del 6 de mayo aprovecharía visitar el mercado del barrio estando 118' en total. Finalmente, los agentes #92 & #93 (Andreu Garcia Serra y Anna Izquierdo) fueron invitados por un vecino a un tapeo, compartiendo 117' de entre las 15:58 y las 16:33 del 25 de setiembre (visita #72).

Curiosamente, los agentes #14 y #81 (Ferran Signes y Valerià Martínez) invirtieron 180' y 120', muy por encima de la media, al intentar visitar virtualmente (por falta de tiempo) la portería la cual en Google Maps no sale correctamente.

Lo real que encontramos en la vida cotidiana nos brinda, entre otras cosas, la posibilidad de disfrutar de la anécdota, un hecho que inserta lo extraordinario en lo ordinario. Así que, los agentes que se dirigieron a fotografiar el portal número 11 de la avenida Línea Eléctrica de Cornellà, se insertan y alteran la vida cotidiana tanto de los vecinos de la portería como de los transeúntes que por ahí pasan. Siendo extraordinario el simple acto de fotografiar una portería que en los 22 años que ahí viví no recuerdo haber visto nunca a nadie fotografiarla. En definitiva, estamos ante una acción ordinaria como es la de fotografiar desde la admiración (espectáculo) que se convierte en extraordinaria cuando lo fotografiado no es admirable, justo ahí se produce la anécdota.

Como cuando el agente #11, Enric Farrés Duran, en su visita #6 del 15 de marzo fue acompañado de un fotógrafo profesional, el agente #12 (Ignasi Prat) con la intención de hacer la mejor fotografía posible. El agente #11, Enric, usó al especialista, Ignasi, de modelo para su fotografía (9). O la agente #10, Sandra Calvo, quien en su visita #5 del 15 de marzo, hace honor a su apellido haciendo un calvo mientras la agente #7, Judit Cuadros, la fotografiaba (fotografía #8) a las 16:33. O como cuando los agentes los agentes #92 & #93 (Andreu García Serra y Anna Izquierdo) fueron invitados por un vecino a un tapeo. O como cuando los agentes #25 y #26 (Andrea López Bernal y Marta Archilés) en la visita #18, del 1 de abril, charlaron con un vecino a cerca de mi infancia, así como de la memoria del edificio. O como la agente #52, María Trujillo, a la pregunta que si la fotografía (fotografía #44) era para la obra de Víctor esta respondería que no, que era para Raúl Nieves, quién ante la imposibilidad de cumplir con su compromiso de fotografiar la portería le pediría a una amiga que fuera en su lugar. O como cuando la agente #23, Núria Güell, busca esa dirección en Nueva York encontrándola (fotografía #19). O como cuando el agente #81, Valerià Martínez, aludiendo falta de tiempo y ante la imposibilidad de encontrar una imagen fiable de internet, decide hacer un texto (fotografía #71) (en sustitución de la mejor fotografía posible. Y finalmente, como todos aquellos agentes que decidieron llamar al interfono explicando a que venían para conseguir hacer una fotografía desde el interior de la portería (fotografías 6, 15, 29, 35, 52, 81 & 84) como así conversar un poco.

Pero lo importante no fueron las fotografías, estas tan solo fueron una excusa para que se invirtiera tiempo en un juego, el juego del extrarradio.

Me ha sido imposible establecer un criterio para realizar el ranquin de las mejores fotografías recibidas de la portería.

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Possibly the one hundred and twenty best pictures from the portal number eleven and zero from gasoline stations. Or how to get more time from the expanses of others.* Barcelona: Autoeditado, 2014.

Libro
20x14,5 cm
Impresión digital
248 páginas

PRIMERA EDICIÓN

Digitalización: Barcelona, sábado 9 de julio de 2017, 20:14

Impresión: Escola Massana, VII/2014.

Tirada: ---



8

Visit #5, March 15th, 2016
Sandra Calvo & Judit Cuadros, agents 10 & 7
Arrival at 15:43
Photo taken by Judit Cuadros Ibars, at 16:33
Departure at 16:40



120

Possibly the one hundred and twenty best pictures from the portal number eleven and zero from gasoline stations.
Or how to get more time from the expanses of others.
Victor Valentin Puerto

Visit #104, March 11th, 2017
Victor Valentin Puerto, agent 132
Arrival at 16:19
Photo taken by Victor Valentin Puerto, at 16:47
Departure at 17:58

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. CONVOCATORIA.

Alrededor de las cinco de la tarde del 11 de marzo de 2016 se colgó un post en la red social de Facebook haciendo un llamamiento a la participación del nuevo proyecto de Víctor Valentín. Contestaron a tal llamamiento cerca de doscientas personas. A quien contestó se le envió, por correo electrónico, la petición de que le hicieran llegar al Sr. Valentín la mejor fotografía posible del portal número 11 de la avenida Línia Elèctrica de la población de Cornellà de Llobregat.

Con este proyecto se pretende forzar una visita, bajo la mirada turística la fotografía en la era post-fotográfica, a un lugar periférico alejado del circuito turístico y sin aparente atractivo fotogénico. El lugar que está ligado sentimentalmente a mí, ya que ahí viví los primeros 24 años, se torna espacio curioso y destino para los agentes que deciden visitarlo.

Primer post en Facebook del 11 de marzo de 2016:

Vols participar en el nou projecte de Víctor Valentín?

En cas afirmatiu envia un correu electrònic a:

fotosparavictorvalentin@gmail.com

Sigui com sigui agrairia compartíssi aquest post.

¿Quieres participar en el nuevo proyecto de Víctor Valentín?

En caso afirmativo envía un correo electrónico a:

fotosparavictorvalentin@gmail.com

Sea como sea agradecería que se compartiera este post.

Aquellos que contestaron afirmativamente se les envió el siguiente mensaje:

Si rebeu aquest correu vol dir que voleu participar en aquest projecte, així doncs gràcies a l'avançada.

La petició és tan senzilla com agosarada.

Allà va, ens agradaria que anéssiu a l'adreça a baix indicada i us donéssiu el temps necessari per aconseguir la millor fotografia possible del portal número 11.

Un cop tingueu la fotografia envieu-la al correu fotosparavictorvalentin@gmail.com indicant els conceptes següents:

Nom de l'autor de la fotografia

Data de la visita

Hora d'arribada

Hora de la fotografia

Hora de partida

Som conscients de que el vostre temps és or, i que allò que se us demana no és tan sols les vostres habilitats fotogràfiques, si no, la vostra dedicació per iniciar aquest petit viatge cap a un lloc que per la majoria de vosaltres és desconegut.

El lloc a fotografiar:

Avinguda Línia Eléctrica, 11

08940, Cornellà de Llobregat

Barcelona

Atentament

L'equip de Fotos para Víctor Valentín

PD1: En el cas de no poder anar per estar massa lluny de l'adreça a fotografiar, envieu algú de confiança en el vostre nom (indicant-nos qui)

PD2: En el cas de no voler participar agrairíem que ens ho comunicéssiu.

Si habéis recibido este correo es que queréis participar en este proyecto, así que gracias de antemano.

La petición es tan sencilla cómo atrevida.

Allá va, nos gustaría que fueseis a la dirección indicada más abajo y os tomaseis el tiempo preciso para conseguir la mejor fotografía del portal número 11.

Una vez tengáis la fotografía enviarla al correo fotosparavictorvalentin@gmail.com indicando los siguientes conceptos:

Nombre del autor de la fotografía

Fecha de la visita

Hora de llegada

Hora de la fotografía

Hora de partida

Somos conscientes de que vuestro tiempo es oro, y lo que se os pide no es únicamente que seáis habilidosos con la cámara de fotos, sino, vuestra dedicación para el viaje hacia un lugar desconocido (en la mayoría de vosotros) que estáis a punto de iniciar.

Lugar a fotografiar:

Avinguda Línia Eléctrica, 11
08940, Cornellà de Llobregat
Barcelona

Atentamente

El equipo de Fotos para Víctor Valentín

PD1: En el caso de no poder ir por estar demasiado lejos de la dirección a fotografiar, enviar a alguien de confianza en vuestro nombre (indicándonos quien)

PD2: En el caso de no querer participar, agradeceríamos que se nos comunicara.

Hubo hasta ocho recordatorios, aquí el último:

DARRER RECORDATORI (8è)

A data de 5 de febrer de 2017 us faig el darrer recordatori del petit compromís que vàreu acceptar.

A 34 dies de tancar la participació, us animo a fer aquest petit viatge, i si no és així, us animo a donar-vos de baixa del compromís adquirit.

Esperant no importunar adjunto el missatge original:

Si rebeu aquest correu vol dir que voleu participar en aquest projecte, així doncs gràcies a l'avançada.

La petició és tan senzilla com agosarada.

Allà va, ens agradaria que anéssiu a l'adreça a baix indicada i us donéssiu el temps necessari per aconseguir la millor fotografia possible del portal número 11.

Un cop tingueu la fotografia envieu-la al correu fotosparavictorvalentin@gmail.com indicant els conceptes següents:

Nom de l'autor de la fotografia

Data de la visita

Hora d'arribada

Hora de la fotografia

Hora de partida

Som conscients de que el vostre temps és or, i que allò que se us demana no és tan sols les vostres habilitats fotogràfiques, si no, la vostra dedicació per iniciar aquest petit viatge cap a un lloc que per la majoria de vosaltres és desconegut.

El lloc a fotografiar
Avinguda Línia Eléctrica, 11
08940, Cornellà de Llobregat
Barcelona

Sento haver insistit tant
Víctor Valentín

PD1: En el cas de no poder anar per estar massa lluny de l'adreça a fotografiar, envieu algú de confiança en el vostre nom (indicant-nos qui)

PD2: En el cas de no voler/poder participar agrairíem que ens ho comunicéssim.

3.2. REGISTROS (DÍA/HORA/TIEMPO EMPLEADO/AGENTE).

Recibí 120 fotografías.

Av. Línia Eléctrica, 11
Sant Ildefons
Cornellà de Llobregat
Barcelona's periphery

Starts on Friday March 11th, 2016
16:47

1
Visit #1, March 13th, 2016
David Agredano Granell, Agent 1
Arrival at 11:52
Photo taken by David Agredano Granell, at 12:29
Departure at 13:31

2
Visit #2, March 13th, 2016
Mireia Pamboli, agent 2
Arrival at 12:12
Photo taken by Mireia Pamboli, at 12:22
Departure at 13:31

3
Visit #3, March 13th, 2016
Jorge Luis Marzo & GM 2004, agents 3 & 4
Arrival at 20:25
Photo stolen by Jorge Luis Marzo, at 20:31
Departure at 20:35

4
Visit #4, March 14th, 2016
Roberto Moya Calvo, agent 5
Arrival at 21:49
Photo taken by Roberto Moya Calvo, at 21:50
Departure at 21:51

5
Visit #5, March 15th, 2016
Eljabalidedave & Judit Cuadros Ibars, agents 6 & 7
Arrival at 15:43
Photo taken by Judit Cuadros Ibars, at 15:53
Departure at 16:40

6
Visit #5, March 15th, 2016
Eduardo Vecino González, agent 8
Arrival at 15:43
Photo taken by Eduardo Vecino González, at 15:55
Departure at 16:40

7
Visit #5, March 15th, 2016
cuadro pero calvo, agent 9
Arrival at 15:43
Photo taken by cuadro pero calvo, at 16:33
Departure at 16:40

8
Visit #5, March 15th, 2016
Sandra Calvo & Judit Cuadros, agents 10 & 7
Arrival at 15:43
Photo taken by Judit Cuadros Ibars, at 16:33
Departure at 16:40

9
Visit #6, March 15th, 2016
Enric Farrés Duran & Ignasi Prat, agents 11 & 12
Arrival at 18:25
Photo taken by Enric Farrés Duran, at 18:28
Departure at 18:29

10
Visit #7, March 17th, 2016
Eduardo Valderrey Cuenca, agent 13
Arrival at 16:24
Photo taken by Eduardo Valderrey, at 16:33
Departure at 16:39

11
Visit #8, March 19th, 2016
Ferran Signes Orovay & Google Earth 2015, agents 14 & 15
Arrival at 14:14
Photo stolen & manipulated by Ferran Signes,
Departure at 16:14

12
Visit #9, March 22nd, 2016
Blai Marginedas Sayós, agent 16
Arrival at 11:29
Photo taken by Blai Marginedas Sayós, at 11:40
Departure at 11:45

13
Visit #10, March 22nd, 2016
Inés Muñoz Andreu, agent 17
Arrival at 11:34
Photo taken by Inés Muñoz Andreu, at 11:42
Departure at 11:45

14
Visit #11, March 22nd, 2016
Clara Soldevila Carbonell, agent 18
Arrival at 11:48
Photo taken by Inés Muñoz Andreu, at 12:09
Departure at 12:32

15
Visit #12, March 23rd, 2016
Maria Diez Serrat, agent 19
Arrival at 13:20
Photo taken by Maria Diez Serrat, at 13:30
Departure at 13:40

16
Visit #13, March 24th, 2016
Max Azemar Carnicero, agent 20
Arrival at 16:25
Photo taken by Max Azemar Carnicero, at 16:37
Departure at 16:50

17
Visit #14, March 25th, 2016
Carles Albert Brell Sans, agent 21
Arrival at 12:23
Photo taken by Carles Albert Brell Sans, at 12:35
Departure at 12:41

18
Visit #15, March 28th, 2016
Aina Dorda Duch, agent 22
Arrival at 9:45
Photo taken by Aina Dorda Duch, at 9:52
Departure at 10:00

19
Visit #16, March 29th, 2016
Núria Güell, agent 23
Arrival at 8:43
Photo taken by Núria Güell, at 9:50
Departure at 9:55

20
Visit #17, March 30th, 2016
Sara Agudo Millan, agent 24
Arrival at 12:00
Photo taken by Sara Agudo Millan, at 12:02
Departure at 12:06

21
Visit #18, April 1st, 2016
Andrea López Bernal & Marta Archilés, agents 25 & 26
Arrival at 16:51
Photo taken by Andrea López Bernal, at 16:55
Departure at 17:00

22
Visit #18, April 1st, 2016
Marta Archilés & Andrea López Bernal, agents 26 & 25
Arrival at 16:51
Photo taken by Marta Archilés Rodríguez, at 16:58
Departure at 17:00

23
Visit #19, April 3rd, 2016
Jaume Pla Álvarez, agent 27
Arrival at 17:49
Photo taken by Jaume Pla Álvarez, at 18:03
Departure at 18:08

24
Visit #20, April 4th, 2016
Joan Ferran Ferrer, agent 28
Arrival at 12:00
Photo taken by Joan Ferran Ferrer, at 12:01
Departure at 12:02

25
Visit #21, April 7th, 2016
Raúl Páez Rodríguez, agent 29
Arrival at 3:42
Photo taken by Raúl Páez Rodríguez, at 3:43
Departure at 3:45

26
Visit #22, April 7th, 2016
Albert Merino González, agent 30
Arrival at 9:51
Photo taken by Albert Merino González, at 10:03
Departure at 10:04

27
Visit #23, April 7th, 2016
Joaquín Peribáñez Navarro, agent 31
Arrival at 21:12
Photo taken by Joaquín Peribáñez Navarro, at 21:17
Departure at 21:18

28
Visit #24, April 9th, 2016
Tania Cearreta Innocenti, agent 32
Arrival at 16:54
Photo taken by Tania Cearreta Innocenti, at 17:09
Departure at 17:21

29
Visit #25, April 11th, 2016
Clàudia Peribáñez Gassó, agent 33
Arrival at 20:02
Photo taken by Clàudia Peribáñez Gassó, 20:10
Departure at 20:24

30
Visit #26, April 13th, 2016
Synodi-Sonia Michalopoulou, agent 34
Photo taken by Synodi-Sonia Michalopoulou, at 17:50
Photographed at 10:00
Departure at 18:05

31
Visit #27, April 19th, 2016
Ramon Mullerat Figueras, agent 35
Arrival at 15:05
Photo taken by Ramon Mullerat Figueras, at 15:10
Departure at 15:11

32
Visit #28, April 19th, 2016
Ibai Zamarbide Gorraiz, agent 36
Arrival at 17:19
Photo taken by Ibai Zamarbide Gorraiz, at 17:29
Departure at 17:33

33
Visit #29, May 4th, 2016
Assumpta Pineda Casademont, agent 37
Arrival at 20:42
Photo taken by Assumpta Pineda C., at 20:43
Departure at 20:44

34
Visit #30, May 6th, 2016
Jordi Canudas Coma, agent 38
Arrival at 10:24
Photo taken by Jordi Canudas Coma, at 10:32
Departure at 12:22

35
Visit #31, May 6th, 2016
Sara Lorite & Blanca Utrillas, agents 39 & 40
Arrival at 18:32
Photo taken by Sara Lorite Rodríguez, at 18:43
Departure at 19:26

36
Visit #31, May 6th, 2016
Blanca Utrillas Gracia, agent 40
Arrival at 18:32
Photo taken by Blanca Utrillas Gracia, at 19:03
Departure at 19:26

37
Visit #31, May 6th, 2016
AC_BLOG, agent 41
Arrival at 18:32
Photo taken by Blanca Utrillas Gracia, at 19:11
Departure at 19:26

38
Visit #31, May 6th, 2016
Celeste Marí Rosero, agent 42
Arrival at 18:32
Photo taken by Blanca Utrillas Gracia, at 19:19
Departure at 19:26

39
Visit #32, May 7th, 2016
Paco Valverde Duaigues, agent 43
Arrival at 20:27
Photo taken by Paco Valverde Duaigues, at 20:28
Departure at 20:28

40
Visit #33, May 9th, 2016
Rosa Cruz Hidalgo, agent 44
Arrival at 17:46
Photo taken by Rosa Cruz Hidalgo, at 17:50
Departure at 17:55

41
Visit #34, May 11th, 2016
Miguel Ángel Cano, agent 45
Arrival at 18:50
Photo taken by Miguel Ángel Cano, at 18:57
Departure at 18:59

42
Visit #35, May 13th, 2016
Montse C., Joana, Maria & Marta, agents 46, 47, 48 & 49
Arrival at 20:50
Photo taken by Montse Comaposada Martí, at 20:52
Departure at 20:53

43
Visit #36, May 16th, 2016
Pep Dardanyà Alsina, agent 50
Arrival at 18:00
Photo taken by Pep Dardanyà Alsina, at 18:08
Departure at 18:10

44
Visit #37, May 17th, 2016
Raül Nieves Pardo & María Trujillo, agents 51 & 52
Arrival at 14:45
Photo taken by María Trujillo, at 14:51
Departure at 14:55

45
Visit #38, May 19th, 2016
Roger Felip Ventura, agent 53
Arrival at 12:53
Photo taken by Roger Felip Ventura, at 13:00
Departure at 13:02

46
Visit #39, May 24th, 2016
Elisabet Insenser Brufau, agent 54
Arrival at 19:55
Photo taken by Elisabet Insenser Brufau, at 20:27
Departure at 20:31

47
Visit #40, May 26th, 2016
David G. Torres, agent 55
Arrival at 15:49
Photo taken by David G. Torres, at 15:50
Departure at 15:51

48
Visit #41, May 31st, 2016
Antonio Ortega López, agent 56
Arrival at 10:29
Photo taken by Antonio Ortega López, at 10:42
Departure at 10:47

49
Visit #42, June 2nd, 2016
Isabel Banal Xifré, agent 57
Arrival at 10:26
Photo taken by Isabel Banal Xifré, at 10:50
Departure at 10:58

50
Visit #43, June 10th, 2016
Mario Vazza & Ricard Escudero Vila, agents 58 & 59
Arrival at 21:35
Photo taken by Mario Vazza, at 21:38
Departure at 22:30

51
Visit #44, June 14th, 2016
Eva Beser Martínez, agent 60
Arrival at 12:14
Photo taken by Eva Beser Martínez, at 12:49:57
Departure at 13:06

52
Visit #45, June 14th, 2016
Duna Vallés Mestre, agent 61
Arrival at 12:14
Photo taken by Duna Vallés Mestre, at 12:53
Departure at 13:06

53
Visit #46, June 26th, 2016
María Jiménez Sequeiros, agent 62
Arrival at 11:47
Photo taken by María Jiménez Sequeiros, at 12:06
Departure at 12:07

54
Visit #47, July 1st, 2016
Xavier Arenós Usó, agent 63
Arrival at 0:22
Photo taken by Xavier Arenós Usó, at 0:25
Departure at 0:30

55
Visit #48, July 1st, 2016
Martín Juni Espigares, agent 64
Arrival at 19:22
Photo taken by Martín Juni Espigares, at 19:40
Departure at 19:58

56
Visit #49, July 2nd, 2016
Judith Pagès Pedrero, agent 65
Arrival at 17:00
Photo taken by Judith Pagès Pedrero, at 17:57
Departure at 18:10

57
Visit #50, July 3rd, 2016
Ivon Zavala A. & Laura Benítez C., agents 66 & 67
Arrival at 18:56
Photo taken by Ivon Zavala Aragón, at 19:06
Departure at 19:32

58
Visit #50, July 3rd, 2016
Laura Benítez C. & Ivon Zavala A., agents 67 & 66
Arrival at 18:56
Photo taken by Laura Benítez Campos, at 19:21
Departure at 19:32

59
Visit #51, July 5th, 2016
Guillem Carreras Albareda, agent 68
Arrival at 13:09
Photo taken by Guillem Carreras Albareda, at 13:12
Departure at 13:14

60
Visit #52, July 6th, 2016
David Gràcia Albareda, agent 69
Arrival at 9:04
Photo taken by David Gràcia Albareda, at 9:08
Departure at 9:17

61
Visit #53, July 6th, 2016
María Losada Pérez, agent 70
Arrival at 10:07
Photo taken by María Losada Pérez, at 10:33
Departure at 12:12

62
Visit #54, July 7th, 2016
Esther Comas N. & Miguel Alonso C., agents 71 & 72
Arrival at 19:27
Photo taken by Miguel Alonso Comas, at 19:35
Departure at 19:48

63
Visit #55, July 7th, 2016
Christian Martos Rayo, agent 73
Arrival at 23:49
Photo taken by Christian Martos Rayo, at 0:10
Departure at 0:22

64
Visit #56, July 8th, 2016
Emma Toscano Martín, agent 74
Arrival at 10:16
Photo taken by Emma Toscano Martín, at 10:32
Departure at 10:42

65
Visit #57, July 12th, 2016
Ana Amorós López, agent 75
Arrival at 19:37
Photo taken by Ana Amorós López, at 19:56
Departure at 19:59

66
Visit #58, July 15th, 2016
Berta Ballestín Ballestín, agent 76
Arrival at 20:03
Photo taken by Berta Ballestín Ballestín, at 20:37
Departure at 20:49

67
Visit #59, July 15th, 2016
Xavi Trull Rodríguez, agent 77
Arrival at 21:53
Photo taken by Xavi Trull Rodríguez, at 21:58
Departure at 21:59

68
Visit #60, July 17th, 2016
Anna Martínez Duran, agent 78
Arrival at 19:50
Photo taken by Anna Martínez Duran, at 20:11
Departure at 20:30

69
Visit #61, July 18th, 2016
Sira Plans Vancells, agent 79
Arrival at 18:58:59
Photo taken by Sira Plans Vancells, at 18:59:04
Departure at 18:59:06

70
Visitor #62, July 21st, 2016
Emma Leigh Capdevila, agent 80
Arrival at 18:45
Photo taken by Emma Leigh Capdevila, at 19:07
Departure at 19:15

71
Visit #63, July 22nd, 2016
Valerià Martínez Garrido, agent 81
Arrival at 11:00
Photo stolen by Valerià Martínez Garrido, at 12:39
Departure at 14:00

72
Visit #64, July 23rd, 2016
Rosa Sánchez Cerro, agent 82
Arrival at 12:31
Photo taken by Rosa Sánchez Cerro, at 13:01
Departure at 13:10

73
Visit #65, July 25th, 2016
David Hernández Falagán, agent 83
Arrival at 10:08
Photo taken by David Hernández Falagán, at 10:16
Departure at 10:20

74
Visit #66, July 30th, 2016
Pep Tornabell Teixidó, agent 84
Arrival at 12:45
Photo taken by Pep Tornabell Teixidó, at 12:47
Departure at 12:57

75
Visit #67, August 2nd, 2016
Teodora Puerto Navarro, agent 85
Arrival at 10:40
Photo taken by Teodora Puerto Navarro, at 10:43
Departure at 10:55

76
Visit #67, August 2nd, 2016
Víctor Valentín Martín, agent 86
Arrival at 10:40
Photo taken by Víctor Valentín Martín, at 10:50
Departure at 10:55

77
Visitor #68, August 21st, 2016
Carla Cánovas Puigmartí, agent 87
Arrival at 18:29
Photo taken by Carla Cánovas Puigmartí, at 18:36
Departure at 18:37

78
Visit #69, August 27th, 2016
Yago Antón Lorenzo, agent 88
Arrival at 8:53
Photo taken by Yago Antón Lorenzo, at 8:59
Departure at 9:00

79
Visit #70, August 29th, 2016
Petra Valentín E. & Pascal Valentín E., agents 89 & 90
Arrival at 20:47
Photo taken by Petra Valentín Ester, at 21:02
Departure at 21:13

80
Visit #71, September 13th, 2016
Silvia de Castro, agent 91
Arrival at 16:37
Photo taken by Silvia de Castro, at 17:51
Departure at 17:52

81
Visit #72, September 25th, 2016
Andreu Garcia S. & Anna Izquierdo G., agents 92 & 93
Arrival at 14:37
Photo taken by Andreu Garcia Serra, at 15:58
Departure at 16:33

82
Visit #72, September 25th, 2016
Anna Izquierdo Gilabert & Andreu Garcia Serra, agents 93 & 92
Arrival at 14:37
Photo taken by Anna Izquierdo Gilabert, at 16:28
Departure at 16:33

83
Visit #73, October 6th, 2016
Iban Peribáñez Navarro, agent 94
Arrival at 17:37
Photo taken by Iban Peribáñez Navarro, at 21:45
Departure at 21:46

84
Visitor #74, October 24th, 2016
Mireia Villanueva Guzmán, agent 95
Arrival at 12:49
Photo taken by Mireia Villanueva Guzmán, at 13:12
Departure at 13:16

85
Visit #75, November 1st, 2016
Ma. Teresa Blanch Malet, agent 96
Arrival at 10:58
Photo taken by Ma. Teresa Blanch Malet, at 11:00
Departure at 11:03

86
Visit #76, November 2nd, 2016
Pol Ricart Herms, agent 97
Arrival at 16:08:05
Photo taken by Pol Ricart Herms, at 16:08:53
Departure at 16:09:12

87
Visit #77, November 10th, 2016
Santiago Planella Doménech, agent 98
Arrival at 13:20
Photo taken by Santiago Planella D., at 13:42
Departure at 13:50

88
Visit #78, November 12th, 2016
Silvia Abad, agent 99
Arrival at 14:38
Photo taken by Silvia Abad, at 14:41
Departure at 14:42

89
Visit #79, November 12th, 2016
Inés Pascual V. & Irene Merino P., agents 100 & 101
Arrival at 15:24
Photo taken by Inés Pascual Villanueva, at 15:26
Departure at 15:27

90
Visit #80, December 2nd, 2016
Sónia Teixidor Rodríguez, agent 102
Arrival at 19:43
Photo taken by Sónia Teixidor Rodríguez, at 19:57
Departure at 20:04

91
Visit #81, December 6th, 2016
Jesús-Ángel Prieto V. & Rosa Botella, agents 103 & 104
Arrival at 13:27
Photo taken by Jesús-Ángel Prieto V., at 13:31
Departure at 13:33

92
Visit #81, December 8th, 2016
Yoel González Rodríguez, agent 105
Arrival at 9:24
Photo taken by Yoel González Rodríguez, at 9:35
Departure at 9:45

93
Visit #83, December 12th, 2016
Zaida Nogales Pahisa, agent 106
Arrival at 13:22
Photo taken by Zaida Nogales Pahisa, at 13:51
Departure at 13:58

94
Visit #84, January 3rd, 2017
Silvia Puig Pagés, agent 107
Arrival at 13:30
Photo taken by Silvia Puig Pagés, at 13:41
Departure at 13:45

95
Visit #85, January 7th, 2017
Xavi Capmany Miró, agent 108
Arrival at 11:11
Photo taken by Xavi Capmany Miró, at 11:13
Departure at 11:23

96
Visit #85, January 7th, 2017
Rosa Ferrer Reglà, agent 109
Arrival at 11:11
Photo taken by Rosa Ferrer Reglà, at 11:22
Departure at 11:23

97
Visit #86, January 15th, 2017
David Mateo García, agent 110
Arrival at 5:04
Photo taken by David Mateo García, at 5:06
Departure at 5:08

98
Visit #87, January 19th, 2017
Núria Gómez Gabriel, agent 111
Arrival at 9:20
Photo taken by Núria Gómez Gabriel, at 9:27
Departure at 9:33

99
Visit #87, January 19th, 2017
Anna Pahissa Deulofeu, agent 112
Arrival at 9:20
Photo taken by Anna Pahissa Deulofeu, at 9:31
Departure at 9:33

100
Visit #88, January 21st, 2017
Eulàlia Garcia Valls, agent 113
Arrival at 17:23
Photo taken by Eulàlia Garcia Valls, at 17:36
Departure at 17:42

101
Visit #88, January 21st, 2017
Laura Casassas Coromina, agent 114
Arrival at 17:23
Photo taken by Laura Casassas Coromina, at 17:36
Departure at 17:42

102
Visit #89, January 23rd, 2017
Benet Ferrer Bolunya, agent 115
Arrival at 11:11
Photo taken by Benet Ferrer Bolunya, at 11:23
Departure at 11:47

103
Visit #90, January 24th, 2017
Maria Pedró Mañé, agent 116
Arrival at 12:09
Photo taken by Maria Pedró Mañé, at 12:16
Departure at 12:29

104
Visit #91, January 24th, 2017
Pol Kauf Balaguer, agent 117
Arrival at 13:18
Photo taken by Pol Kauf Balaguer, at 13:37
Departure at 13:39

105
Visit #92, February 4th, 2017
Mercè Ester C. & Pascal Valentín E., agents 118 & 90
Arrival at 15:11
Photo taken by Mercè Ester Cases, at 15:16
Departure at 15:22

106
Visit #92, February 4th, 2017
Mercè Ester C. & Pascal Valentín E., agents 118 & 90
Arrival at 15:11
Photo taken by Pascal Valentín Ester, at 15:19
Departure at 15:22

107
Visit #93, February 8th, 2017
anonymous, agent 119
Arrival at 14:21
Photo taken by anonymous, at 15:03
Departure at 15:06

108
Visit #94, February 11th, 2017
Jordi Encinas, agent 120
Arrival at 12:35
Photo taken by Jordi Encinas, at 12:55
Departure at 13:15

109
Visit #95, February 11th, 2017
Marcel Pié Barba, agent 121
Arrival at 15:10
Photo taken by Marcel Pié Barba, at 15:14
Departure at 15:30

110
Visit #96, February 15th, 2017
Ruth Revuelta Garcia, agent 122
Arrival at 11:30
Photo taken by Ruth Revuelta Garcia, at 12:45
Departure at 14:37

111
Visit #97, February 18th, 2017
Mónica Buzali Kalach, agent 123
Arrival at 15:03
Photo taken by Mónica Buzali Kalach, at 15:12
Departure at 15:15

112
Visit #97, February 18th, 2017
Manu Valentín Puerto, agent 124
Arrival at 15:03
Photo taken by Manu Valentín Puerto, at 15:13
Departure at 15:15

113
Visit #98, February 21st, 2017
Belén Alonso, agent 125
Arrival at 14:30
Photo taken by Belén Alonso, at 14:50
Departure at 15:15

114
Visit #99, February 23th, 2017
Isabel Carrero Carrero, agent 126
Arrival at ninth lapse
Photo taken by Isabel Carrero C., at twelfth lapse
Departure at seventieth lapse

115
Visit #100, March 5th, 2017
Carme Miquel & Tom Carr, agent 127 & 128
Arrival at 18:32
Photo taken by Carme Miquel, at 18:44
Departure at 19:15

116
Visit #100, March 5th, 2017
Carme Miquel & Tom Carr, agent 127 & 128
Arrival at 18:32
Photo taken by Tom Carr, at 18:47 (sunset)
Departure at 19:15

117
Visit #101, March 6th, 2017
Teo Valentín Puerto, agent 129
Arrival at 17:44
Photo taken by Teo Valentín Puerto, at 17:57
Departure at 18:12

118
Visit #102, March 9th, 2017
Álvaro Verdejo Aparicio, agent 130
Arrival at 21:55
Photo taken by Álvaro Verdejo Aparicio, at 21:57
Departure at 22:00

119
Visit #103, March 11th, 2017
Addil Driouech El Marabet, agent 131
Arrival at 15:13
Photo taken by Addil Driouech El Marabet, at 15:17
Departure at 15:18

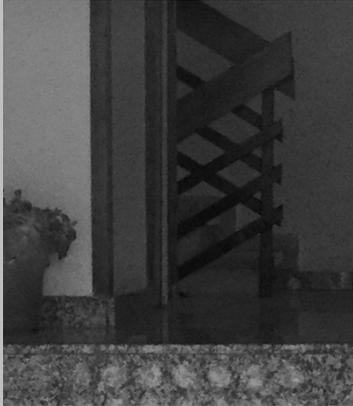
120
Visit #104, March 11th, 2017
Victor Valentín Puerto, agent 132
Arrival at 16:19
Photo taken by Víctor Valentín Puerto, at 16:47
Departure at 17:58

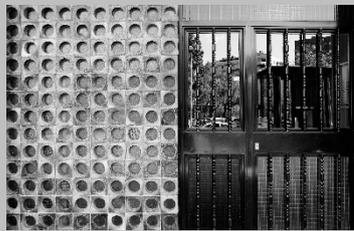
Av. Línia Eléctrica, 11
Sant Ildefons
Cornellà de Llobregat
Barcelona's periphery
Ends on Saturday, March 11th, 2017
16:47

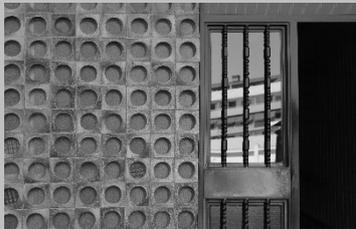
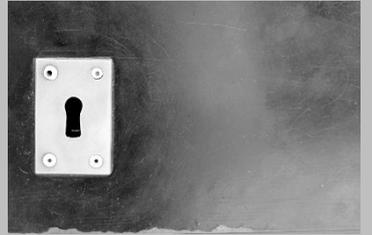
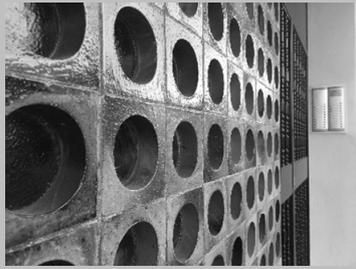
3.3. SELECCIÓN.

104 visits
132 agents
120 best possible pictures

Barcelona's periphery







Possibly the one hundred and twenty best pictures from the portal number eleven and zero from gasoline stations.

Or how to get more time from the expanses of others.

PROCOLO #9. TIEMPO PARA LA PERIFERIA.

Pendiente de finalización con la activación de la publicación en formato *speak corner* en el lugar concreto de los acontecimientos.



INTERLUDIO:

*SEIS PASEOS
POR BARCELONA*

*Interludio, que no intermedio.
Del latín interludĕre, jugar a ratos.*

PASEO I

Voy a dar un salto hacia atrás para explicar una breve historia de Barcelona y algunas convulsas modificaciones urbanísticas que ilustrarán parte de lo expuesto anteriormente. En Barcelona hay siete colinas, una de ellas es Montjuïc, en ella hay un castillo, y en éste unos cañones. Pues bien, como particularidad, estos cañones fueron concebidos para defender la ciudad no de una agresión exterior sino para sofocar la insurrección interior, la de sus propios ciudadanos¹⁸⁷. Estos cañones apuntando a la ciudad desarrollaron una consciencia panóptica entre los ciudadanos barceloneses. Tras el infernal asedio a Barcelona por las tropas de Felipe V en 1714, salió a relucir las dificultades para controlar las revueltas desde la ubicación alejada del castillo, ya que los insurrectos se atrincheraban entre el entramado orgánico de las calles del centro histórico, el barrio de la Ribera y St. Caterina. Desde la seguridad que transmitía la ubicación y geografía del barrio sus habitantes defendían la ciudad usando la vía pública como arma de defensa. Tras la identificación de las dificultades para controlar la insurrección debido al trazado irregular y cómo represalia a la insubordinación, Felipe V ordenó destruir parte del barrio de La Ribera, expropió parte de las viviendas y construyó una ciudadela militar sobre el solar fruto de esta expropiación. A cambio construyó un barrio nuevo, la Barceloneta, donde ubicó a los afectados. Las calles anchas y regulares de este nuevo emplazamiento dificultaban, en gran medida, futuras sublevaciones (atrincheramientos, barricadas, ocupaciones...). Con esta planificación del suelo solucionó dos problemas: la vigilancia panóptica de la ciudad por medio de la coexistencia de dos puntos estratégicos, el antiguo castillo y la nueva ciudadela; y el trazado de las calles con la nueva planificación urbanística. La nueva geometría de las calles facilitaba a las fuerzas del orden desplegar su superioridad. Ya no se concebían espacios urbanos para el desarrollo de la comunidad sino para su control.

En 1888 con motivo de la Exposición Universal de Barcelona se intentó disimular el acto represivo con la construcción de un parque monumental en la antigua ciudadela militar. Éste fue el primer maquillaje de muchos que utilizó Barcelona para hacerse visible en el mundo. Este método de planificación urbanística se convertiría en inercia habitual de los mandatarios de la ciudad ante los retos renovadores de la misma, quienes, en 1988, trece años después de la muerte de Franco, decidieron dar visibilidad a tal disimulo en forma de plaza monumental¹⁸⁸ (concebida ésta de manera amplia i visible y destinada para actos públicos). Estoy hablando del *Fossar de les Moreres*¹⁸⁹.

187. 1843. El general Juan Prim y Prats previo a la destrucción de las murallas y posterior asedio tras la insurrección ciudadana contra la política librecambista de Espartero pronunció las siguientes palabras: «a Barcelona y a sus barceloneses se les debe bombardear cada diez años para que no se olviden de quién manda aquí».

188. En principio al carecer de escultura que le diese a la plaza el carácter monumentalista (que por entonces se buscaba poner en todas las plazas) se consideró el trabajar la topografía del lugar como escultura reivindicativa de la memoria histórica de 1714.

189. Durante el sitio del 11 de septiembre de 1714, muchos de los defensores muertos en combate fueron enterrados en este sitio. El monumento conmemorativo actual (1988-89) es obra de Carme Fiol, arquitecta.

PASEO II

Muchos de nosotros reconocemos el casco antiguo de Barcelona en el Raval con: el MACBA, el CCCB, el barrio Chino, la rambla del Raval, una parada de metro, tres Facultades de tres Universidades, tres teatros, el gato de Botero, palacio Güell, carnicerías, supermercados, La Escola Massana, innumerables camas calientes, narco pisos, excesiva policía local, una escuela pública, la Filmoteca de Catalunya, la *Boqueria*, 120 coincidencias de alojamientos encontradas en el Raval, una guardería, un comedor social, 38 restaurantes y *El Gran Teatre del Liceu*. En Las Ramblas¹⁹⁰ con: la fuente de canaletas, las sillas fijas¹⁹¹, turistas andando, transeúntes andando, ciudadanos andando, carteristas andando, quioscos quietos, flores y animales quietos, venta de souvenirs mejicanos, venta de productos futbolísticos, la Virreina Centre de la Imatge, mini mercadillo hippy, kilómetro y medio de superficie inclinada hacia el mar, *Arts Santa Mònica*, cuarenta restaurantes encontrados, un *sex shop*, la estatua de Colón con el dedo equivocado, tres paradas de metro, hombres tan quietos que parecen estatuas, gente alterada vestida de la misma manera celebrando una victoria deportiva, la recepción del Papa o una despedida de soltero/a y una Universidad. En el Gòtic con: la Catedral de Barcelona, la plaza Sant Jaume con sus manifestantes, Porta Ferrissa –centro comercial-, Portal del Àngel-centro comercial-, las murallas romanas, la tortuga de la suerte, la plaza Real, la plaza del Pi, el colegio de Arquitectos, la plaza del Rei, la plaza Sant Felip Neri, el Forat de la Vergonya, Zara, El Corte Inglés, Mango, McDonalds, Camper, una escuela pública, Custo Barcelona, un arco gótico cortado, anticuarios, lienzos pintados, terrazas con encanto, la policía local siempre enfrentada a los mossos de esquadra, agujeros de bala en la pared, la calle Avinyó y bocadillos famosos. En Vía Laietana con: muchos coches, una esquina contaminada, una parada de metro, siete semáforos de espera y más coches circulando. Y en el Born (nombre que popularmente se conoce al barrio de la Ribera debido a su mercado del s. XIX) con: el Passeig del Born, Santa Maria del Mar, la calle Montcada con sus palacios, el Museu Picasso, el Fossar de las Moreres, la calle Princesa, 62 tiendas para hacer *shopping* de vanguardia, la Estació de França, 120 bares y restaurantes de lo más modernos, gente interesante, el Palau de Mar, Disseny HUB Barcelona, El Palau de la Música, mercado de Santa Caterina, vistas al parque de la Ciutadella, mercado del Born con yacimiento, coches buscando aparcamiento y terrazas con encanto. Ahora intentemos conocerla Barcelona previa a la expansión de Cerdà. Recordemos que las murallas que asfixiaban a la ciudad de Barcelona se derribaron a mediados del s. XIX, hace poco más de 150 años, lo que quiere decir que nuestros bisabuelos la pudieron conocer. Pues

190. En plural porqué son seis, por orden descendente: Rambla de Canaletas, dels estudis, de Sant Josep, dels Caputxins, de Santa Mònica y Rambla de Mar. Cada una con una estructura geométrica y visibilidad propia, lo que significa que vas descubriendo su realidad fragmentada a medida que la recorres sin una visión del conjunto previa.

191. Cabe recordar que hace menos de una década alrededor de la fuente de canaletas había unas sillas que podías coger, pagando una módica cantidad, y sentarte a conversar donde quisieras y con quien quisieras. Antes fue lugar de encuentro y discusión futbolística, política, amores, en definitiva, reuniones sociales. Ahora es lugar de espera y celebraciones del Fútbol Club Barcelona.

bien, Barcelona en el primer tercio de s. XIX era conocida como el Mánchester Catalana debido a las similitudes con la ciudad inglesa, salpicada de chimeneas y barrios obreros¹⁹². Para hacernos una idea, la primera vez que se usa la máquina de vapor de Watt en España fue en la fábrica de hilados y tejido establecida por José Bonaplata en 1883 en la calle Tallers, dentro del recinto amurallado en la zona del Raval. A ésta le siguieron otras también dentro de las murallas debido a la prohibición militar de ocupar los terrenos del Llano. Debido a la masiva instalación de fábricas hubo un gran problema de abastecimiento energético, ya que la mayoría de la materia prima, principalmente carbón, fue traída por mar, con lo que el puerto adquirió una dimensión inimaginable hasta entonces. Barcelona se convierte desde entonces en puerto comercial de primer orden en el Mediterráneo. Esta situación de bonanza económica se verá reflejada en una profunda reforma urbana.

Desde la revalorización y exaltación de los sistemas institucionales y la sustitución del tejido urbano existente¹⁹³, se construye el Pla de Palau en el Portal de Mar, se modifica el trazado en busca de alineaciones más rectilíneas para conseguir una vía transversal útil en la zona de la primera muralla (calles Princesa, Jaume I y Ferran), se derriban antiguos conventos para plazas y mercados mientras que fuera murallas se empieza a ocupar paseo de Gràcia, la cual acabaría por ser eje privilegiado de una expansión que por entonces se estaba fraguando. Con la obertura de la Calles Ferran y Jaume I se amplía una pequeña plaza para transformarse en lo que ahora conocemos como plaza Sant Jaume. Ésta descansa sobre un pequeño cementerio y sobre la Iglesia de Sant Jaume. Según las hipótesis¹⁹⁴ esta plaza coincide con el foro del trazado original romano. Alrededor de esta nueva plaza se edifican los edificios institucionales que ahora conocemos, además viviendas plurifamiliares con la planta baja reservada para el uso comercial de la pujante burguesía industrial. Se ha creado el primer eje administrativo-comercial que aún hoy se mantiene. También ayudó a esta remodelación la quema de al menos seis conventos en 1835¹⁹⁵ y sobre todo la ley de Desamortización de Mendizábal de 1822. Es la obsolescencia de nuestros bisabuelos. Debido a esto Barcelona se verá salpicada por una proliferación de solares vacíos que se llenarán con la construcción de varias edificaciones: el mercado de la Boquería, sobre el convent de Sant Josep; el mercado de Santa Caterina, sobre los dominicos; la plaza de Medinaceli, sobre el convento de Sant Francesc; la universidad que Felipe V trasladó desde Cervera, sobre el convento del Carmen; y sobre el convento de los capuchinos la burguesa Plaça Reial de 1848. En la Rambla se construye el *Gran Teatre del Liceu* y se inician las obras del paseo de

192. Por entonces Cataluña era como la fábrica de España mientras que Barcelona era la capital harinera del país.

193. Siguiendo algunos planos surgidos ya en el s. XVIII, véase: BUSQUETS, Joan. *Barcelona: La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ediciones Serval 2004. Capítulo II Desde la urbanización del Raval a los inicios de la industrialización.

194. BUSQUETS: op. cit., 2004, p.27.

195. 25 de julio *Les Bullangas*. Altercados desencadenados por una fiesta taurina de nefastos toros mansos con la consecuente crispación de los asistentes que recorrieron las calles de Barcelona arrastrando un toro y aprovechando el alboroto para atentar contra los conventos. Ardió primero el convento de las Carmelitas descalzas seguidos por Capuchinos, Trinitarios y Agustinos. Cabe decir que por estas fechas España estaba sumergida en plena Primera Guerra Carlistas con sus respectivas quemadas de conventos.

Gràcia como vía de conexión entre el casco antiguo por el Portal de L'Àngel hacia la Vila de Gràcia¹⁹⁶, el cual se convertirá en el espacio público por excelencia, un itinerario extramuros de esparcimiento y relación. En el interior de las murallas la situación era insostenible, no se mejoraron las viviendas comunes y la tasa de mortalidad era elevadísima, pensemos que en el s. XVIII Barcelona contaba con 64.000 habitantes llegando a la cifra de 150.000 en 1859. Lo que nos da, debido a la reducción espacial entre murallas, una densidad de 850 habitantes por hectárea¹⁹⁷. Lo cual es una barbaridad, con diferencia la más elevada de Europa. 150.000 habitantes en 6 km² con el 40% ocupado por siete cuarteles, once hospitales, cuarenta conventos, veintisiete iglesias y noventa fábricas. Según dejó escrito el viajero Arthur Young¹⁹⁸, «un paseo por las calles de Barcelona ofrecía, en 1787, muestras constantes de una industria activa y desarrollada, y por todas partes se oye el ruido de los telares de medias». Finalmente, en agosto de 1854, el Capitán General de Barcelona comunicaba al ayuntamiento que accedía a su reiterada petición¹⁹⁹ de derribo de las murallas²⁰⁰.

PASEO III

Ildefons Cerdà concibió todo el ensanche de Barcelona a partir de una intuición que suponía como problemática: la futura congestión de automóviles en su libre circulación por la ciudad, obsesionado por el saneamiento, la movilidad, la salud pública y el confort privado. Éste último, al menos en Barcelona, supeditado a los movimientos del mercado especulativo de la burguesía. De esta manera se privilegiaron las inquietudes individuales sobre las manifestaciones colectivas. Fue la negación del destino común. Resultado: una retícula continua donde se sucedían viviendas como lugares de retiro y la propia retícula como lugar de rechazo. Y cuyas calles sin identidad y morfológicamente están proyectadas a partir de la supuesta visibilidad del conductor. De ahí los característicos biseles en cada manzana. Muchos conocéis la voluntad de Cerdà de crear microcomunidades en cada manzana. Estas microcomunidades (que nunca llegaron a actuar como tal) tenían sobre el plano un lugar para el desarrollo de la experiencia sensorial de cada individuo dentro del tejido vial. Esto era lo que Cerdà llamó patio de manzana. Cada manzana debía tener el suyo, un centenar de pequeñas comunidades a caballo entre lo público y lo privado, que por desgracia acabó en lo segundo. Por entonces la

196. El *Passeig de Gràcia* era el antiguo camino que los barceloneses utilizaban para ir a buscar leche a las vaquerías de la villa de Gràcia.

197. BUSQUETS: op. cit., 2004, p.122.

198. Agrónomo, viajero y administrador británico (1741-1815)

199. En 1841 el ayuntamiento de Barcelona convoca un concurso para el saneamiento de la ciudad. El 11 de setiembre falla en favor del trabajo *¡Abajo las murallas! Memoria acerca de las ventajas que reportaría á Barcelona, y especialmente á su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*, obra de Pere Felip Monlau médico e Higienista.

200. Previo al último bombardeo desde el castillo al que fue sometida la ciudad de Barcelona en manos del General Espartero el 3 de diciembre de 1842. Un poco antes, el 20 de octubre del mismo año, La Junta de Derribo atentó contra la ciudadela derribando parte de su muralla, esto desencadenó en los hechos acontecidos el 3 de diciembre, y con la posterior multa de 12 millones de reales, precio que costaba la reparación de los desperfectos y que tuvieron que pagar los ciudadanos.

burguesía barcelonesa empezaba a intuir los suntuosos beneficios de la explotación del suelo²⁰¹. La burguesía no estaba dispuesta a compartir el pastel con el resto de habitantes de la ciudad. Así que acabaron convirtiendo los patios en comercios e industrias. La forma regular, continua, biselada y anodina de aquello que no fue pueblo, que no llegó a ser barrio y que se quedó en distrito de polaridades, ahora lo hemos convertido en uno de los logos de la marca Barcelona²⁰². Esta polaridad responde a la posición histórica que los ciudadanos de Barcelona han mantenido respecto al mar. Si nos fijamos, *l'Eixample Dreta* y *l'Eixample Esquerra* equivalen a nuestra derecha e izquierda siempre que tengamos la espalda hacia el mar y la cara a la montaña. Cabe decir que a pesar de eso es muy fácil desorientarse en la planicie de *l'Eixample*. Puedes estar caminando un buen rato sin apreciar que te has equivocado de sentido, quieres ir hacia mar y acabas en la *Diagonal*, o como cuando tu intención es ir hacia el Llobregat acabas en paseo *Sant Joan*.

La obsesión por la circulación de vehículos (por entonces inexistente) derivó en otro debate: ¿Cómo conectar la nueva Barcelona con el pequeño e insalubre casco antiguo? A este debate, políticos y técnicos lo denominaron *apertura de la ciudad histórica*. La solución a la apertura fue concebir tres grandes avenidas que junto a la ya existente Ramblas²⁰³, facilitasen el cruce de la ciudad heredada y su conexión con la nueva. Una nueva visión doble del *cardus/decumanus* para vehículos. Tan sólo se llegó a realizar una de estas vías, las otras dos quedaron a medias. La vía concebida por Cerdà en 1858 e inaugurada en 1929 por el arquitecto municipal Pere Falqués, segregaba de mar a montaña el casco antiguo, dejando a un lado la Barcelona romana y al otro el barrio de La Ribera. Estoy hablando de la transitada *Via Laietana*. Si intentamos ir desde la ópera del *Liceu* a *Santa Maria del Mar*, apreciaremos una discontinuidad acentuada al pararnos en el semáforo que regula el tránsito de *Princesa* con *Via Laietana*. Imaginemos hacer este camino a finales del s. XIX, sin discontinuidad ni obstáculos para el ciudadano pedestre. Esta discontinuidad es mucho mayor que el obstáculo físico del semáforo, es una discontinuidad de segregación de una identidad compacta. Ahora tenemos tres identidades fuertemente acentuadas y segregadas, a saber: *Raval*, *Gòtic* y *Born*, Hasta los nombres son fruto de su nueva identidad.

Otra de las vías que se propusieron, cruzaba el casco antiguo de río a río, de Besós a Llobregat. Finalmente se acabó proyectando el trazado de río a Ramblas. Es la que conocemos como calle *Princesa* que continua en calle *Ferran* (1842-58), cambiando de nombre en el cruce de *Via Laietana*. Ésta debía continuar hasta final de la recién muralla derribada, *Ronda*

201. Como sucedió en NY en el s. XVII, se trató la parcela individual, la manzana, la calle y la avenida como unidades abstractas de compra y venta, sin respeto a las necesidades sociales. Planificando la oferta de necesidades impuestas. Consolidando la *superoferta* de productos previamente no demandados. Incentivando la necesidad para estimular el progreso, el desarrollo, la capitalización de valores.

202. Desde 1980, poco antes de las olimpiadas realizadas en Barcelona en 1992, la obsesión de sus dirigentes ha sido, la de proyectar una imagen urbana al mundo. Imagen arquetípica de ciudad mediterránea contemporánea. La ciudad compacta, una combinación de recuperación del casco antiguo con nuevos espacios públicos. Como dice Francesc Muñoz: «El conocido internacionalmente como Modelo Barcelona muestra, sin embargo, un itinerario, desde esa idea de reconstrucción a la *brandificación* no solo del espacio urbano sino de la propia ciudad convertida en marca». MUÑOZ : op. cit., 2008, p.150.

203. En época de murallas denominada paseo muralla ramblas, ya que era típico rondar las murallas en los días de buen tiempo.

de Sant Antoni. Imaginemos al barrio del Raval con este corte en su entramado actual. Tendríamos el barrio del MACBA y el del Raval Mar. Y por último la tercera vía mar/montaña que acompañaría de forma paralela las de Ramblas y *Via Laietana*. Quizás la más controvertida²⁰⁴, ideada también como corte transversal de unión del *Eixample* con el mar, no llegó jamás a realizarse, pero dejó una herencia que fue pasando de década en década (1970-00) hasta llegar a inicios de este siglo cuando se aprobó la ejecución de lo que ahora conocemos como Rambla del Raval que cambia de nombre a *Maria Aurèlia Capmany* al cruzar la calle Hospital. Tramo testimonial de lo que en su día se concibió.

Antes de acabar, dejadme decir que la unión del ensanche con la ciudad antigua nunca se resolvió correctamente. Ahora mismo tenemos un problema urbanístico aún no resuelto llamado plaza Catalunya. ¿Por qué? Desde mi punto de vista, la plaza debiendo ejercer de rótula queda desarticulada por los edificios corporativos que la circundan y custodian, usurpando los significados que una plaza debe tener. No funciona ni como organizador del tráfico, ni como tránsito peatonal ni siquiera como lugar de encuentro.

Ahora sí, no me gustaría finalizar este paseo sin hacer justicia a una persona muy tapada en Barcelona, Ildefons Cerdà. A parte de tener que lidiar con la burguesía barcelonesa más poderosa y ver cómo su proyecto se convertía en utópico, os contaré algo que es difícil de encontrar. Francesc Monturiol (polémico inventor del sumergible *Igneo*), Josep Anselm Clavé (responsable de la democratización de la música, fundador del *Moviment Coral Català*), Addó Terrades (médico y político), Francesc Sunyer i Capdevila (político) y Ildefons Cerdà (Ingeniero) fundaron el semanario la Fraternidad (1847-48). Entre otras cosas, se encargaron de traducir *Voyage en Icarie* (1847) del filósofo y socialista utópico Étienne Cabet²⁰⁵ (Francia, 1788-EEUU, 1856), con la intención de difundir su ideario. Se instalaron en el *Camí al Cementerio de Poble Nou*, una barriada pesquera de Sant Martí de Provençals (villa anexionada en 1897 a Barcelona) bajo el nombre de Icaria, y se hacían llamar *Icarians*. Todo fue financiado por Narcís Monturiol, quién murió (1885) arruinado y fue enterrado en el cementerio de Poble Nou (en el nicho n.586), en el mismo cementerio que Clavé (1874). Cerdà, aprovechando el ensanche de Barcelona, denominó Icaria a toda esa zona, y a la calle del cementerio donde estaban los *icarianos* la llamaría *Av. Icària*. Ni que decir tiene que cambió de nombre hasta 3 veces, una en 1937, durante la guerra, que pasó a llamarse *Avinguda de la revolució social*, recuperando su nombre en el 39 para volverlo a perder en el 49, en plena dictadura franquista se llamaría *Avenida Capitán López Varela*. No volvería a llamarse *Avinguda Icària*²⁰⁶ hasta la muerte del dictador Franco y un gobierno democrático, 1978. Sigo sin entender cómo se oculta que Cerdà fuera *icariano*.

204. Véase la propuesta de los artistas visuales Isabel Banal y Jordi Canudas en su libro. CANUDAS & BANAL *Hospital 106, 4t 1ª, el lloc i el temps*. Barcelona, 2005.

205. En 1847, Cabet hizo un llamamiento para poner a prueba su utopía en unos terrenos en Texas cedidos por EEUU. El 3 de febrero de 1848 partían de Francia a Tejas. Al cabo de cinco años, y bajo el mandato de Cabet, la colonia Icaria tenía 600 habitantes. En 1854 Cabet y 180 seguidores fueron expulsados al intentar cambiar el punto de presidente elegible cada 4 años de la constitución, dos años más tarde Cabet moriría. En 1861 la colonia entraría en crisis, entonces tenía, tan solo, 35 habitantes.

206. Véase: DOMÈNEC, *Icària no és una avinguda*. Barcelona, 2015.

PASEO IV

Si Ildefons Cerdà fue el responsable de la concepción de Barcelona extramuros, es de recibo responsabilizar a Josep Bohigas de la transformación urbanística de la Barcelona desde la transición democrática postfranquista. Situémonos, si durante la dictadura franquista se aceleró el proceso de eliminación de cualquier atisbo de memoria, colectiva o histórica, que no comulgara con el régimen, tras la muerte del dictador se inició el camino inverso, al poco tiempo se retiraron nomenclátor de calles, esculturas representativas franquistas, símbolos falangistas etc. Pero ya en plena democracia, por una razón de estado, se produjo una eliminación de la memoria colectiva en beneficio de la estabilidad democrática. Así que tenemos dos procesos eliminitorios, uno el de amnesia del pasado, y el otro el del vergonzoso recuerdo reciente. Es decir, una especie de tabula rasa para el nuevo urbanismo. Este nuevo urbanismo democrático se asentaba en dos conceptos: la recuperación del centro histórico y la dignificación de la maltrecha periferia mediante la monumentalización. Dos conceptos y dos referentes: el estructuralismo historicista de Rossi²⁰⁷ y las experiencias italianas en la rehabilitación de tramas históricas. Recordemos la especulación agresiva realizada en la periferia por el desarrollismo franquista y sus consecuencias (este era el punto de partida para imaginar la nueva Barcelona). Aldo Rossi, en *Arquitectura de la Ciudad*, rechaza la explicación de la ciudad y el espacio urbano a partir de su funcionamiento para ensalzar la propia historia de ésta como función indispensable y como fundamento de los hechos urbanos, en consecuencia, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva. Bohigas en su *Reconstrucción de Barcelona* recoge el testigo de Rossi y lo desarrolla mediante la monumentalización de los barrios deprimidos de la periferia. Dotándola de una identidad colectiva y monumental del despotismo ilustrado²⁰⁸, de la cual carecía. Aparecen las conocidas plazas duras (*Plaça dels Païssos Catalans*, *Parc de l'escorxador*, *Via Júlia*, etc.) con esculturas como sello de una política urbana de dotación de significados. Todo esto se concibe desde la singularidad de lo común más pequeño: el barrio. Bohigas no proyecta la reconstrucción como un plan unitario y global sino desde el estudio concreto, el trozo de ciudad, negando así el *master plan* de ciudad y construyendo a partir del proyecto de barrio. Pero en una cosa sí busca la unidad y continuidad visual, en el ya famoso mobiliario urbano de diseño. Es el espacio público diseñado con escultura de fábrica para la monumentalidad del lugar, entendido como «parque urbano heredado de la ciudad burguesa del s. XIX»²⁰⁹. A lo que Antonio Ontañón escribe: «la utilización de contenidos ideológicos fuertes que consiguen identificar a numerosos grupos sociales con el espacio público queda en un segundo lugar ante el lenguaje artístico contemporáneo carente de ideales explícitos como en el caso de la *Plaça dels Païssos Catalans*»²¹⁰.

Por entonces la situación en el casco antiguo era un oscuro panorama. Infraestructuras inexistentes, viviendas en pésimas condiciones, población anciana con rentas bajas

207. ROSSI, Aldo. *Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, [1978] 1993.

208. Entiéndase por el uso de una metodología tecnocrática y no participativa.

209. MUÑOZ: op. cit., 2008, p.155.

210. ONTANÓN: op. cit., 2004, p.278.

y enfermedades en una población muy castigada por la drogadicción. Así que, debido a la crisis del momento, la solución de desalojo y realojo fue difícil, costosa e insuficiente. Fuera del centro, muy cerca, sí que se pudo desplegar todas las teorías de plazas duras, escultura de identidad y mobiliario urbano que predicaba Bohigas. Su resultado fue la primera intervención en el frente marítimo de la ciudad, el llamado *Moll de la Fusta*. Todas estas teorías quedarían en jaque con la irrupción de la celebración de unos juegos olímpicos en la ciudad, la famosa Barcelona'92. Contradiendo lo particular negado a lo funcional, Barcelona experimenta un plan global basado en los espacios de paso y la movilidad, infraestructura en transporte y tecnología. También se proyecta en función de una economía global: el sector inmobiliario, el comercial y el turístico. Y finalmente entra en juego la política de recalificación con el punto de mira en el casco antiguo, el frente marítimo, los barrios residenciales de finales del s. XIX y las áreas industriales. Es lo que Chris Philo denominó la venta del lugar. Propuestas a años luz de la recuperación historicista de Bohigas, es «la reurbanización y la terciarización del espacio urbano»²¹¹. En el casco antiguo se empezó la sustitución, el desalojo de la ancianidad mediante abusivo aumento de alquileres y la invasión de trabajadores flexibles y de estudiantes extranjeros²¹². Como herencia *Bohigasiana*, el centro minimiza su residenciabilidad en favor de una culturabilidad. Se crea, aún se está creando, el *districte cultural Ciutat Vella*. Así que la economía global encarnada en actividades de ocio, el entretenimiento, el consumo, el turismo y la cultura acaba con la romántica reconstrucción de la era postindustrial. La presión que ejercen las manos de las inmobiliarias ha sectorizado y polarizado sus intervenciones en aquellos puntos de interés marginando aquellos que carecían de ello. Pero hubo algo con lo que no contaban, algo molesto difícil de prever, fue la masificada inmigración, en muy poco tiempo, que ocuparía uno de esos puntos de interés de la nueva economía. La falta de previsión y la escala del conflicto provocaron una mala reacción, que desencadenó en la masiva construcción de elementos culturales desvinculados y poco rentables, con el resultado, nada deseable, de reducir las edificaciones residenciales para aumentar la lamentable situación de las camas calientes.

Volvamos sobre nuestros pasos. Con la responsabilidad de celebrar unos juegos olímpicos, se decide, con la historia por bandera, la remodelación del frente mar de Barcelona. Frente, por otro lado, que históricamente fue culo, se inicia, como ya vimos, en el Port Vell, se continuó en la Villa Olímpica para acabar catorce años más tarde en Diagonal Mar. El nombre de villa ya supone la idea primigenia de proyectar mirando el trozo, proyectar desde el barrio con voluntad historicista. La herramienta para ello: la arquitectura, y la excusa: la creación de viviendas sociales y públicas (de gran necesidad por entonces) Pues bien, con la arquitectura se copió literalmente formas del casco antiguo, como si de un ejercicio formal se tratara o incluso como si la forma nos diera la historia, se empezaron a copiar arcos, pasos, vías, etc. Es la arquitectura como instrumento para crear un vínculo entre lo orgánico y lo histórico. Debido a la premura en la ejecución de las obras, las presiones inmobiliarias y la poca liquidez en las arcas públicas, lo que debía ser parte

211. MUÑOZ: op. cit., 2008, p.157.

212. *Ciutat Vella, el Born y Gràcia* tiene el índice más elevado de España en estudiantes extranjeros de arquitectura.

fundamental del proyecto, viviendas sociales, acabó siendo anecdótico. Así que esta experiencia serviría para las posteriores remodelaciones del frente marítimo: hoteles de lujo, viviendas en primera línea de mar, ocupadas temporalmente, lucha entre arquitecturas-*logo*, búsqueda obsesiva del *skyline*, puerto deportivo y playas soleadas. Estoy describiendo los trabajos urbanísticos realizados con motivo del *Fórum de las Culturas'04*, al fin y al cabo, ejemplo silenciador y enterrador de la memoria histórica de esta ciudad.

PASEO V

Con el boom del turismo aparecieron todo tipo de guías ilustradas que facilitaban el rápido consumo y conocimiento de las ciudades visitadas. Estas guías dejaban de serlo para convertirse en imprescindible (si no ibas a visitar tal cosa es como si no hubieses estado en tal sitio) Es el paradigma del turista obligado a seguir un patrón impuesto por aquellos que pagaban a las editoriales para tener visibilidad. Si conocer un lugar es perderse en él, ¿cómo es que los turistas siempre se pierden mirando sus guías? Por mucho que facilitemos su encuentro ellos insisten en enseñarnos guías como si fuera más cierto lo que en ellas aparece que la misma realidad. El turista de guía va vendido, perdido y con la sensación de no ver más que aquello que debe ver, frustrado por no encontrar aquel famoso bar de tapas. Perderse sin rumbo, parar en cualquier lugar y descubrir. En definitiva, hacerse uno su propia guía es lo contrario al turismo y sus agencias. Pues bien, con las nuevas tecnologías, han surgido nuevas guías mucho más eficientes. Ahora puedes descargarte en tu *SmartPhone* aplicaciones de muchas ciudades. Son aplicaciones guía para no perderse en ningún sitio ni perderse ninguna cosa. Estas aplicaciones funcionan con GPS, lo que permite localizarnos allá donde estemos y guiarnos mediante voz enlatada allá donde queremos ir, no hay pérdida, hay recompensa de llegar por la vía más rápida sin perder ni un minuto de nuestras bien merecidas vacaciones. A parte de este sencillo mecanismo, la nueva guía funciona como todas, con una serie de apartados como *shopping*, bares y restaurantes, museos, arquitectura, entidades, hoteles y librerías, con la particularidad que vamos al apartado que queremos, clicamos el destino y la máquina nos lleva al lugar (a ese famoso bar de tapas) Esta aplicación nos facilita *reconocer* la ciudad. Ahora deberemos acostumbrarnos a que los turistas, en lugar de enseñarnos las guías de papel, nos enseñen sus móviles (siempre que falle el sofisticado mecanismo *antipérdida*) es decir, cada vez nos comunicaremos menos. En una de estas aplicaciones, en la de Barcelona (*bcndesingtour*) concretamente, descubrí, para mi sorpresa, un nuevo apartado: Espacio Urbano. En éste aparecen, por orden de proximidad, solamente parques y la vergonzosa, por lo omisiva, *Esplanada Fórum*. Las plazas, calles, paseos y portales no se consideran espacios urbanos, es como si nos dirigieran a los lugares donde sí podemos reunirnos. El desarrollo social en los parques es considerado común, pero en cambio en calles o plazas es considerado fuera de lo común, llegando a decir de forma alarmante que la calle ha sido ocupada, a lo que un político aún más salvaje respondió el

«Que se la queden»²¹³. Extraña manera de ver la urbanidad. Pues bien, cogí mi iphone4, me descargué *bcndesigntour*, por proximidad el primer espacio urbano que apareció fue *Els Jardins de Vil.la Júlia* a 906 metros, tiempo estimado a pie 15 minutos, en coche 5 minutos y en transporte público (no se pudo encontrar la ruta en transporte público). Decido ir a pie. Una vez en el parque detecto el mismo movimiento que en las calles, pero con vehículos diferentes. Como si se tratara de una versión lenta de la vía pública, observo el ir y venir de cochecitos de bebé compitiendo con sillas de ruedas para ancianos. Se mezclan las cuidadoras y las niñeras, en mayor número, con familiares y madres. En el caso que decidan parar, paran las cuidadoras y niñeras para ejercer socialmente su condición. Es extraño ver como los ancianos cuidados entre ellos no se hablan (ni que decir tiene que tampoco éstos con los bebés) mientras que las trabajadoras sí, es sorprendente ver aparcados ancianos y bebés, todos juntos, mientras son otros los que experimentan la complejidad sensorial de la vida social. De momento tenemos en circulación y en parada cochecitos y sillas de ruedas, pero hay más actividad. En una zona de los jardines, observo un grupo de niños jugando, riendo y pasándose bien, me acerco y puedo ver que todos visten el mismo uniforme y que hay globos colgando entre los árboles. Es una fiesta de cumpleaños en el que han sido invitados compañeros de clase. Se ha trasladado una actividad privada y sectorial al ámbito público. Si antes se celebraba en la casa particular, ahora está de moda celebrarlo en parques públicos, eso sí, si no te han invitado, no puedes participar. Junto a la fiesta veo también dos reuniones, en una las madres y en la otra las niñeras que no están con los niños jugando. Nada más, en las calles movimiento de ir y venir, y en este parque lo expuesto aquí, no hay mezcla, hay reuniones condicionales a una misma identidad, madre, cuidadora o niño de clase. No pudiendo hablar con nadie, decido irme y releer a Gilles Ivain: «La actividad principal de los habitantes será la deriva continua. El cambio de paisaje a cada hora provocará una desorientación absoluta», sigo leyendo, «Posteriormente, en el momento del inevitable desgaste de los gestos, dicha deriva abandonará parcialmente el dominio de la experiencia y pasará al de la representación»²¹⁴.

Y PASEO VI

Si entre las estrategias para dar a conocer una marca está la facilidad en la que a ella se accede a una buena cartera de *low cost* y en los triunfos deportivos de la ciudad, también, y no menos importante, tenemos la información promocional. En esto Barcelona es veterana, no sólo se ha promocionado, sino que lo ha aprovechado para cambiar su imagen urbanística. Estoy hablando de los eventos económicos-culturales (gestionados por unos pocos para inculcarlos en otros muchos) que han salpicado la imagen de Barcelona des de 1888. En ese año se celebró la Exposición Universal²¹⁵.

213. En referencia a las acampadas callejeras del movimiento 11M por un democracia real y participativa durante el 2011 en algunas capitales españolas.

214. IVIAN: op. cit., [1958] 2006, p.13. Texto de 1958 el cual se incluyó en los Archivos Situacionistas como documentos 103 y 108.

215. Eran consideradas los mayores eventos políticos, económicos y sociales del mundo, en los que cada país exponía los avances tecnológicos, y hacía gala de su potencial económico e industrial.

Como ya vimos ésta sirvió entre otras cosas para tapar la vergüenza panóptica de la ciudadela y gestar la apertura a Mar con la figura de Colón en el tramo final de Ramblas. En 1929, otra Exposición Universal, se urbanizó Montjuïc que durante años había suministrado, setas, agua, paellas y picnic a los barceloneses. Así que la naturaleza gratuita de esta montaña pasó a ser un parque temático de arquitectura política y un divertimento atractivo de pago. También se alargó la Gran Vía y con ella se proyectó plaza España como una gran rotonda, de la misma manera se prolongó hacia el oeste la avenida Diagonal, dirección contraria al Fórum. Entre otras reurbanizaciones se iniciaron las obras del aeropuerto y la molesta rótula de plaza Catalunya. Como veis son todo facilidades para poder venir a visitar Barcelona.

En 1992 tuvo lugar el ya comentado evento de eventos, Barcelona'92, primer logo mundialmente reconocible, ¡quizás la mejor organización de unos juegos de la era moderna! Este evento tomó el testigo de Colón y prosiguió con la mediterraneidad de Barcelona (el Port Vell, la fachada definitiva de Poble Nou, el mito de la ciudad Compacta, el *Barcelona posa't guapa*, etc.) En 2004 se celebra el Fórum de las Culturas, un evento entre una Exposición Universal y unos JJOO, que durante cuatro meses desplegó todo el buenismo de la paz, la sostenibilidad, la diversidad y la multiculturalidad.

Veamos parte de la realidad, con la marca sponsorizadora Diagonal Mar se finiquita, mediante la especulación de iniciativa privada y la propuesta de la 'Barcelona Mediterránea'. Se prolonga la avenida Diagonal hasta el mar y se busca un *skyline* modelo neoyorquino con trasfondo de *resort* vacacional. Este nuevo emplazamiento ocupa parte de la barriada periférica de la Mina, destinándolo a usos terciarios, viviendas alto *standing*, en primera línea de mar, y usos hoteleros. Todo ello de la mano de la obsesión por la especulación en altura²¹⁶.

La ciudad compacta, mediterránea e integradora ha sido substituida por la ciudad temática, especializada, excluyente e impermeable a la diversidad, es decir, se ha pasado de lo integrador a lo interactivo. A parte de la evidente especulación, la gentrificación del buenismo y, por ejemplo, la deplorable ocultación de lo acontecido en el campo de la Bota²¹⁷, cabe destacar otra motivación urbanística menos visible, la adaptación arquitectónica a la idea de la marca Barcelona. Puedo afirmar entonces que, aunque recibiera la medalla RIBA por su modelo de ciudad compacta, ésta debería ser devuelta, ya que Barcelona no tiene modelo, tiene marca registrada y etiquetada: Mediterráneo y Barcelona. A través de la conversión de la arquitectura en logos se ocupa el espacio visual del territorio para llenar guías y mapas.

Hemos cambiado el maquillaje del *Barcelona posa't guapa* al *posa't guapa i segura*. Pondré un ejemplo de la transformación toponímica a marca: las dos tuneladoras que realizan obras para la línea 9 de metro, una en dirección *Besòs* y la otra en dirección *Llobregat*, han sido bautizadas como *Besi* y *Llobri*. Ya no es la ciudad compacta, hoy es la ciudad homogénea

216. Es curioso que los habitantes que ocuparon ese mismo lugar antes, vivían en viviendas de autoconstrucción muy cerca del suelo, muy arraigadas al terreno que en definitiva es lo que la especulación valora más, en cambio las nuevas viviendas están muy alejadas del suelo ocupando algo tan gratuito como es el aire.

217. Campo de la Bota era el nombre que llevaba el lugar que ahora ocupa la explanada Fórum. En él entre 1939 y 1952 fueron fusilados por el régimen franquista 1.717 personas. Véase la obra: ABAD, Francesc. *El Camp de la Bota*. Barcelona, 2004.

y estándar con un paisaje urbano y humano igualmente homogeneizado y estandarizado. Tan homogenizada y estandarizada como la ocupación periférica en autopistas, autopistas, rotondas, nudos y pueblos de alrededor (estar cerca de la salida *n* de la autopista es un valor añadido a la venta). Son los paisajes calientes de Lévi-Strauss y los espacios entrópicos de Smithson, archipiélagos fractales y policéntricos que nacen de la expulsión del centro compacto. Así que se presentan como abandonos de la ciudad construida, y «configuran un sistema de ramificado que permite conectar entre sí las grandes áreas que se habían definido como vacíos urbanos»²¹⁸.

Sabiendo que la obra de la nueva Barcelona es dispersa en vez de compacta, veamos los datos, previos a la inauguración del Fórum, que justifican tal afirmación: Entre 1987 y 2001 más de la mitad de las edificaciones residenciales de nueva construcción fueron viviendas unifamiliares en hilera: 67.000 unidades distribuidas en 100 municipios barceloneses, lo que nos da una media de 4.500 unidades de vivienda con verde privado al año. Una urbanización como ya he dicho alrededor de rondas, autopistas y con buena accesibilidad de la red viaria. Como ya vimos en *Transitar*, esto genera una fragmentación y una discontinuidad a la vez que desgasta millones de hectáreas, dejando nuestra ciudad en manos de eventos y eventualidades turísticas. Vivimos y nos socializamos en los *sprawlscapes*. Esta fragmentación dificulta la diversidad a la vez que simplifica el entramado de las relaciones. Como dice Celia Lury «la heterogeneidad restringida de lo probable puede ser suplantada en la vida cotidiana por una homogeneidad ilimitada de lo posible»²¹⁹.

Cabe destacar que el acceso a estas de viviendas se produjo gracias a dos estrategias: la liberalización de la ley del suelo de la era Aznar y las facilidades para el endeudamiento. Desde la imposibilidad de conseguir una vivienda a un precio asequible en el lugar donde radican los significados, seguido por la facilidad en adquirir liquidez por medio de los préstamos de las entidades financieras y hasta llegar a la atractiva oferta de viviendas unifamiliares en la periferia, convenció a miles de habitantes para abandonar el centro hasta entonces simbólico. Este abandono no es más que una expulsión disimulada de la gentrificación del traje y corbata. Pero creo que es recíproco, también se expulsa a la gente de traje para que consuma en otra parte y acepte que su piso ha perdido valor. En la ribera permitieron que unos inmigrantes vivieran en las azoteas durante más de un mes, el barrio del Raval se tornó inseguro, de manera planificada, alrededor del 2000, eso era para que la gente vendiera barato y comprara caro en otro lugar. El aparente conformismo por el cambio de lugar y la inconsciencia de la deuda adquirida durante 40 años no acallaron reivindicaciones incómodas, que con sus acciones desvelaría la agresiva extorsión y especulación que se produjo con el beneplácito institucional. La agrupación 'V de Vivienda' con acciones de ocupación en la tienda de muebles Ikea o en la Torre Agbar despertaron parte de la conciencia ciudadana a tales aspectos e hizo popular la frase del «no vas a tener casa en tu puta vida»²²⁰.

218. CARERI: op. cit., 2002, p.182.

219. LURY: op. cit., 2007, p.129.

220. Lema reivindicativo del colectivo V de Vivienda a modo de campaña protesta ante los precios abusivos de la vivienda.

PARTE II:

LA EMANCIPACIÓN
DEL CIUDADANO

10. MANUAL DE BUENA CONDUCTA

Recordemos los tres principios de Kant en los que hacía referencia a la filosofía del espacio público: el principio de la paradoja, el principio de la apariencia concertada y el principio de la habilidad. El principio de la paradoja simplemente quiere que el mundo sea egoísta donde la misma búsqueda de la singularidad que mantiene la ciudad es mimetizada por el ciudadano, es decir, uno debe ser singular para disfrazar la trivialidad de excentricidad. El principio de la apariencia concertada quiere «que los hombres en general sean tanto más comediantes y actores cuanto más civilizados son»²²¹, en pocas palabras dar el pego.

Y finalmente el principio de la habilidad que propone la utilización de los hombres para fines propios, no confundir con manipulación, es según Kant en la habilidad pragmática poner las formas, es decir salvar las apariencias ante el otro. En definitiva; egoísmo, falsedad y engaño.

El espacio público construido debido a su complejidad política, social, económica y urbanística debe ser controlado para buscar un supuesto equilibrio pacífico entre economía y ciudadano, teniendo en cuenta los tres máximos responsables en los *nuevos léxicos de comportamiento*²²²: Las experiencias de las migraciones²²³, la experiencia de las relaciones de tráfico y de co-presencia. Así que tenemos los medios institucionales regidos por normas rígidas y los espacios de interferencias en los que las reglas apuntan a evitar choques, escándalos e incidentes²²⁴. No es más que buscar un orden en el desorden natural de las relaciones y conseguir una multitud ordenada, el control y el poder.

Si el espacio público es en parte todos aquellos lugares de libre acceso, debemos saber que en el uso de esta libertad se desarrolla una determinada forma de vínculo social a la vez que se establece una relación directa con el poder. En consecuencia, podemos definir la esfera pública como el fiscal de los asuntos de la comunidad. Este poder de la esfera pública cargado de discurso institucional (técnico administrativo) y por medio de una idea puramente topográfica, despliega toda su moralidad a través de las normas de conducta.

221. KANT, E. *Anthropologie d'un point de une pragmatique*. The Hague: Martinus Nijhoff ed., 1974.

222. JOSEPH: op. cit., 2002.

223. Según Joseph, la migración de los pueblos, fue substituida por la movilidad del individuo.

224. ROSS, Edward Alsworth. *Social Control: A Survey of the Foundations of Order*. Boston: Beacon Press, [1901] 1959. Cit: JOSEPH: op. cit., 2002, p.78.

Es decir, nos dicen cómo debemos usar la calle al decir que ésta «es un territorio de exposición y de visibilidad generalizada».²²⁵

Lo que significa que en el desarrollo individual y libre de ocupación del espacio público hay una exhibición que conlleva un riesgo. Este autocontrol hacia la exhibición favorece el equilibrio entre el capitalismo y el espacio público, es decir, que con este autocontrol se consigue la paz y la armonía tan necesarias para preservar el poder político. En definitiva, si tenemos la consciencia de ser juzgados²²⁶ difícilmente podremos desarrollar la libertad que el espacio público como lugar nos ofrece. Así que tenemos a unos individuos en la ciudad sumamente cautos y educados pendientes siempre del buen hacer para no ser juzgados. Manuel Delgado va un poco más allá cuando dice:

«(...) los dominadores han conseguido dominar a una serie de individuos educados que aceptan su dominio como parte de su propia ideología (...)»²²⁷

Es la rutina de las apariencias normales y los comportamientos aceptables en adaptación al medio urbano. Es decir, tensión, incertidumbre y ambigüedad en los intercambios sociales.

Ya tenemos al ciudadano exhibido en el espacio público, ahora tan sólo falta educarlo.

Para tal medida es necesario la configuración de ordenanzas públicas. Quizás no debamos hablar de ciudadanos educados sino más bien de ciudadanos obedientes acatando las ordenanzas. Recordemos la *civitas* romanas: eres ciudadano si aceptabas y te sometías a una misma ley. Ahora sucede lo mismo, con la excusa de crear medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana y para preservar el espacio público como lugar cívico, se crea una normativa de tolerancia 0 excluyente hacia todo lo molesto: mendigos, prostitutas, manifestantes, grafiteros, músicos, *skaters*, inmigrantes, etc. Se pretende conseguir con esto una vida amable y desproblematizada mediante el despliegue disciplinario en el espacio público. No es más que el aumento de los dispositivos de vigilancia para el amansamiento general del vínculo social, ya sea mediante cámaras de video vigilancia²²⁸, presencia policial o agentes cívicos²²⁹. Lo que está claro es que la consciencia panóptica del control sobre nuestra exhibición, limita nuestra acción y reacción hacia todo lo de ahí fuera (gestionado y controlado por los vigilantes).

225. DELGADO: op. cit., 2011, p.37.

226. Hace referencia a la idea de espacio panóptico en la que se están convirtiendo las ciudades. No hace falta cámaras y policías para tener esta consciencia, pero ayuda.

227. DELGADO: op. cit., 2011, p.39.

228. Con la excusa de por su seguridad cada vez hay más cámaras de video vigilancia. Y la grabación sonora del metro advirtiendo cada día de la presencia de éstas actúa de dos maneras, una la panóptica ya comentada y la otra la familiaridad hacia estos dispositivos. No por mucho escuchar lo dejará de ser un atentado contra la intimidad.

229. Véase Agentes Cívicos: Por una mejora de la convivencia: los agentes cívicos de BSM (Barcelona de serveis municipals): Desde abril de 2015, BSM tiene el encargo del Ayuntamiento de constituir y gestionar una unidad estable de agentes cívicos, dentro del marco de un programa destinado a favorecer el uso cívico de los espacios públicos y velar por las normas de convivencia. El objetivo es hacer que Barcelona sea una ciudad más amable y con una mayor sensación de seguridad y de interlocución tanto para los ciudadanos como para aquellos que nos visitan. Sus principales funciones son las de promover el civismo y desarrollar las tareas de prevención de conflictos en las zonas donde el Ayuntamiento de Barcelona necesite su actuación, como medio de dinamización de los buenos usos, y la búsqueda de la concienciación, actitud y comportamiento cívico mediante la información, la advertencia, y cuando sea necesario el requerimiento. El año 2017 finalizó con un total de más de 470.000 actuaciones sobre comportamientos incívicos entre todos los ámbitos donde se encuentran los agentes cívicos. Cabe destacar que en el año 2017 se incrementaron estos ámbitos y a día de hoy hay agentes cívicos en las Oficinas de Atención al Ciudadano, en el Parque de Montjuïc, en el mercado de la Boquería, en los bunkers del Turó de la Rovira, en la Font Màgica de Montjuïc y en los barrios más turísticos de la ciudad.

Estamos vigilados en el transporte público, en las inmediaciones de edificios institucionales, al pasar por entidades bancarias, en zonas destinadas al turismo, por los porteros espías, por los videoporteros e incluso por nosotros mismos. Nos decimos los unos a los otros cómo y por dónde andar, ya sea el ritmo qué debemos imprimir, por qué lado de la cera ir o el riesgo que corremos al enfrentarnos al espacio urbano reservado a los vehículos con o sin motor. En definitiva, el corsé del civismo limita lo orgánico del libre albedrío debido al conformismo de muchos por la compensación de seguridad que unas normas prometen.

Tenemos al ciudadano exhibido, disperso, educado, obediente, vigilado y controlado como representatividad del orden. Todo lo contrario que el desorden que proporciona la diversidad del hábitat alterado del tercer paisaje. Así que, si el tercer paisaje, como calle, es el lugar para uso de las relaciones humanas y como tal debe desplegarse sin intervencionismo y en desorden, podemos afirmar que el orden proporcionado por las ordenanzas cívicas de una ciudad elimina la posibilidad de la sociabilidad. Por consiguiente, esta sociabilidad sólo es visible desde la aceptación juiciosa del colectivo, o como dice Jauss:

«(...) la remisión del juicio a la aprobación de los demás posibilita la participación en una norma constituyente y construye al mismo tiempo la socialidad (...)»²³⁰

En definitiva, es el recorte de las funciones sociales en el aumento de la buena conducta.

La obediencia y la educación se obtienen a partir de un complejo sistema entre «sometimiento social»²³¹, «gobierno por medio de la individualización»²³² de las sociedades disciplinarias y servidumbre maquínica.

Intentaré desarrollar las diferencias:

En el sometimiento social, la toma de significado es siempre inseparable de una toma de poder que tiene en lo representado a la realidad y en lo significado al vínculo con el individuo. Mientras que en la servidumbre maquínica se sustenta desde la asignificación, «siendo capaz de poner en juego signos que tienen por otra parte un efecto simbólico o significante, pero cuyo propio funcionamiento no es ni simbólico ni significante»²³³.

El sometimiento social ya no es desde la subjetividad de la significación y la representación de roles e identidades -nacionalidad, sexo, etc.- sino que se desarrolla desde la pre-subjetividad de la emoción como piezas del «engranaje de la máquina semiótica del capital»²³⁴. Estas semióticas no significan, pero activan en el individuo un comportamiento determinado por cuestiones afectivas del contexto. Emociones afectivas fácilmente maleables a partir de unos estímulos programados para la reacción refleja controlable. Como vemos el objetivo de gobernar a la población es el mismo que veía Foucault, pero el medio para conseguirlo ha cambiado. Si para el sometimiento social era necesaria la representación y el significado ahora lo es la asignificación de internet o la televisión²³⁵. Éstas aun perdiendo control sobre las reacciones individuales ganan en posibilidad de «formateo del desarrollo de la subjetividad»²³⁶.

230. JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002 (1972), p.92.

231. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ed. Paidós, 1998 (1972).

232. FOUCAULT, Michael. *El sujeto y el poder*. Santiago: Ed. electrónica de la Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, 1984.

233. LAZZARATO: op. cit., 2007, p.105.

234. Id.

235. Cómo vía para el desarrollo del medio de expresión preverbal, corporal, icónico -la danza, la mímica, la música, una somatización, una crisis nerviosa, un ataque de llanto, intensidades, movimientos, ritmos, etc.

236. LAZZARATO: op. cit., 2007, p.108.

De esta manera se pone en juego las experiencias por delante de la consciencia desembocando en una reciprocidad inmediata. Como dice Joseph:

«El espacio-anuncio sitúa en la clave de los comportamientos urbanos (y no ya tan sólo en los pliegues de una consciencia) la inquietud fundamental, la vibración constante de una membrana que redefine los límites de lo privado y de lo público y problematiza la menor de las interacciones»²³⁷

Así que podemos asegurar -ya que así sucedió en EEUU después los atentados del 11S- que a través de los medios de comunicación es posible dirigir estímulos en busca de una reacción refleja y en cadena para conseguir una inmensa red neuronal debido a la circulación del miedo, no de forma subliminal, ya que los hechos ahí están, sino aprovechando la magnitud de tales hechos. De esta manera se crea la atmósfera idónea para el despliegue de todo el armamento de la seguridad pública. Así conseguimos desviar la atención de la consciencia e incidir en el afectismo emotivo, resultando un sometimiento mayor que el de la clasificación. En definitiva, esto es servidumbre maquina, diferenciado del sometimiento social con sus significados y representaciones alienantes.

La ciudad contemporánea está perdiendo (de forma acelerada y por varios motivos) los significados. Esta pérdida pasa a ser el mejor terreno para el desarrollo de la servidumbre maquina convirtiendo los signos en panfletos turísticos y la representación en estado de alerta de la sociabilidad, consiguiendo el rechazo de toda subjetividad consciente del yo.

Como nos hace entender Lazzarato en su discurso sobre el urbanismo precapitalista²³⁸, hay dos vías de relación en el espacio público: una la teatral, ligada a la idea de sometimiento social, donde el individuo desplegaba todo su discurso político en el espacio público, y la otra, la industrial, donde la palabra se desarrolla en los dispositivos maquina (la radio, la televisión e incluso internet) y que está ligada al sometimiento y a la servidumbre maquina.

Difícilmente le podemos pedir a nuestras calles una teatralidad cada vez más alejada de otra realidad. Esto se contradice con las acciones de protesta artístico/festivas que se desarrollan en nuestras ciudades, ya que éstas están basadas más en sentimientos colectivos que en ideas y están siendo más teatralizadas que contactadas.

Somos serviciales ante las pantallas maquina de la nueva representación, pantallas como: el cajero (dispositivo telemático de control financiero), la televisión (barómetro de opinión y catalizador de emociones), el Smartphone (deslocalizador y temporizador), internet (el nuevo espacio público de charlas escritas y de información muda)²³⁹ y la pantalla del cine (suministrador emocional). Nos movemos simultáneamente activando estos flujos que en definitiva van modelando nuestra conducta y, como ya dije, actuamos dentro de la 'red neuronal'.

Así que finalmente tenemos al ciudadano exhibido, disperso, educado, obediente, vigilado, controlado (ordenadamente) y servicial (a unos dispositivos que deciden nuestro estado anímico), sometido a ordenanzas públicas y protegido por la seguridad también pública.

237. JOSEPH: op. cit., 2002, p.60.

238. LAZZARATO: op. cit., 2007.

239. En relación a lo que dejó escrito Gabriel Tarde sobre la palabra escrita de la prensa, donde finales del siglo XIX ya habían subrayado la diferencia de este modo "mudo" de enunciación con relación al modelo de la *polis* griega.

10.1. BREVE APUNTE SOBRE LA EDUCACIÓN

«(...) los dominadores han conseguido dominar a una serie de individuos educados que aceptan su dominio como parte de su propia ideología (...).»²⁴⁰

Como acabamos de ver, como ciudadanos estamos exhibidos, dispersos, educados, obedientes, vigilados, serviciales y controlados como representatividad del orden. Todo lo contrario que el desorden espontáneo de la biodiversidad del hábitat alterado del tercer paisaje. Intentaré explicarme.

Si, como ya vimos, el espacio público es el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, podemos decir que éste está construido sobre una complejidad política, social, económica y urbanística, por lo que debe ser controlado en busca de un supuesto equilibrio pacífico entre economía y ciudadano teniendo en cuenta, como también ya vimos, los tres máximos responsables en los nuevos léxicos de comportamiento. Así que tenemos unos medios institucionales regidos por normas rígidas y unos espacios de interferencias en los que las reglas apuntan a evitar choques, escándalos e incidentes²⁴¹. No es más que buscar un orden en el desorden natural de las relaciones y conseguir una multitud ordenada, en definitiva, control y poder.

ÚLTIMO PASEO POR BARCELONA

Recomiendo la lectura de la nueva *Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana*²⁴² de Barcelona conocida como ordenanza cívica. Ordenanza aplicable desde enero de 2006 y concebida desde la tolerancia 0 e inspirada en las experiencias neoyorquinas (copia casi íntegra de las ordenanzas de la ciudad americana). Cabe saber que durante el primer año de aplicación de la ordenanza la oficina del *Síndic de Greuges* de Barcelona recibió cerca de mil quejas al respecto. A raíz de esto surgió un colectivo de Afectados por el Civismo²⁴³.

Dicho esto, intentaré resumir en pocas líneas esta ordenanza cívica basándome en el qué y el cómo. El qué: la expulsión de toda actividad que se lleve a cabo en la calle sea del tipo que sea, eso sí, siempre y cuando no sea programado por el ayuntamiento o tenga una recompensa económica para sus arcas²⁴⁴. Y el cómo: mano dura de las fuerzas del orden, es decir, que la guardia urbana²⁴⁵ tiene carta blanca para la aplicación del castigo. Así que tenemos en el punto de mira para ser expulsados a indigentes, prostitutas, músicos, malabaristas, pedigüños²⁴⁶, grafiteros, *skaters*, reuniones al aire libre, inmigrantes que se pasan el día en la calle, tenderetes improvisados, etc. En cambio, si se permite todo lo que aporta o reporta a la marca Barcelona y de fácil organización: congresos, spots, fiestas europeas muy televisadas, visitas papales y otros juegos olímpicos (ahora los de invierno *mediterraneados*). Y si no te reúnes en las fiestas organizadas en el Fórum porque has decidido quedarte en el centro, corres el riesgo del acoso policial.

240. DELGADO: op. cit., 2011, p.78.

241. ROSS: op. cit., [1901] 1959.

242. El texto puede consultarse en internet en la siguiente dirección: www.bcn.es/fitxers/ajuntament/ordenansacivismecast.189.pdf

243. Véase el portal web: elcarreresdetothom.blogspot.com. [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://elcarreresdetothom.blogspot.com>

244. Spots, películas, certámenes, carnavales oficiales, etc.

245. Actuación de la guardia urbana sin consulta previa a un juez.

246. Por estar prohibido pedir limosna en la calle.

En definitiva, esta ordenanza es un manual de buena y limpia conducta donde no recoger las caquitas de perro y tirar las colillas al suelo supone un castigo mayor que el de saltarse un paso de peatones, y dónde quemar una papelera de diseño urbano es considerado violencia urbana mientras que borrar la memoria del casco antiguo con excavadoras es considerado esponjamiento urbanístico.

Esta limpieza higiénica va más allá de la colilla y las caquitas. Recordemos las palabras de Oriol Bohigas y Félix de Azúa refiriéndose a Barcelona cómo el pozo de podredumbre en que se está convirtiendo, a lo que M. Delgado contestó en un artículo publicado en el País: «lo que molesta a nuestros intelectuales burgueses no es la miseria o la marginación, es tener que verla»²⁴⁷. Este rechazo y desprecio a la mendicidad quizás sea por qué éstos «se representan como verdaderos necesitados y siguen mostrándose a la vista de todos»²⁴⁸. Hay demasiadas cosas que quieren borrar de la fotografía de la Barcelona publicitada. Incluso actitudes contradictorias como la molestia que les suponen los turistas callejeros que acuden a Barcelona en busca de ese sol y esa actividad que han recibido desde la publicidad expresa del Modelo BCN en su país de origen.

Como dice Jordi Bonet en referencia a la ordenanza: «Esta operación no solo constituye un dispositivo criminalizador y estigmatizador de los colectivos vulnerables, sino que afecta directamente a los procesos de creación artística que se desarrollan en el espacio urbano (...)»²⁴⁹, culpa y castigo hacia los juiciosos de la democracia burguesa, y sigue diciendo «(...) los flujos creativos siguen precisando de la interacción presencial del espacio público, de una esfera pública que no solo es receptora sino motriz de los flujos que albergan la creatividad Metropolitana»²⁵⁰. Pero hay demasiada competencia con los bienes culturales de consumo, muy bien estructurados como el MACBA o la nueva dirección oficial y patrioterica de *Arts Santa Mònica*. Éstos, como otros y a modo de estrategia, lanzan la red de la visibilidad artística a cualquier iniciativa que suceda en su radio, siempre y cuando ésta sea lo suficiente mediática.

En resumen, tenemos la ordenanza cívica y la gentrificación, ésta última expulsa mientras que la primera acaba limpiando los restos. Consiguiendo de esta manera, entre los dos, un espacio público desproblematizado, brillante, luminoso, atractivo y cultural listo para ser consumido, es decir, que se convierte en ciudad de ferias y congresos, hub logístico o centro turístico de calidad. Es una Barcelona cedida a la nueva economía global. Por eso no es de extrañar que ahí donde la gentrificación ha fracasado (el Raval) la ordenanza cívica destine un número desproporcionado de agentes urbanos ¿Seguridad o vigilancia? Son los guardaespaldas del *turismo negro*²⁵¹.

Acabará con una anécdota que leí de Jordi Bonet: Como ya apunté la ordenanza entre muchas cosas prohibía la práctica del skate y la realización de graffitis por una cuestión estética, ya que suponía el afeamiento del espacio urbano. Pues bien, tres meses después de la prohibición se celebraría en un centro comercial de la ciudad el Urban Cult Festival²⁵² que incluiría un concurso de graffiti y una demostración de skate. Ahí sí que era rentable y además de fácil control. Un ejemplo entre muchos donde movimientos sociales de carácter crítico son absorbidos por los bienes culturales de consumo.

247. DELGADO, Manuel. El desorden. *El País*, 9 de octubre de 2005. [en línea] [consultado: 21 de octubre de 2018]. Disponible en internet: https://elpais.com/diario/2005/09/09/catalunya/1126228041_850215.html

248. SENNETT: art. cit., 1990, p.296.

249. BONET i Martí, Jordi: op. cit., 2007, p.41.

250. Id.

251. Concepto que escuché en la sesión inaugural de l'Escola Massana en 2008, a cargo de Manuel Delgado en la que se refería a este concepto como turismo de élite en busca de basura humana en directo, una especie de callejeros con asientos en primera fila.

252. Del 16 de marzo al 15 de abril de 2006.

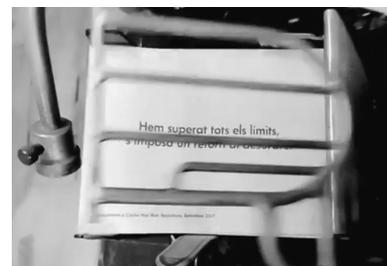
11. CHOQUE Y RESISTENCIA

«Hem superat tots els límits: s'imposa un retorn al desordre»²⁵³

Para poder continuar es necesario hacer una radiografía del ciudadano que se ajuste a la realidad. Para tal atrevimiento me apoyaré en lo que George Simmel²⁵⁴, que, en referencia al habitante de la ciudad, lo describió como aburrido, hastiado y que debido a este estado se cierra a la interacción con el prójimo y el lugar en una constante indiferencia flotante. Ésta indiferencia nos sume en una intensificación nerviosa y en una situación de alarma y alerta constante, debiendo, constantemente, representar el papel que toque en cada momento.

La privación de la experiencia sensorial en las ciudades es la causa más común de sus patologías. Podemos decir que si es la experiencia la que nos da los significados, es en la práctica espacial efectiva donde se configuran los lugares urbanos, estamos hablando de la esfera de la experiencia. Como dice M. Delgado también «es el imaginario de la experiencia del que lo habita, el vecino».²⁵⁵ También es la experiencia sensorial de lo violento y lo cordial, del orden y el desorden, es la ciudad de Levi Strauss, de lo real, de lo simbólico y del imaginario.

La causa común de la pérdida sensorial en el lugar urbano es el embotamiento como debilidad sensorial, la monotonía como trance adictivo y la esterilidad táctil como miedo al contagio *otrora*²⁵⁶. Sennett, en su ensayo *Carne y piedra*²⁵⁷, nos advierte de una contradicción de nuestros tiempos: vivimos en una época con plena libertad física y donde abunda el culto al cuerpo y las prácticas hedonistas, pero esta tendencia, llena de ilusorias sensaciones corporales, se enfrenta a un inequívoco miedo al roce. Nos encontramos en un momento donde el



L'AUTOMÀTICA. Accions de l'Automàtica: Recuperant a Carles Hac Mor. 2017.

A4, papel básico. Impresión tipográfica con una Minerva Heidelberg de aspas, el 25 de septiembre de 2017 en La Automática. En el contexto de una reunión de los miembros de La Automática para la realización de una pieza, como apoyo a la movilización en defensa de las libertades y en respuesta a la macrooperación policial del 20 de septiembre. Estas impresiones se repartieron los días previos al Referéndum de Autodeterminación de Cataluña.

253. HAC MOR, Carles. *No em cap al cap*. Palma de Mallorca: Baltar ed., 2000, p.19.

254. SIMMEL, Georg. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939.

255. DELGADO: op. cit., 2011, p.82.

256. Cuanto menos peligro tenemos al contagio menos nos tocamos. La ciudad ha enterrado los brotes epidémicos, pero no su recuerdo.

257. SENNETT, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

urbanismo ha sido incapaz de favorecer este contacto. No sólo no favorece la relación sensible entre individuos, sino que difícilmente es capaz de establecer, como tal, una relación activa entre cuerpo humano (experiencia sensorial) y urbanismo (textura), es decir emoción y textura, sensación y tacto.

Si las relaciones espaciales del individuo con su entorno determinan en buena medida las reacciones que tenemos los unos con los otros: cómo nos hablamos, cómo nos movemos, cómo nos tocamos, cómo escuchamos y cómo atendemos. Es decir, si esta es la manera que desplegamos la empatía en los espacios destinados a la vida en común con el otro, en dichas relaciones, podremos describir el entorno y su relación con el usuario. Las relaciones entre individuos son distantes, no hay más que observar los asientos de un autobús o un banco en el parque. Preferimos sentarnos solos que compartir un momento con un extraño. En el autobús, por ejemplo, sucede de manera evidente; sólo si hay mucha gente y estamos cansados ocuparemos un asiento compartiendo escenario con el extraño. Pero si éste va vacío iremos a buscar la pareja de asientos libres para ocupar en uno de ellos nuestro cuerpo y en el otro nuestro silencio anónimo.

En nuestra TV, a principios de esta década, emitían un anuncio paradójico que ejemplifica muy bien este divertido nanoaislamiento. Curiosamente es un anuncio de telefonía móvil, es decir de comunicación. El escenario son los no lugares típicos de una ciudad orgullosa, no lugares relacionados con el tiempo y una de sus muchas caras, la espera. Los decorados reales del no lugar de espera van desde el aeropuerto, pasando por la estación de tren, el parque y hasta el consultorio médico. Estos escenarios sirven a la protagonista para hacer sus llamadas. Lo curioso es lo que muestran. Nuestra protagonista usa los espacios para incomodar a las personas con las que coincide; lo gracioso está en la manera de incomodarlas. Cuando llega a uno de esos no lugares, advertimos una o varias personas sentadas en silencio y solas, hay muchos asientos libres, pero ella decide compartir asiento con los individuos. Comparte banco, pero no en el extremo sino buscando el contacto con el extraño. El anuncio nos muestra la incomodidad de todos los extraños, incluso uno de ellos decide levantarse e ir a un banco libre unos metros más allá. ¿Qué asiento ocuparíamos nosotros si llegamos a una consulta médica y advertimos 10 asientos y en uno de ellos una persona? ¿Cómo reaccionaríamos si en la misma consulta somos nosotros los que estamos ocupando uno de los asientos y entra alguien y ocupa el asiento contiguo al nuestro? Lo más curioso del anuncio comercial es que aun buscando el roce, nuestra protagonista no para de hablar con alguien que no está ahí, con la que no puede tener ningún tipo de experiencia corpórea sensorial.

Sennett nos habla del temor al roce. El espacio urbano, entre muchas cosas, debería ser lugar de encuentro y superficie para el desarrollo de la experiencia sensorial, donde la herramienta básica de su planificación no fuese ni complejas normativas de calificación, ni arquitecturas estrella, ni reconstrucciones estériles, debería ser el encuentro.

Si recuperamos al pasajero, que no ciudadano, veremos el temor al roce representado en su protección, en su preocupación por la inseguridad, provocada por el miedo al extraño, a lo desconocido, en definitiva, representada en su miedo a sentir (miedo a chocar, a discutir a que te roben, a que te contagien un catarro...). Si nos acercamos al otro y lo tocamos, corremos el riesgo de sentir y experimentar alguna cosa, pero ese sentir desestabilizaría nuestro logro del bienestar, tranquilo, seguro y sin alteraciones, producido por nuestra rutina diaria del coche, la casa y la oficina. Esta complejidad en la vida social nos presenta unos a otros como extraños, nos exhibe y nos coloca al pie del estrado, listos a ser juzgados. Como seres anónimos en la ciudad podemos pasar desapercibidos si sabemos cómo comportarnos en cada momento, qué hacer, cómo vestir, cómo relacionarnos. Es la tiranía del civismo cortés

que apuntó Jürguen Habermas, que excluye y juzga al diferente (inmigrante, indigente, prostitutas, enfermos, okupas, ancianos, desempleados, etc.) Se consideran extraños aquellos que tienen menos que uno, menos casas, coches y cruceros en su haber, se les niega el destino común, se les mira con recelo, con la definitiva negación del estímulo. Ante esta diferencia se bloquea el estímulo debido al desconocimiento, ya que a través de éste el individuo se torna pasivo y la relación establecida controlada; es lo que podríamos llamar una *desestimulación* defensiva. Somos capaces de percibir más estímulos de una flor que de un extraño, o puede suceder el caso de no sentir nada, ni hacia la flor ni hacia el extraño, cuando sea éste el que te la ofrezca (nuestros amigos, los vendedores ambulantes).

Se evita el roce por la indiferencia que sentimos a las ocho de la mañana en el metro, en el desplazamiento, y a las siete de la tarde en el Zara, ocio y consumo. Pero no estamos solos, hemos encontrado el sustituto perfecto al roce y al lugar en el que éste se produce: Internet y los chats (las redes sociales y todas las aplicaciones en la telefonía móvil *whataps* etc.); donde no hay roce sino palabra escrita, donde no hay riesgo sino simulacro, engaño y consuelo.

Si el tacto y el encuentro pueden generar desorden público, y con él llegar a la esfera de la experiencia como desarrollo de la fenomenología de lo social, veamos pues en qué modo puede darse, que estrategias se puede desarrollar en su resistencia.

Como ya se expuso en el capítulo 09: *Contexto, presencia y encuentro*, dónde preocupados por esta pérdida fenomenológica de la ciudad, empiezan a surgir unas prácticas que se acercan a la experiencia compartida rechazando la política de los sentidos. Son estrategias de mejora social en las que a partir del compromiso activo se empodera al espectador haciéndolo más crítico, menos contemplativo, en el encuentro. Vimos como estas prácticas que, llevadas al terreno real de los acontecimientos, tiene en la estética del encuentro la capacidad de tejer nuevas realidades en la ciudad y la de creación de nuevos imaginarios de ésta desde la co-presencia. Artistas como el checo Jiri Kovanda quién en la década de los 70 realiza una serie de sutiles performances en el espacio público dónde buscaba justamente ese encuentro social con el transeúnte, mejor dicho, buscaba un choque frontal y provocación que desestabilizaba la cotidianidad ordenada de la vida pública. En obras como, *Xxx*, acción realizada en Praga el 19 de noviembre de 1976, donde se queda quieto con los brazos extendidos en cruz en un lugar de mucha afluencia de transeúntes en su acto de andar como a través del choque y el encuentro buscar cierto contacto social, o en la obra *Kontakt* realizada también en Praga el 3 de septiembre del 79, donde caminó alrededor de la ciudad tocando de forma casual y amable a los transeúntes. En ellas, podemos ver cierta estrategia micropolítica en un territorio sumido en un periodo de normalización y ordenamiento²⁵⁸, donde recupera la máxima de la esfera pública de poder y resistencia al poder, la discusión como metáfora de hacer política mediante una nueva esfera, la de la experiencia. En definitiva, Kovanda busca nuevas formas de relación, tanto con el lugar-ciudad como con las personas tanto que ciudadanos.

La misma estrategia se puede ver en la obra *Obstrucción de un contenedor de carga* (1998) de Santiago Sierra, donde en hora punta de ir al trabajo hace atravesar, durante cinco minutos, un tráiler en el anillo periférico sur de Méjico DF, una de las vías principales de la ciudad. Misma estrategia, pero diferente fin, si Kovanda, igual que Sierra, atenta a la movilidad, éste lo hace para buscar sociabilidad, mientras que Sierra lo hace para mostrar la servidumbre y dependencia que tenemos tanto a la eficacia motriz de nuestras ciudades como al tiempo que destinamos a nuestro lugar de trabajo, ya que fueron centenares las personas que llegaron tarde.

258. Debemos ubicarnos en la República Checa de 1968, sumida en pleno proceso de reocupación Soviética. Periodo llamado socialismo real.

Un choque menos físico, pero más íntimo, lo encontramos en Christian Jankowski quien en 1992 realiza *Schamkasten* (obra que veremos analizada ampliamente en la Parte II) dónde expuso a 34 transeúntes en un escaparate con un cartel en sus manos dónde se podía leer, escrito por ellos mismos, lo que realmente les avergonzaba. En cierto modo es



SIERRA, Santiago. *Obstrucción de un contenedor de carga. Anillo periférico sur. Méjico DF. 1998*



HERVÁS, Antoni. *El misterio de Caviria. Octubre 2016.*

una forma de sociabilidad con el extraño exponiendo aquello íntimo mediante la estrategia del encuentro generando un relativo choque ante la conducta formal que se da en el espacio público entre iguales. O cómo Toni Hervàs, quien dentro del proyecto *El misterio de Caviria* (2016), (obra en la cual, a través del dibujo y la performance, consigue fusionar dos mundos aparentemente distantes: la Barcelona cabaretera y canalla de los 60–80 con la mitología griega de los Argonautas) realiza una acción sobre el descampado dónde un día estuvo el antiguo local de fiestas Copacabana. Así que, el 18 de septiembre de 2016 Juan de la Cruz el Rosillo, interpretó su repertorio de canciones habitual acompañado con castañuelas de cerámica en el lugar exacto de la sala de fiestas (ahora aparcamiento oficial del *Departament de Cultura de la Generalitat*) donde lo había hecho durante años. El ahora aparcamiento está situado justo enfrente al edificio del *Departament de Cultura, Palau Marc* en plena Rambla, así que lo que fue una sala de fiestas canalla de la ciudad, la obsolescencia administrativa la había derruido para convertirlo en un privilegiado aparcamiento (ya que escasea el aparcamiento en esa zona de la ciudad, para los trabajadores públicos de la ciudad). En esta acción, Hervàs, nos presenta, más que representa, la memoria del lugar a través de la interpretación del actorante real en el lugar concreto unos acontecimientos auténticos, pues no existe ninguna voluntad representativa de reinterpretación ni del lugar ni del cabaretero, simplemente con un gesto se muestra crítico ante los hechos. En este caso, la estética del encuentro no se da con los transeúntes que por ahí pasan, que también, sino, que busca en encuentro fortuito

de los privilegiados con aparcamiento que desde su lugar de trabajo público pueden ver la actuación del octogenario, ya retirado, bailarín. En definitiva, es una manera de activar un lugar a partir de lo que fue como choque de consciencia hacia la administración cultural. Así que, el tiempo que duró la función, Hervàs retiró los privilegios públicos para devolver a la ciudad cierta cultura subversiva tan significativa del lugar.

Acabaré este capítulo con una obra realizada durante el año 2014 dónde se puede ver todo lo expuesto anteriormente de forma practicada:

El viernes 28 de marzo de 2014 a las nueve de la noche el proyecto *Protocolo #06. Desobediencias en co-presencia*, se activó a través de las redes sociales. Concretamente en un grupo de *facebook* pensado básicamente para prácticas artísticas. El grupo abierto de *facebook* en cuestión es *Art trade-art interchange platformAT* creado el 25 de febrero de 2014 por el colectivo artístico *Placa Turca PT* y constaba, en el momento de la publicación, de 327 miembros.

Este acto pretendió, como primer estadio, un compromiso a ciegas hacia la persona firmante. Es decir, el hecho de desconocer por completo el motivo principal del llamamiento y teniendo como única información hacer una acción performativa en el espacio público, pone al usuario del grupo (en el caso de querer participar) en situación de confianza a ciegas hacia el autor del comentario. Así que el comentario está publicado desde la incertidumbre de quien puede querer ser alter ego y el cómo éste lo usará. Es este estado de incerteza el que da inicio a esta fase del proyecto.

En definitiva, debemos considerar fundamental este primer compromiso tanto con el que publica como con el proyecto, ya que sin compromiso no hay información que a la postre implicará a todo aquel que decida participar.

Lo que se pretende es que, si realmente se desea participar en el proyecto, se use la opción de *Comentar* como herramienta de compromiso escrito y así conseguir un primigenio estadio de toma de posición. Y si el espacio público es un continuo conflicto entre poder y resistencia, y el dispositivo lo permite, se propone esta mínima acción como toma en la reactivación de dicho conflicto, al pasar del comentario al posicionamiento. Dicho dispositivo permite saber la cantidad de personas que miraron el comentario, y de las que se comprometieron, el momento exacto en que lo hicieron, es decir, hora y día del compromiso. A medida que se iban posicionando en *comentar* se ha ido enviando mediante Facebook Messenger (y de forma privada) las instrucciones para el acto performativo que se anunciaba.

Son 35 acciones en las que el actor (actuante) no solo adquiere un compromiso escrito con el anunciante, sino que también con el lugar y con los transeúntes que se irá encontrando. Es decir, lugar y encuentro como sencilla ocupación del lugar común en la producción de éstos. No contento con el compromiso se les pide un grado de implicación mayor al conllevar estas acciones la demanda del registro fotográfico como única opción. Puede parecer limitado viendo el contenido temporal de algunas acciones cuyo mejor registro podría ser la videografía, pero no se pretende representar la acción, no se busca una ilustración de la frase, sino, simplemente un testimonio de que aquello sucedió realmente. No siendo así la fotografía la obra sino la acción, el *ahí* y el *entonces*, trasladando la verdadera experiencia estética al lugar y al tiempo de los acontecimientos. De esta manera se libera a los registros del peso de la representatividad y del propio valor estético.

Tras la excusa de las limitaciones interpretativas se incita a ocupar el espacio público con pequeñas acciones ubicadas entre lo vergonzoso y lo canalla. Es decir, acciones normales que insertadas entre los usos ordinariamente cotidianos de nuestra ciudad se tornan extrañamente ridículos.

Estas acciones mínimas de un marcado posicionamiento político se presentan como un juego, mejor dicho, las acciones se han llevado a cabo como un juego en el que los participantes han agradecido el hecho de participar habiendo sido ellos libremente los que decidieron, bajo un compromiso escrito, hacerlo. Cabe resaltar el hecho de lo bien que se lo pasaron haciéndolo y como fueron involucrando a otras personas, que no tenían compromiso alguno, a participar en esta experiencia liberadora. Así que se muestra el arte como detonante de acontecimientos no programados, o como una pequeña mecha me ha hecho responsable ante la sorpresa de que en cualquier lugar y en cualquier momento puede surgir algo extra-ordinario en el espacio público. Así sucedió, durante tres meses se dieron pequeños actos ridículos que fueron molestado—en cierto modo— a la serena, blanda, suave y fácil Barcelona. Acciones que pueden pasar desapercibidas si no estás cerca, pero bien seguro que han tenido más público en los minutos que dura la acción que en cualquier sala de exposiciones en varios días. Diversión, irreverencia y encuentro donde el artista se torna iniciador y detonante de algo, ya no como artista que produce sino como iniciador que implementa donde otros se comprometen, tejiendo, mediante pequeños acontecimientos, directamente en la realidad.

Este compromiso activo se despliega en el espacio público que, aunque olvidado, sigue siendo un lugar de encuentro, de intercambio y de co-presencia, configurando una realidad completa que lejos de ser ilustrada pretende ser vivida como construcción de imaginarios de nuevos significados a través de la acción.

Se entiende el encuentro como principio de participación y el espacio público como el lugar donde se desarrolla el acontecimiento integrador. Así que el momento fenomenológico activa el lugar dotándolo de significados que anulan lo simbólico de las grandes construcciones, es decir, lo iconográfico de la obra como objeto dignificante queda anulado por el momento decisivo de la experiencia estética al encontrarse con la acción.

Este deseo de la co-presencia viene de la voluntad de intensificar la presencia en la vida colectiva, tanto que vivimos en un escenario donde lo político ha estado expropiado y convertido en espectáculo, y la institución ha jugado decisivamente a este juego de la estetización (de la política y la cultura) entonces, lo que se propone es una politización de la estética que no es más que restituir, a nuestra sensibilidad, esta dimensión política expropiada. Y lo que se politiza no es el arte (objeto cultural inventado por la modernidad) sino la estética en su sentido más amplio y profundo, como sensibilidad y *aisthesis*, y no como discurso teórico. Es entonces en esa presencia donde se consigue el compromiso del actor en esta propuesta participativa.

En fin, estas sutiles performances en el espacio público buscan justamente ese encuentro social con el transeúnte, mejor dicho, buscan un choque frontal de roce y provocación que desestabiliza la cotidianidad ordenada de la vida pública. Estrategia en la reapropiación de la capacidad (poética y creativa) de producir

espacios comunes. Estas intervenciones están básicamente pensadas como un medio de expresión social donde el encuentro es el dispositivo para entablar un diálogo colectivo a tiempo real.

Pues lo que se pretende es crear una situación indecisa y efímera que requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor o actuante, una reconfiguración de los lugares. Y es justo en esta reconfiguración donde se inicia la producción de lugares que puede dar pie al desarrollo de la argumentación. Podemos considerar que esta experiencia consiste en producir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Una cierta ocupación que no es más que poner en relación los cuerpos, los imaginarios, los espacios y los tiempos. Es decir, situaciones que nos colocan irremediabilmente en la tesitura, mejor dicho, en la posición de modificar nuestra mirada como nuestra actitud vs el entorno colectivo. Así que más que una toma de partido que deviene en una toma de poder, lo que requiere es un posicionamiento, una toma de posición que facilite la esfera de la experiencia. Esta actitud lúdica en que se han mostrado los alter ego se basa en la libertad del juego como contrapunto a la servidumbre del trabajo, o el orden temporal de la autoridad con el desorden temporal y libre del juego. Así que, desde la actitud ociosa, nada rentable e irreverente, se producen espacios y momentos (tiempo) de reconfiguración continua, que como dice Rancière; «el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas»²⁵⁹.

En definitiva, es un sacrificio del arte de las formas por un arte modesto de comportamientos, relaciones y momentos. Cualquier momento y en cualquier lugar, el aquí y el ahora, en palabras Benjaminianas *tiempo-pleno, tiempo-ahora*.

En este caso, los registros que aparecen en la publicación, pretenden únicamente ser testimonio de veracidad en la producción de lugares. No se deben leer en ningún caso como construcciones en el espacio público, y menos aún como representaciones o ilustraciones de una acción de mayor o menor teatralidad. Así que esta producción de momentos y lugares son los producidos en el lugar y el momento en que se hicieron realidad, y quizás en su lectura se pueda imaginar que aún es posible, que no todo está perdido. Y es por esto que cabe decir que todos y cada uno de los alter ego que participaron en la publicación, han tomado posición política en dicha producción generando pequeños conflictos en y desde la cotidianidad. En definitiva, esta obra es un documento del encuentro como verdadera experiencia estética en la producción de lugares comunes.

259. RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2005 (2002), p.20.

REALIDAD ENFOCADA V.

PROTOCOLO #10. OBEDIENCIAS AL LÍMITE.

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN (En curso)

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. Convocatoria - Instrucciones

3.2. Propuesta-listado de acciones a realizar

3.3. Foto de los lugares donde intervenir

3.4. Registro de las acciones llevadas a cabo (persona/frase/lugar/ día...)

3.5. Carta de cancelación de la obra en exposición.

4. EXPOSICIÓN

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto.

Título: PROTOCOLO #10. OBEDIENCIAS AL LÍMITE.

Acción: Pedir a los alumnos más obedientes que copien sobre las paredes del espacio público de una determinada colonia industrial, con brocha y pintura negra, un texto que contiene una frase vinculada a una acción sancionada por la normativa cívica de Barcelona, recogida en el documento municipal *Medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona*.

Co-autores (del contenido): Las Medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona.

Lugar: Espacio exterior de la antigua colonia industrial Cal Rosal. Berga.

Actorantes (de la acción): 19 estudiantes obedientes¹.

Inicio de la consulta: 24.4.2017

Inicio de la acción: 5.5.2017

Finalización de la acción: 17.5.2017

Cancelación de la obra: 20.5.2017

Tiempo de obediencia: 12 días de obediencia.

Cierre de la obra: 20.5.2017

1. Ane Aguirre, Luisa Albéniz, Yago Antón, Max Azemar, Hannah Bilsky, Néstor Cenicerros, Enric Clarós, Marina Cherta, David De Gibert, Àurea Estellé, Andrea F. Avilés, Júlia Figueras, Cristina Flórez-Estrada, María Latorre, Manuel Latour, Katia Llavata, Roger Pastellé, Maria Peña y Mariona Pujol.

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

En el mes de marzo de 2017 recibí una invitación de Rosa Cererols para participar en la exposición *Lloc de espais* prevista para mayo en el espacio autogestionado Konventzero. Le pedí que viniera a la Massana a explicar a los alumnos el proyecto Konventzero. En la misma conferencia, al concluir, dijo que era un lugar abierto a todos, justo ahí cojo el micrófono y organizo un viaje en autocar a Berga. Finalmente, dio para llenar un autocar, así que preparé la excursión. En la ida realicé, con micro en mano, una clase teórica de colonia-Llobregat-trabajo-lugar, y fue durante el viaje de vuelta cuando lancé el llamamiento a participar en mi última obra. No desvelé nada, solo supieron que sería para una exposición en el lugar que acababan de visitar. Así que, si querían participar debían enviarme un mail antes del lunes, era viernes.

A la llamada respondieron 19 alumnos entusiastas, dispuestos y dispuestas a ser obedientes con el coordinador del grado que están cursando, Víctor Valentín. La obediencia responde a la acción de escribir unas frases dadas en un lugar específico del espacio exterior del recinto fabril de Cal Rosal. Así pues, el entusiasmo inicial se vuelve obediencia al recibir unas instrucciones concretas a seguir. En las instrucciones también se indica, de forma personalizada, el día exacto en que se debe hacer, por tanto, los 19 estudiantes fueron realizando la acción de escritura durante los días que duró la exposición.

Existe una obediencia comportamental, silenciosa, inapreciable y casi inconsciente. No es que haya un paralelismo entre los estudiantes y los obreros de las colonias, pero sí cierta similitud entre una obediencia que nace del profundo agradecimiento. Mientras los patrones de las colonias basaban la fidelidad y la obediencia en la fraudulenta bondad de haber sacado de la miseria y educado a familias desahuciadas, la educación lo hace a partir del ejemplo y la responsabilidad. Nunca escuché una palabra de desprecio de ningún habitante de las colonias, todo lo contrario, agradecimiento y mirada nostálgica, como tampoco lo he oído de mis exalumnos. De hecho, eso explica las inexistentes luchas obreras que se dieron bajo ese singular mundo laboral, donde se supo combinar a la perfección vida cotidiana-vida laboral. Todo sucedía en la colonia, era autosuficiente en lo primario y en lo social. Aunque el dinero fuera un circuito cerrado y podrido y el sistema muy cercano a la esclavitud, los trabajadores agradecieron de por vida lo que el patrón les dio. De ahí la obediencia *presubjetiva*, ya no por miedo sino por profundo y sincero agradecimiento. Así que el lugar descontextualizado y privado con pintas de público de la colonia fue el lugar ideal para poner en práctica una determinada obediencia al límite.

Como docente y gestor en la universidad intento, siempre, mantener una dinámica basada en la tensión, el esfuerzo y la responsabilidad compartida, llegando a conseguir situaciones de gran compromiso tanto en lo referente al aprendizaje como a la propia institución muy alejadas de la obediencia. Con el tiempo mi figura ha desplegado una gran confianza y creencia entre la comunidad estudiantil. Aquí comienza el juego. ¿Hasta dónde puede llegar la confianza hacia mi persona? ¿Tiene límite tal descendencia?

Tenemos una educación basada en el respeto, el silencio, la escucha y, sobre todo la obediencia, en la que un buen alumno es aquel que hace todo y tal como lo dicen que hagan. Por eso tenía mucho sentido, que basando todo lo que hago en la universidad, en la responsabilidad como resistencia a la obediencia les pidiera que lo fueran para incumplir una normativa cívica de lo público en el lugar privado de apariencia pública. Es decir, tiene sentido desde el poner en juego la obediencia para ser desobediente buscando el límite entre lo privado y lo público².

En el espacio autogestionado de Konventzero existe una comunidad muy activa culturalmente que vive en la misma colonia. Eso les ha dotado de un fuerte sentimiento de pertinencia y propiedad que también quise poner en jaque, las acciones atentaban a su querida y fotogénica industria. Como en jaque puse su noción cultural buenista y contemplativa.

El fuerte desprecio hacia el centralismo de Barcelona que transmiten los gestores de Konventzero contradice al propio lugar que fue creado por unos amos que, generalmente, vivían en Barcelona y que estuvieran donde estuvieran el lugar se comportaba más como una colonia de la capital que como del lugar que ocupaban. De ahí el interés de someter al lugar con la norma de la metrópoli.

El juego de la obediencia estaba servido. ¿A quién obedecer? ¿A quién desobedecer?

Que mayor caramelo, entonces, que un lugar donde se puede problematizar y polarizar: vida laboral vs vida cotidiana, lo privado vs lo público, castigo vs gratitud, metrópoli vs colonia³, norma vs subversión y lugar vs deslocalización.

2. Acabé pagando tres multas de los *Mossos d'Esquadra*, con una normativa copia de la de Barcelona, por incitar a pintar sobre unas paredes que no pertenecen a ningún municipio estando en un paréntesis de propiedad, nadie reconoce la propiedad de Cal Rosal.

3. En la antigua Grecia se le llamaba metrópoli a la ciudad-estado con colonias más allá de sus límites.

1.2. SINOPSIS.

Advertiment previ o invitació al pensament com a pràctica d'interrupció-disrupció-irrupció.

POLARITATS. Una polaritat no és una oposició. En una oposició, la pròpia relació d'oposició esborra o subsumeix tota altra relació i l'heterogeneïtat de tercers elements. En una polaritat es constata una relació de tensió entre dos elements, però és una relació oberta a d'altres elements, relacions i tensions, a l'heterogeneïtat i a la diferència. Un conjunt de polaritats acota un espai de sentit, sense clausurar-lo: una constel·lació d'elements. Una constel·lació d'elements i polaritats és una construcció i una invitació a pensar aquest espai de sentit, el sentit de l'espai

METRÒPOLI VS COLÒNIES. Primera acotació espacial. La colònia (es) pensa des de la metròpoli. La metròpoli fa la colònia, fa a la colònia... Metròpoli-colònia és una polaritat que és al seu torn un pol que es tensa amb altres formes de vida, altres formes d'estar al món, de relacionar-se, d'entendre allò comú. Metròpoli és centre emissor i reproductor de formes socioeconòmiques i culturals, de relacions de poder, de la norma: les colònies en són la projecció efectiva. Amb efectes: vides colonitzades. Mort de llocs per a la deslocalització. Deslocalització per a l'extensió de la norma.

NORMA VS SUBVERSIÓ DE LA NORMA. Norma. Un esquelet no natural però que: o sembla natural o és imposat protèsicament (i si la pròtesi perdura, acabarà naturalitzant-se)... La norma és un dispositiu d'esborrament de conflictes. El dispositiu es construeix en un context de relacions de poder i de producció permanent de desigualtat. La norma mateixa esborra aquestes relacions i aquesta producció sota una figura d'igualtat formal (tots som ciutadans, tots tenim drets, tots volem ser cívics...). Les normes de convivència a les colònies ofereixen una cara més neta a les noves normatives cíviques de la metròpoli. El civisme és una interfície que obre escenaris en la dimensió visible (seguretat, llibertat d'elecció, de circulació, de consum i d'opinió) i que tanca possibles en la seva dimensió oculta (la vida és així, és això, això és el que hi ha; la dimensió fàctica de la sanció, de la prohibició necessària per sostenir l'escenari). Civisme, bonisme. Gràcies per aquesta vida. Gràtitud...

ESTETITZACIÓ VS SENSIBILITATS. L'estetització de la vida-treball-norma consisteix a homologar aquests elements heterogenis en un pla aparent... i crònic. Allò aparent: això és el que hi ha. L'estetització de la vida-treball-norma anorrea l'espai diferencial dels cossos sensibles, de sensibilitats heterogènies. Evitar interrupcions, disrupcions, irrupcions. L'escenari és plàcid. Només baixant de l'escenari i mirant per sota es veu la construcció immunitària, anestèsica. (No cal prohibir la baixada: l'escenari es projecta sense límits en forma d'opcions infinites). Estetització anestèsica. I què, si podeu-podem escollir, consumir, opinar, votar,

circular, gaudir del paisatge segur. Però els cossos sensibles no es poden anestesiar cent per cent, no es pot morir del tot en vida, tot i semblar-ho (civisme-zombisme). Pot advenir l'inesperat. Una pintada, un gest, una revolta, un pensament que es farà carn...

CRONISME VS ANACRONISME. El cronisme té cara de Progrés. Treball, educació, oci: es mesuren amb el rellotge, rutines, calendaris i agendas. Temps moderns. L'anacronisme, en canvi, pot tenir cara d'interrupció, de disrupció, d'irrupció d'allò no cronificat... El cronisme pot estendre la norma per damunt dels territoris, dur la norma d'un temps a un altre temps, per damunt de l'espai, dels llocs, que esdevenen només un escenari clonat (amb caràcters locals...). L'anacronisme juga amb la norma per fer xocar temporalitats des de l'espai diferencial, per desnaturalitzar el cronisme i els seus efectes homologadors.

LLOC VS DESLOCALITZACIÓ. El cronisme amb cara de Progrés i amb rellotge al canell o al mòbil esborra el territori, els llocs, els espais, la seva heterogeneïtat, la seva dimensió diferencial constitutiva. La colònia és una deslocalització en tots els sentits perquè la metròpoli és un ens desespacialitzat. Escenari principal, amb actors i funcions... L'anacronisme passeja la subversió de la norma per llocs irreductibles, no clausurables, heterològics. Heterotopies i heterocronies. La deslocalització es mostra com allò que és: un dispositiu de poder. Civilització i barbàrie.

TREBALL VS VIDA. Guanyar-se la vida. Treballar la teva vida. Empeny la teva vida (emprenedor, empenyedor), o arrossega-la (treballador, pringat, exclòs). Sigui com sigui, no hi ets, no és teva... L'homologació vida-treball-norma cronifica una mort en vida... Però no moro del tot, no morim del tot... Nosaltres? Què tenim en comú? No gaire cosa: que no morim del tot i que des del no morir podem interrompre la mortificació crònica per irrompre... Apropiació de la teva vida? Sancionable, diu Cronos (no siguis empenyador, sigues empenyedor, o...). Anarcronisme: matar Cronos per alliberar (espais) possibles.

OBEDIÈNCIA VS GRATITUD. Obeir sense que ho sembli. La sanció convé que no sigui per desobediència. La desobediència és perillosa i convé no anomenar-la per no invocar-la. Per no invocar allò positiu que conté i que el prefix des- mig amaga. Per a la norma(litat), millor infracció, incivisme, falta... Sanció per retornar a la normalitat. La normalitat és desitjable, es diu. Gràtitud. (Obediència)... Però si a la norma(tiva cívica) li traiem el no, apareix allò sancionable com un possible i el no com allò que és. Allò sancionable, escopir a la via pública, potser no té el valor en si mateix, sinó en allò que el mostra com un possible. Possible pensar. Possible apropiat-me de la meua la meua vida. Possible fer complicitats, gestos comuns, possible escopir a l'escenari.

3.2. PROPUESTA-LISTADO DE ACCIONES A REALIZAR

1—6.5.2017: ACCIÓ A REALITZAR ENTRE L'1 I 6 DE MAIG

LLOC#01

ESTUDIANT OBEDIENT: ÀUREA ESTELLÉ
6711—21.1: DIBUIXAR GRAFITIS O PINTAR QUALSEVOL BÉ PRIVAT INSTAL·LAT DE MANERA VISIBLE O PERMANENT A LA VIA PÚBLICA SENSE AUTORITZACIÓ EXPRESSA DE L'AJUNTAMENT.

LLOC#02

ESTUDIANT OBEDIENT: DAVID DE GIBERT
6745—32.1: PERSISTIR EN LA PRÀCTICA DE JOCS I/O DE COMPETICIONS ESPORTIVES MASSIVES I ESPONTÀNIES A L'ESPAI PÚBLIC QUE CAUSIN MOLÈSTIES ALS VEÏNS O A D'ALTRES USUARIS DE L'ESPAI PÚBLIC.

LLOC#03

ESTUDIANT OBEDIENT: NÉSTOR CENICEROS
6753—36.1: CONDUCTA APARENT DE MENDICITAT ORGANITZADA I/O COACTIVA QUE IMPEDEIX EL LLIURE TRÀNSIT DELS CIUTADANS.

LLOC#04

ESTUDIANT OBEDIENT: ROGER PASTELLÉ
6758—36.5: PERSISTIR EN ACTIVITATS DE QUALSEVOL TIPUS QUE OBSTRUEIXEN EL TRÀNSIT RODAT, QUE POSEN EN PERILL LA SEGURETAT DE LES PERSONES O QUE IMPEDEIXEN D'UNA MANERA MANIFESTA EL LLIURE TRÀNSIT DE LES PERSONES PER LES VOERES, PER LES PLACES O PELS ESPAIS PÚBLICS.

LLOC#05

ESTUDIANT OBEDIENT: ANE AGUIRRE
6762—40.2: (NO RESIDENTS) SOL·LICITUD (A MENYS DE 200 M), DEMANDA O NEGOCIACIÓ DE SERVEIS SEXUALS RETRIBUÏTS A L'ESPAI PÚBLIC (EN ESPAIS SITUATS A MENYS DE 200 M DISTÀNCIA CENTRES DOCENTS O EDUCATIUS ON S'IMPARTEIXEN ENSENYAMENTS DEL RÈGIM GENERAL. SISTEMA EDUCATIU).

8—14.5.2017: ACCIÓ A REALITZAR ENTRE EL 8 I EL 14 DE MAIG

LLOC#06

ESTUDIANT OBEDIENT: MANUEL LATOUR
6795—55.1: FER ACTIVITATS I PRESTAR SERVEIS NO AUTORITZATS A L'ESPAI PÚBLIC.

LLOC#07

ESTUDIANT OBEDIENT: ENRIC CLARÓS
6772—44.1: ESCOPIR ALS ESPAIS PÚBLICS.

LLOC#08

ESTUDIANT OBEDIENT: HANNAH BILSKY
6775—44.2: FER NECESSITATS FISIOLÒGIQUES EN ESPAIS CONCORREGUTS, ESPAIS FREQUËNTATS PER MENORS, EN MONUMENTS O EDIFICIS CATALOGATS O PROTEGITS.

LLOC#09

ESTUDIANT OBEDIENT: MAX AZEMAR
6782—47.3: CONSUMIR BEGUES ALCOHÒLIQUES ALS ESPAIS PÚBLICS I ALTERAR GREUMENT LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA.

LLOC#10

ESTUDIANT OBEDIENT: CRISTINA FLÓREZ-ESTRADA
6785—55.1: VENDA AMBULANT SENSE AUTORITZACIÓ A L'ESPAI PÚBLIC DE QUALSEVOL TIPUS DE PRODUCTE.

15—21.5.2017: ACCIÓ A REALITZAR ENTRE EL 15 I EL 21 DE MAIG

LLOC#11

ESTUDIANT OBEDIENT: MARINA CHERTA
6805—59: FER ÚS IMPROPI DELS ESPAIS PÚBLICS I DELS SEUS ELEMENTS DE MANERA QUE IMPEDEIXI O DIFICULTI QUE LA RESTA D'USUARIS ELS PUGUIN UTILITZAR O GAUDIR-NE.

LLOC#12

ESTUDIANT OBEDIENT: MARÍA LATORRE
6808—59: DORMIR ALS ESPAIS PÚBLICS.

LLOC#13

ESTUDIANT OBEDIENT: ANDREA F. AVILÉS
6809—59: UTILITZAR ELS BANCS I ELS SEIENTS PÚBLICS PER A USOS DIFERENTS ALS QUALS ESTAN DESTINATS.

LLOC#14

ESTUDIANT OBEDIENT: LUISA ALBÉNIZ
6810—59: RENTAR-SE O BANYAR-SE A LES FONTS, ALS ESTANYS O SIMILARS.

LLOC#15

ESTUDIANT OBEDIENT: MARIA PEÑA
6811—59: RENTAR ROBA A LES FONTS, ALS ESTANYS, A LES DUTXES O SIMILARS.

22—28.5.2017: ACCIÓ A REALITZAR ENTRE EL 22 I EL 28 DE MAIG

LLOC#16

ESTUDIANT OBEDIENT: MARIONA PUJOL
6828—67.2. UTILITZAR SABÓ O ALTRES ELEMENTS D'HIGIENE A LES DUTXES PÚBLIQUES DE LES PLATGES.

LLOC#17

ESTUDIANT OBEDIENT: JÚLIA FIGUERAS
6836—79 B. NEGATIVA O RESISTÈNCIA A SUBMINISTRAR DADES O A FACILITAR LA INFORMACIÓ QUE DEMANEN ELS AGENTS QUE DUEN A TERME TASQUES D'INSPECCIÓ O DE CONTROL.

LLOC#18

ESTUDIANT OBEDIENT: YAGO ANTÓN
6840—74 TER 1. ANAR DESPULLAT O GAIREBÉ DESPULLAT PELS ESPAIS PÚBLICS.

LLOC#19

ESTUDIANT OBEDIENT: KATIA LLAVATA
6841—74 TER 2: TRANSITAR O ESTAR-SE EN ELS ESPAIS PÚBLIC NOMÉS EN BANYADOR O UNA ALTRA PEÇA DE ROBA SIMILAR

3.3. FOTO DE LOS LUGARES DONDE INTERVENIR



01



05



09



13



18



02



06



10



14



19



03



07



11



15



04



08



12



17



20

5.5.2017

Lloc #02
Al jardí del Konvent.Estudiant obedient
DAVID DE GIBERTAcció 6745—32.1
PERSISTIR EN LA PRÀCTICA DE JOCS I/O
DE COMPETICIONS ESPORTIVES MASSI-
VES I ESPONTÀNIES A L'ESPAI PÚBLIC
QUE CAUSIN MOLÈSTIES ALS VEÏNS O A
D'ALTRES USUARIS DE L'ESPAI PÚBLIC.

CAPÍTOL QUART: JOCS

Article 30.- Fonaments de la regulació

1. La regulació continguda en aquest capítol es fonamenta en la llibertat de circulació de les persones i en el dret que tothom té a no ser pertorbat en el seu exercici i a gaudir lúdicament dels espais públics d'acord amb la naturalesa i destinació d'aquests, respectant les indicacions contingudes e els rètols informatius de l'espai afectat, si existeixen, i en qualsevol cas els legítims drets dels altres usuaris o usuàries.
2. La pràctica de jocs de pilota, monopati o similars a l'espai públic està sotmesa al principi general de respecte als altres, i, en especial, de la seva seguretat i tranquil·litat, així com al fet que no comportin perill per als béns, serveis o instal·lacions, tant públics com privats

Article 31.- Normes de conducta

1. Es prohibeix la pràctica de jocs a l'espai públic que causin molèsties de certa intensitat als veïns o veïnes i vianants.
2. És especialment prohibida la pràctica de jocs amb instruments o d'altres objectes que puguin posar en perill la integritat física dels usuaris de l'espai públic, així com la integritat dels béns, serveis o instal·lacions, tant públics com privats.
3. Sens perjudici de les infraccions previstes en l'Ordenança sobre Circulació de Vianants i de Vehicles, no és permesa la pràctica d'acrobàcies i jocs d'habilitat amb patins o monopatins fora de les àrees destinades a l'efecte. Queda prohibida la utilització d'escales per a vianants, elements per a l'accessibilitat de persones discapacitades, baranes, bancs, passamans, o qualsevol altre element del mobiliari urbà, per a les acrobàcies amb patins i monopatins.

Article 32.- Règim de Sancions

1. Els agents de l'autoritat en els casos previstos a l'article 31.1 es limitaran a recordar a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en la seva actitud podrà ser sancionada d'acord amb l'apartat següent.
2. L'incompliment de les normes previstes en l'article anterior serà considerada infracció lleu i sancionada amb multa de fins a 750 euros, tret que el fet constitueixi una infracció més greu.
3. Tindran però la consideració d'infraccions greus, i seran sancionades amb multa de 750,01 a 1.500 euros:
 - a) La pràctica de jocs que comportin un risc rellevant per a la seguretat de les persones o els béns, i, en especial, la circulació temerària amb patins o monopatins per voreres o llocs destinats a vianants.
 - b) La utilització d'elements o instal·lacions arquitectònics o del mobiliari urbà per a la pràctica del monopati, patins o similars quan els posin en perill de deteriorament.

Article 33.- Intervencions específiques

1. Tractant-se de la infracció consistent en la pràctica de jocs a l'espai públic, els agents de l'autoritat procediran a la intervenció cautelar dels mitjans emprats.
2. Igualment, en cas de les infraccions greus previstes en l'apartat segon de l'article anterior, els agents intervindran cautelarment el joc, monopati, patí o similar amb el qual s'hagi produït la conducta.

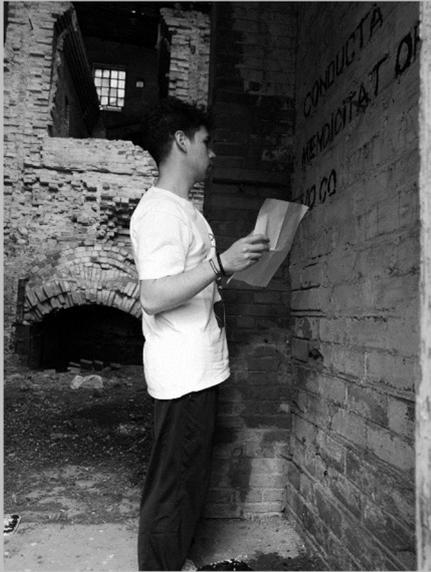
5.5.2017

Lloc #03

Entrant al recinte fabril, a ma esquerra, hi ha un forat on es pot veure una comunitat de gats (normalment hi ha un cotxe aparcad al davant)

Estudiant obediènt
NÉSTOR CENICEROS

Acció 6753—36.1
CONDUCTA APARENT DE MENDICITAT ORGANITZADA I/O COACTIVA QUE IMPEDEIX EL LLIBRE TRÀNSIT DELS CIUTADANS.



CAPÍTOL CINQUÈ: ALTRES CONDUCTES A L'ESPAI PÚBLIC

Secció Primera: Ocupació de l'espai públic per conductes que adopten formes de mendicitat.

Article 34.- Fonaments de la regulació

1. Les conductes tipificades com a infraccions en aquesta secció pretenen salvaguardar, com a béns especialment protegits, el dret que tenen els ciutadans i ciutadanes a transitar per la ciutat de Barcelona sense ser molestats o perturbats en la seva voluntat, la lliure circulació de les persones, la protecció de menors, així com el correcte ús de les vies i espais públics.
2. Especialment, aquesta secció tendeix a protegir les persones que són a Barcelona davant conductes que adopten formes de mendicitat insistent, intrusiva o agressiva, sigui aquesta directa o encoberta sota prestació de petits serveis no sol·licitats, o qualsevol altra fórmula equivalent, així com davant qualsevol altra forma de mendicitat que, de manera directa o indirecta, utilitzi menors com a reclam o acompanyin la persona que exerceix aquesta activitat.

Article 35.- Normes de conducta

1. Es prohibeixen aquelles conductes que, sota l'aparença de mendicitat, representin actituds coactives o d'assetjament, o obstaculitzin i impedeixin de manera intencionada el lliure trànsit dels ciutadans i ciutadanes pels espais públics.
2. Resta igualment prohibit l'oferiment de qualsevol bé o servei no requerit a persones que es trobin en l'interior de vehicles privats o públics. Es consideraran inclosos en aquest supòsit, entre d'altres comportaments, la neteja no sol·licitada dels parabrisas dels automòbils detinguts en els semàfors o a la via pública així com l'oferiment no sol·licitat de mocadors, premsa o qualsevol altre objecte.
3. Sens perjudici del que es preveu a l'article 232 de Codi Penal, queda totalment prohibida la mendicitat exercida per menors o, aquella que es realitzi, directa o indirectament, amb menors o persones amb discapacitats.
4. Es prohibeix també la realització a l'espai públic d'activitats de qualsevol tipus quan obstueixin o puguin obstruir el tràfic rodat per la via pública, posin en perill la seguretat de les persones o impedeixin de manera manifesta el lliure trànsit de les persones per les voreres, places, avingudes, passatges o bulevards o altres espais públics. Aquestes conductes estan especialment prohibides quan es desenvolupin a la calçada, en els semàfors o envaint espais de trànsit rodat.
5. En aquells casos de mendicitat no previstos en els apartats anteriors, els agents de l'autoritat, quan les circumstàncies així ho aconsellin, podran contactar amb els serveis socials a l'efecte de que siguin aquests els que condueixin aquelles persones que l'exerceixin als serveis socials d'atenció primària, amb la finalitat d'assistir-les, si fos necessari.

Article 36.- Règim de sancions

1. Quan la infracció consisteixi en l'obstaculització del lliure trànsit dels ciutadans i ciutadanes pels espais públics, els agents de l'autoritat podran recordar, en primer lloc, a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persisteix en la seva actitud i no abandonés el lloc es procedirà a imposar-li la sanció que correspongui.



En tot cas, aquestes sancions podran ser substituïdes, d'acord amb la legislació, per sessions d'atenció individualitzada amb els serveis socials o cursos on s'informarà les persones afectades de les possibilitats que les institucions públiques i privades els ofereixin suport i assistència social, així com se'ls prestarà l'ajut que sigui necessari.

2. La realització de les conductes descrites a l'apartat 1 de l'article anterior és constitutiva d'una infracció lleu, i podrà ser sancionada amb una multa de fins a 120 euros, excepte que els fets puguin ser constitutius d'una infracció més greu.

3. Les conductes recollides a l'apartat 2 de l'article anterior, tindran la consideració d'infraccions lleus i seran sancionades amb multa de fins a 120. Quan es tracti de la neteja no sol·licitada dels parabrises dels automòbils detinguts en els semàfors o a la via pública, la infracció tindrà la consideració de greu, i serà sancionada amb multa de 750,01 a 1.500 euros. En aquest darrer supòsit no es requerirà l'ordre d'abandonament de l'activitat i serà sancionada la conducta des del mateix moment de la seva comissió.

4. Si la mendicitat és exercida per menors, les autoritats municipals prestaran al menor de manera immediata l'atenció que sigui precisa, sens perjudici de que s'adopti la resta de mesures que preveu, en el seu cas, l'ordenament jurídic. Es considerarà, en tot cas, infracció molt greu, i serà sancionada amb multa de 1.500,01 a 3.000 euros la mendicitat exercida amb acompanyament de menors, sens perjudici del que es preveu a l'article 232.1 del Codi Penal.

5. Les conductes recollides a l'apartat 4 de l'article anterior tindran la consideració d'infraccions lleus, i seran sancionables amb multa de 120 a 200 euros, llevat el cas de les conductes que l'esmentat apartat 4 qualifica d'especialment prohibides, la sanció de les quals podrà ascendir a la quantia de 300 euros. Els agents de l'autoritat podran recordar, en primer lloc, a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en la seva actitud i no abandonés el lloc es procedirà a imposar-li la sanció que correspongui.

Article 37. - Intervencions específiques

1. L'Ajuntament adoptarà totes les mesures al seu abast per eradicar el fenomen de la mendicitat en qualsevol de les seves formes a la ciutat. A aquest efecte, treballarà i prestarà l'ajut que sigui necessari en el marc del Pla d'Inclusió Social aprovat pel municipi, així com aplicarà la legislació sobre aquesta matèria a Catalunya. L'Ajuntament així mateix adoptarà totes les mesures al seu abast per eradicar el fenomen de la mendicitat agressiva o organitzada en qualsevol de les seves formes a la ciutat. El Consorci de Serveis Socials desenvoluparà les competències atribuïdes per la Llei 22/1998, de 30 de desembre, per la qual s'aprova la Carta Municipal de Barcelona.

5.5.2017

Lloc #04

La porta de fusta que tanca l'accés al jardí del Konvent.

Estudiant obediènt
ROGER PASTELLÉ

Acció 6758—36.5

PERSISTIR EN ACTIVITATS DE QUALSEVOL TIPUS QUE OBSTRUEIXEN EL TRÀNSIT RODAT, QUE POSEN EN PERILL LA SEGURETAT DE LES PERSONES O QUE IMPEDEIXEN D'UNA MANERA MANIFESTA EL LLIURE TRÀNSIT DE LES PERSONES PER LES VORERES, PER LES PLACES O PELS ESPAIS PÚBLICS.



CAPÍTOL CINQUÈ: ALTRES CONDUCTES A L'ESPAI PÚBLIC

Secció Primera: Ocupació de l'espai públic per conductes que adopten formes de mendicitat.

Article 34.- Fonaments de la regulació

1. Les conductes tipificades com a infraccions en aquesta secció pretenen salvaguardar, com a béns especialment protegits, el dret que tenen els ciutadans i ciutadanes a

transitar per la ciutat de Barcelona sense ser molestats o pertorbats en la seva voluntat, la lliure circulació de les persones, la protecció de menors, així com el correcte ús de les vies i espais públics.

2. Especialment, aquesta secció tendeix a protegir les persones que són a Barcelona davant conductes que adopten formes de mendicitat insistent, intrusiva o agressiva, sigui aquesta directa o encoberta sota prestació de petits serveis no sol·licitats, o qualsevol altra fórmula equivalent, així com davant qualsevol altra forma de mendicitat que, de manera directa o indirecta, utilitzi menors com a reclam o acompanyin la persona que exerceix aquesta activitat.

Article 35.- Normes de conducta

1. Es prohibeixen aquelles conductes que, sota l'aparença de mendicitat, representin actituds coercitives o d'assetjament, o obstaculitzin i impedeixin de manera intencionada el lliure trànsit dels ciutadans i ciutadanes pels espais públics.
2. Resta igualment prohibit l'ofertament de qualsevol bé o servei no requerit a persones que es trobin en l'interior de vehicles privats o públics. Es consideraran inclosos en aquest supòsit, entre d'altres comportaments, la neteja no sol·licitada dels parabrises dels automòbils detinguts en els semàfors o a la via pública així com l'ofertament no sol·licitat de mocadors, premsa o qualsevol altre objecte.
3. Sens perjudici del que es preveu a l'article 232 de Codi Penal, queda totalment prohibida la mendicitat exercida per menors o, aquella que es realitzi, directa o indirectament, amb menors o persones amb discapacitats.
4. Es prohibeix també la realització a l'espai públic d'activitats de qualsevol tipus que obstrueixin o puguin obstruir el trànsit rodant per la via pública, posin en perill la seguretat de les persones o impedeixin de manera manifesta el lliure trànsit de les persones per les voreres, places, avingudes, passatges o bulevards o altres espais públics. Aquestes conductes estan especialment prohibides quan es desenvolupin a la calçada, en els semàfors o envaint espais de trànsit rodant.
5. En aquells casos de mendicitat no previstos en els apartats anteriors, els agents de l'autoritat, quan les circumstàncies així ho aconsellin, podran contactar amb els serveis socials a l'efecte de que siguin aquests els que condueixin aquelles persones que l'exerceixin als serveis socials d'atenció primària, amb la finalitat d'assistir-les, si fos necessari.

Article 36.- Règim de sancions

1. Quan la infracció consisteixi en l'obstaculització del lliure trànsit dels ciutadans i ciutadanes pels espais públics, els agents de l'autoritat podran recordar, en primer lloc, a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en la seva actitud i no abandonés el lloc es procedirà a imposar-li la sanció que correspongui.

En tot cas, aquestes sancions podran ser substituïdes, d'acord amb la legislació, per sessions d'atenció individualitzada amb els serveis socials o cursos on s'informarà les persones afectades de les possibilitats que les institucions públiques i privades els ofereixin suport i assistència social, així com se'ls prestarà l'ajut que sigui necessari.

2. La realització de les conductes descrites a l'apartat 1 de l'article anterior és constitutiva d'una infracció lleu, i podrà ser sancionada amb una multa de fins a 120 euros, excepte que els fets puguin ser constitutius d'una infracció més greu.

3. Les conductes recollides a l'apartat 2 de l'article anterior, tindran la consideració d'infraccions lleus i seran sancionades amb multa de fins a 120. Quan es tracti de la neteja no sol·licitada dels parabrises dels automòbils detinguts en els semàfors o a la via pública, la infracció tindrà la consideració de greu, i serà sancionada amb multa de 750,01 a 1.500 euros. En aquest darrer supòsit no es requerirà l'ordre d'abandonament de l'activitat i serà sancionada la conducta des del mateix moment de la seva comissió.

4. Si la mendicitat és exercida per menors, les autoritats municipals prestaran al menor de manera immediata l'atenció que sigui precisa, sens perjudici de que s'adopti la resta de mesures que preveu, en el seu cas, l'ordenament jurídic. Es considerarà, en tot cas, infracció molt greu, i serà sancionada amb multa de 1.500,01 a 3.000 euros la mendicitat exercida amb acompanyament de menors, sens perjudici del que es preveu a l'article 232.1 del Codi Penal.

5. Les conductes recollides a l'apartat 4 de l'article anterior tindran la consideració d'infraccions lleus, i seran sancionables amb multa de 120 a 200 euros, llevat el cas de les conductes que l'esmentat apartat 4 qualifica d'especialment prohibides, la sanció de les quals podrà ascendir a la quantia de 300 euros. Els agents de l'autoritat podran recordar, en primer lloc, a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en la seva actitud i no abandonés el lloc es procedirà a imposar-li la sanció que correspongui.

Article 37. - Intervencions específiques

1. L'Ajuntament adoptarà totes les mesures al seu abast per eradicar el fenomen de la mendicitat en qualsevol de les seves formes a la ciutat. A aquest efecte, treballarà i prestarà l'ajut que sigui necessari en el marc del Pla d'Inclusió Social aprovat pel municipi, així com aplicarà la legislació sobre aquesta matèria a Catalunya. L'Ajuntament així mateix adoptarà totes les mesures al seu abast per eradicar el fenomen de la mendicitat agressiva o organitzada en qualsevol de les seves formes a la ciutat. El Consorci de Serveis Socials desenvoluparà les competències atribuïdes per la Llei 22/1998, de 30 de desembre, per la qual s'aprova la Carta Municipal de Barcelona.

5.5.2017

Lloc #12

La fàbrica del monocicle. Allà hi ha una porta amb dues casetes dibuixades que estan flotant sobre l'aigua que té un forat, doncs la paret interior.

Estudiant obediient
MARÍA LATORRE

Acció 6808—59
DORMIR ALS ESPAIS PÚBLICS.



CAPÍTOL DESÈ: ÚS IMPROPI DE L'ESPAI PÚBLIC

Article 57.- Fonaments de la regulació

La regulació continguda en aquest capítol es fonamenta en la garantia d'un ús racional i ordenat de l'espai públic i els seus elements, a més, en el seu cas, de la salvaguarda de la salubritat, la protecció de la seguretat i el patrimoni municipal.

Article 58.- Normes de conducta

1. Resta prohibit fer un ús impropis dels espais públics i els seus elements, de manera que impedeixi o dificulti la utilització per la resta d'usuaris.
2. No són permesos els següents usos impropis dels espais públics i dels seus elements:
 - a) Acampar a les vies i els espais públics, acció que inclou la instal·lació estable en aquests espais públics o els seus elements o mobiliari en ells instal·lats, o en tendes de campanya, vehicles, autocaravanes o caravanes, llevat d'autoritzacions per a llocs concrets. No és permès tampoc el dormir de dia o de nit en els espais. Quan es tracti de persones en situació d'exclusió social, s'estarà a allò que es preveu a l'article 60.2 d'aquesta Ordenança.
 - b) Utilitzar els bancs i els seients públics per a usos diferents als quals estan destinats.
 - c) Rentar-se o banyar-se en les fonts, els estanys o similars.
 - d) Rentar roba a les fonts, els estanys, les dutxes o similars.

Article 59.- Règim de sancions

La realització de les conductes descrites a l'article precedent és constitutiva d'infracció lleu, que es sancionarà amb multa de fins a 500 euros.

Article 60.- Intervencions específiques

1. En els supòsits recollits en els articles anteriors, els agents de l'autoritat retiraran i intervindran cautelament el gènere, els materials i els mitjans emprats.
2. Els serveis municipals adoptaran en cada cas les mesures que siguin procedents en coordinació amb els serveis socials municipals o, si escau, amb altres institucions públiques i, si ho estimés necessari per raons de salut, acompanyarà aquestes persones a l'establiment o servei municipal adient, amb la finalitat de socórrer-la o ajudar-la en allò que sigui possible. En aquest cas no s'imposarà la sanció prevista.
3. En els supòsits previstos a l'article 58.2 a) en relació amb caravanes i autocaravanes, els serveis municipals i els agents de l'autoritat informaran dels llocs municipals habilitats per a l'estacionament d'aquests vehicles.
4. Quan es tracti de l'acampada amb autocaravanes, caravanes o qualsevol altre tipus de vehicle, descrita a l'apartat a) de l'article 58.2 de la present Ordenança, i la persona infractora no acrediti la residència legal en territori espanyol, l'agent denunciador fixarà provisionalment la quantia de la multa i, de no depositar-se el seu import, es procedirà a la immobilització del vehicle i en el seu cas a la seva retirada i ingress en el dipòsit municipal.

6.5.2017

Lloc #01

A la carretera, immediatament després de deixar el pont, i just abans d'entrar al recinte fabril.

Estudiant obediient
ÀUREA ESTALLÉ

Acció 6711—21.1
DIBUIXAR GRAFITIS O PINTAR QUALSEVOL BÉ PRIVAT INSTAL·LAT DE MANERA VISIBLE O PERMANENT A LA VIA PÚBLICA SENSE AUTORITZACIÓ EXPRESSA DE L'AJUNTAMENT.



CAPÍTOL SEGON: DEGRADACIÓ VISUAL DE L'ENTORN URBÀ

Article 19.- Fonaments de la regulació

1. La regulació continguda en aquest capítol es fonamenta en el dret a gaudir del paisatge urbà de la ciutat, que és indissociable del correlatiu deure de mantenir-lo en condicions de neteja, polidesa i ornat.

2. Sens perjudici d'altres infraccions ja previstes en l'Ordenança dels Usos del Paisatge Urbà, els grafitis, les pintades i d'altres conductes d'embrutament i enlletjament no només devaluen el patrimoni públic o privat, palesant llur deteriorament, sinó que principalment provoquen una degradació visual de l'entorn, tot afectant la qualitat de vida dels veïns o veïnes i visitants.

3. El deure d'abstenir-se d'embrutar, tacar i deslluir l'entorn troba el seu fonament en l'evitació de la contaminació visual, i és independent i per tant compatible amb les infraccions, incloses les penals, basades en la protecció del patrimoni, tant públic com privat.

Secció 1: Grafitis, pintades i altres expressions

Article 20.- Normes de conducta

1. És prohibit realitzar tota mena de grafit, pintada, taca, garrot, escrit, inscripció o grafisme, amb qualsevol matèria (tinta, pintura, matèria orgànica, o similars) o bé ratllant la superfície, sobre qualsevol element de l'espai públic, així com a l'interior o l'exterior d'equipaments, infraestructures o elements d'un servei públic i instal·lacions en general, inclosos transport públic, equipaments, mobiliari urbà, arbres, jardins i vies públiques en general i la resta d'elements descrits a l'article 3 d'aquesta Ordenança. Queden exclosos els murals artístics que es realitzin amb autorització del propietari o amb autorització municipal.

2. Quan el grafit o pintada es realitzi en un bé privat que es trobi instal·lat de manera visible o permanent en la via pública, serà necessària, també, l'autorització expressa de l'Ajuntament.

3. Els organitzadors de qualsevol acte públic de naturalesa cultural, festiva, lúdica o esportiva o de qualsevol altra índole, vetllaran perquè no es produeixin, durant la seva celebració, conductes de degradació visual de l'espai utilitzat. Si amb motiu de qualsevol d'aquests actes es produeixen les conductes descrites en l'apartat primer d'aquest article, els organitzadors dels actes ho hauran de comunicar immediatament als agents de l'autoritat.

4. Sens perjudici de la responsabilitat civil subsidiària dels pares o mares o tutors o tutores o guardadors o guardadores per les accions dels menors d'edat que depenguin d'ells, aquells seran també responsables directes i solidaris de les infraccions descrites en aquest article comeses pels menors que es trobin sota la seva tutela, sempre que consti culpa o negligència per la seva part.

Article 21.- Règim de Sancions

1. La realització de les conductes descrites en l'article precedent tindrà la consideració d'infracció lleu, i serà sancionada amb multa de 120 a 750 euros, llevat que el fet constitueixi un infracció més greu.

2. Tindran la consideració d'infraccions greus, sancionables amb multa de 750,01 a 1.500 euros, les pintades o els grafitis que es realitzin:

a) En els elements del transport, ja siguin de titularitat pública o privada, i, en el primer cas, municipal o no, inclosos els vehicles, les parades, les marquesines i els altres elements instal·lats als espais públics.

b) En els elements dels parcs i jardins públics.

c) En les façanes dels immobles, públics o privats, conformatats llevat que l'extensió de la pintada o el grafit sigui quasi inapreciable.

d) En els senyals de trànsit o d'identificació viària, o de qualsevol element del mobiliari urbà, quan comporti la inutilització o pèrdua total o parcial de funcionalitat de l'element.

3. Les infraccions tindran el caràcter de molt greu, i seran sancionades amb multa de 1.500,01 a 3.000 euros, quan s'atempti especialment a l'espai urbà per realitzar-se sobre monuments o edificis catalogats.

Article 22.- Intervencions específiques

1. En els supòsits recollits en els articles anteriors, els agents de l'autoritat retiraran i intervindran cautelament els materials o mitjans emprats.

2. Si per les característiques de l'expressió gràfica, el material emprat o el bé afectat fos possible la neteja i la restitució immediata al seu estat anterior, els agents de l'autoritat començaran personalment a la persona infractora a que procedeixi a la seva neteja, sens perjudici de les sancions que corresponguin per la infracció comesa.

3. L'Ajuntament, subsidiàriament, podrà netejar o reparar els danys causats per la infracció, amb càrrec a la persona o persones responsables i sens perjudici de la imposició de les sancions corresponents.

L'Ajuntament es rescabalarà de les despeses que comporti la neteja o reparació, sens perjudici també de la imposició de les sancions escaients.

4. Tractant-se les persones infractores de menors, es faran els tràmits adients i necessaris per comprovar si hi concorren indiciàriament les circumstàncies previstes en l'apartat 4 de l'article 20.

5. Quan el grafit o la pintada puguin ser constitutius de la infracció patrimonial prevista en l'article 626 del Codi Penal, els agents de l'autoritat ho posaran en coneixement de l'autoritat judicial competent, sens perjudici de la continuació de l'expedient sancionador.

6.5.2017

Lloc #06

A la paret que hi ha just davant de la placa que indica que estem al carrer del Konvent.

Estudiant obediènt MANUEL LATOUR

Acció 6795—55.1

FER ACTIVITATS I PRESTAR SERVEIS NO AUTORIZATS A L'ESPAI PÚBLIC.



CAPÍTOL CINQUÈ: ALTRES CONDUCTES A L'ESPAI PÚBLIC

Secció Segona: Utilització de l'espai públic per a l'oferiment i demanda de serveis sexuals.

Article 38.- Fonaments de la regulació

1. Les conductes tipificades com a infracció en aquesta secció persegueixen preservar els menors de l'exhibició de pràctiques d'oferiment o sol·licitud de serveis sexuals al carrer, mantenir la convivència i evitar problemes de violència en llocs de trànsit públic, i prevenir l'explotació de determinats col·lectius.

2. La present normativa té com a objectiu establir una regulació sobre l'ocupació de l'espai públic com a conseqüència de les activitats d'oferiment i demanda de serveis sexuals, i es dicta tenint en compte els títols competencials municipals i els béns jurídics protegits contemplats en el paràgraf anterior.

Article 39.- Normes de conducta

1. D'acord amb les finalitats recollides a l'article anterior, es prohibeix oferir, sol·licitar, negociar o acceptar, directament o indirectament, serveis sexuals retribuïts a l'espai públic quan aquestes pràctiques excolguin o limitin la compatibilitat dels diferents usos de l'espai públic.

2. És especialment prohibit per aquesta Ordenança l'oferiment, la sol·licitud, la negociació o l'acceptació de serveis sexuals retribuïts a l'espai públic, quan aquestes conductes es duguin a terme en llocs situats a menys de dos-cents metres de centres docents o educatius en els que s'imparteixen ensenyaments del règim general del sistema educatiu, en qualsevol dels seus nivells i cicles.

3. Igualment, és absolutament prohibit mantenir relacions sexuals mitjançant retribució per elles a l'espai públic.

Article 40.- Règim de sancions

1. Els agents de l'autoritat o els serveis municipals, en els casos previstos a l'article 39.1, es limitaran a recordar a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en la seva actitud i no abandonés el lloc, podrà ser sancionada per desobediència a l'autoritat.

2. Els agents de l'autoritat o els serveis municipals, en els casos previstos a l'article 39.2 es limitaran en primer lloc a recordar a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en al seva actitud i no abandonés el lloc es procedirà a imposar-li la sanció pertinent.

En tot cas, en els supòsits previstos en l'esmentat apartat 2 de l'article anterior, s'informarà a aquestes persones que les esmentades conductes estan prohibides, així com de les

possibilitats que les institucions públiques i privades els ofereixen d'assistència social, prestant-los, a més, l'ajut que sigui necessari.

Les conductes recollides a l'apartat 2 de l'article anterior tindran la consideració de lleus, i seran sancionables amb multa de fins a 750 euros.

3. Les conductes recollides a l'apartat 3 de l'article anterior tindran la consideració de molt greus, i seran sancionables amb multa de 1.500,01 a 3.000 euros.

Article 41.- Intervencions específiques

1. L'Ajuntament de Barcelona, a través dels serveis socials competents, prestarà informació i ajut a totes aquelles persones que exerceixin la prostitució en espais públics i vulguin abandonar l'exercici d'aquestes pràctiques.

2. Els serveis municipals competents, amb l'auxili dels agents de l'autoritat, si és el cas, informaran totes les persones que ofereixen serveis sexuals retribuïts en espais públics de les dependències municipals i dels centres d'atenció institucional o de caràcter privat (associacions, ONGs, etc.) als quals podran acudir per rebre el suport que sigui necessari per abandonar aquestes pràctiques.

3. L'Ajuntament de Barcelona aprovarà un Pla Integral per la Prostitució amb la finalitat d'adoptar mesures que fomentin l'eradicació de l'oferiment de serveis sexuals a l'espai públic i d'atendre les persones que realitzin aquestes activitats, tot oferir-los informació dels seus drets i contemplar la possibilitat d'alternatives professionals a les quals voluntàriament puguin acollir-se.

4. El Pla Integral per la Prostitució coordinarà totes les actuacions de serveis a les persones que realitzen aquesta activitat a l'espai urbà, i en aquest sentit recollirà:

a) Col·laborar i establir convenis amb entitats que treballin amb aquest col·lectiu.

b) Informar sobre els serveis públics disponibles i molt especialment els serveis a les persones: serveis socials, serveis educatius i serveis sanitaris.

c) Informar dels drets fonamentals d'aquestes persones.

d) Col·laborar amb les entitats referents a aquesta matèria per tal d'oferir nova formació a les persones que integren aquest col·lectiu.

e) Informar i oferir els recursos laborals disponibles des de l'Administració o en col·laboració amb les entitats referents en la matèria.

5. L'Ajuntament de Barcelona podrà crear una Agència per la Prostitució amb la finalitat d'afrontar el fenomen a la ciutat.

6. L'Ajuntament de Barcelona col·laborarà intensament en la persecució i repressió de les conductes atemptatòries contra la llibertat i indemnitat sexual de les persones que es puguin cometre en l'espai públic. En especial, les activitats de proxenetisme o qualsevol altra forma d'explotació sexual, i, molt especialment, pel que fa als menors.

6.5.2017

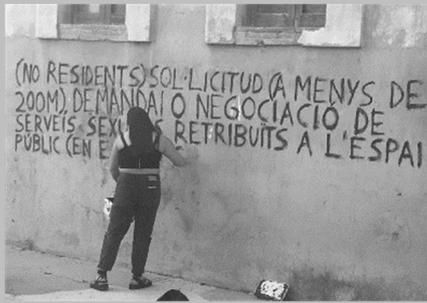
Lloc #05

Just davant de la caseta elevada que hi ha immediatament a continuació de la bàscula.

Estudiant obediënt
ANE AGUIRRE

Acció 6762—40.2

(NO RESIDENTS) SOL·LICITUD (A MENYS DE 200 M), DEMANDA O NEGOCIACIÓ DE SERVEIS SEXUALS RETRIBUÏTS A L'ESPAI PÚBLIC (EN ESPAIS SITUATS A MENYS DE 200 M DISTÀNCIA CENTRES DOCENTS O EDUCATIUS ON S'IMPARTEIXEN ENSENYAMENTS DEL RÈGIM GENERAL. SISTEMA EDUCATIU).



CAPÍTOL CINQUÈ: ALTRES CONDUCTES A L'ESPAI PÚBLIC

Secció Segona: Utilització de l'espai públic per a l'oferiment i demanda de serveis sexuals.

Article 38.- Fonaments de la regulació

1. Les conductes tipificades com a infracció en aquesta secció persegueixen preservar els menors de l'exhibició de pràctiques d'oferiment o sol·licitud de serveis sexuals al carrer, mantenir la convivència i evitar problemes de vialitat en llocs de trànsit públic, i prevenir l'explotació de determinats col·lectius.
2. La present normativa té com a objectiu establir una regulació sobre l'ocupació de l'espai públic com a conseqüència de les activitats d'oferiment i demanda de serveis sexuals, i es dicta tenint en compte els títols competencials municipals i els béns jurídics protegits contemplats en el paràgraf anterior.

Article 39.- Normes de conducta

1. D'acord amb les finalitats recollides a l'article anterior, es prohibeix oferir, sol·licitar, negociar o acceptar, directament o indirectament, serveis sexuals retribuïts a l'espai públic quan aquestes pràctiques excloguin o limitin la compatibilitat dels diferents usos de l'espai públic.
2. És especialment prohibit per aquesta Ordenança l'oferiment, la sol·licitud, la negociació o l'acceptació de serveis sexuals retribuïts a l'espai públic, quan aquestes conductes es duguin a terme en llocs situats a menys de dos-cents metres de centres docents o educatius en els que s'imparteixen ensenyaments del règim general del sistema educatiu, en qualsevol dels seus nivells i cicles.
3. Igualment, és absolutament prohibit mantenir relacions sexuals mediant retribució per elles a l'espai públic.

Article 40.- Règim de sancions

1. Els agents de l'autoritat o els serveis municipals, en els casos previstos a l'article 39.1, es limitaran a recordar a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en la seva actitud i no abandonés el lloc, podrà ser sancionada per desobediència a l'autoritat.
2. Els agents de l'autoritat o els serveis municipals, en els casos previstos a l'article 39.2 es limitaran en primer lloc a recordar a aquestes persones que les esmentades pràctiques estan prohibides per la present Ordenança. Si la persona persistís en al seva actitud i no abandonés el lloc es procedirà a imposar-li la sanció pertinent.
En tot cas, en els supòsits previstos en l'esmentat apartat 2 de l'article anterior, s'informarà a aquestes persones que les esmentades conductes estan prohibides, així com de les possibilitats que les institucions públiques i privades els ofereixen d'assistència social, prestant-los, a més, l'ajut que sigui necessari.
Les conductes recollides a l'apartat 2 de l'article anterior tindran la consideració de lleus, i seran sancionables amb multa de fins a 750 euros.
3. Les conductes recollides a l'apartat 3 de l'article anterior tindran la consideració de molt greus, i seran sancionables amb multa de 1.500,01 a 3.000 euros.

Article 41.- Intervencions específiques

1. L'Ajuntament de Barcelona, a través dels serveis socials competents, prestarà informació i ajut a totes aquelles persones que exerceixin la prostitució en espais públics i vulguin abandonar l'exercici d'aquestes pràctiques.
2. Els serveis municipals competents, amb l'auxili dels agents de l'autoritat, si és el cas, informaran totes les persones que ofereixen serveis sexuals retribuïts en espais públics de les dependències municipals i dels centres d'atenció institucional o de caràcter privat (associacions, ONGs, etc.) als quals podran acudir per rebre el suport que sigui necessari per abandonar aquestes pràctiques.
3. L'Ajuntament de Barcelona aprovarà un Pla Integral per la Prostitució amb la finalitat d'adoptar mesures que fomentin l'eradicació de l'oferiment de serveis sexuals a l'espai públic i d'atendre les persones que realitzin aquestes activitats, tot oferir-los informació dels seus drets i contemplar la possibilitat d'alternatives professionals a les quals voluntàriament puguin acollir-se.
4. El Pla Integral per la Prostitució coordinarà totes les actuacions de serveis a les persones que realitzin aquesta activitat a l'espai urbà, i en aquest sentit recollirà:
 - a) Col·laborar i establir convenis amb entitats que treballin amb aquest col·lectiu.
 - b) Informar sobre els serveis públics disponibles i molt especialment els serveis a les persones: serveis socials, serveis educatius i serveis sanitaris.
 - c) Informar dels drets fonamentals d'aquestes persones.

d) Col·laborar amb les entitats referents a aquesta matèria per tal d'oferir nova formació a les persones que integren aquest col·lectiu.

e) Informar i oferir els recursos laborals disponibles des de l'Administració o en col·laboració amb les entitats referents en la matèria.

5. L'Ajuntament de Barcelona podrà crear una Agència per la Prostitució amb la finalitat d'afrontar el fenomen a la ciutat.

6. L'Ajuntament de Barcelona col·laborarà intensament en la persecució i repressió de les conductes atemptatòries contra la llibertat i indemnitat sexual de les persones que es puguin cometre en l'espai públic. En especial, les activitats de proxenetisme o qualsevol altra forma d'explotació sexual, i, molt especialment, pel que fa als menors.



6.5.2017

Lloc #19

Edifici de nova planta que hi ha abans d'entrar al recinte fabril de Cal Rosal. Aquest va ser construït durant l'època d'autogestió de la fàbrica. Encara es pot entreveure el nom en que es va redefinir la fàbrica Bergonval.

Estudiant obedient
KÀTIA LLAVATA

Acció 6841—74 TER 2
TRANSITAR O ESTAR-SE EN ELS ESPAIS PÚBLIC NOMÉS EN BANYADOR O UNA ALTRA PEÇA DE ROBA SIMILAR.



CAPÍTOL DOTZÈ: ALTRES CONDUCTES QUE PERTORBEN LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA

Secció 1: Zones naturals i espais verds

Article 65.- Fonaments de la regulació

És fonament de la present normativa protegir el correcte ús dels parcs i jardins, els parcs forestals, les plantacions i els espais verds privats, així com garantir la seguretat de les persones i el manteniment de les platges.

Subsecció 1.- Platges

Article 66.- Normes de conducta

1. La seguretat a les platges i especialment en les activitats en el mar, exigeixen l'observació de les indicacions que es donin i el respecte de les senyalitzacions sobre les condicions i els llocs de bany.
2. La bandera verda indica l'absència de perill, la qual cosa permet una activitat normal a la platja. Amb bandera groga s'hauran d'extremar les precaucions a l'aigua. La bandera vermella significa la prohibició del bany.
3. És prohibit el bany en els espigons i en altres zones senyalitzades en les quals no es permet el bany o el pas està restringit.
4. També es prohibeix utilitzar sabó o altres elements d'higiene a les dutxes públiques de les platges.

Article 67.- Règim de Sancions

1. L'incompliment del que disposen els apartats primer a tercer de l'anterior article constituirà una infracció greu i serà sancionada amb multa de 750, 01 a 1.500 euros.
2. L'incompliment del que disposa l'apartat quart de l'anterior article serà una infracció lleu i serà sancionada amb multa de fins a 500 euros.

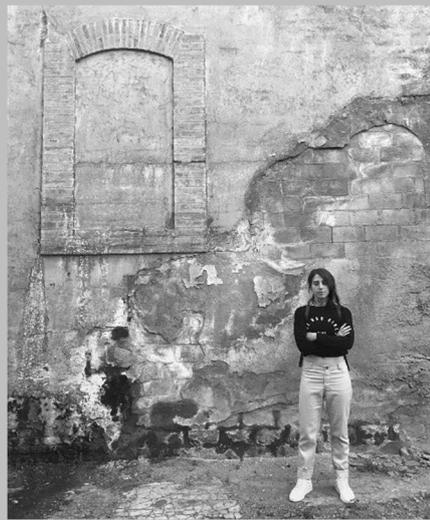
17.5.2017

Lloc #10

A la paret de la gran taca groga.

Estudiant obedient
CRISTINA FLÓREZ-ESTRADA

Acció 6785—55.1
VENDA AMBULANT SENSE AUTORITZACIÓ A L'ESPAI PÚBLIC DE QUALSEVOL TIPUS DE PRODUCTE.



CAPÍTOL VUITÈ: COMERÇ AMBULANT NO AUTORIZAT D'ALIMENTS, BEGUES I ALTRES PRODUCTES

Article 49.- Fonaments de la regulació

Les conductes tipificades com a infracció en el present capítol es fonamenten en la protecció de la salubritat, l'ús racional i ordenat de la via pública, i la salvaguarda de la seguretat pública, a més, en el seu cas, de la protecció de les propietats industrial i intel·lectual, la competència lleial en l'economia de mercat i els drets de consumidors i usuaris.

Article 50.- Normes de conducta

1. És prohibida la venda ambulante en l'espai públic de qualsevol tipus d'aliments, begudes i altres productes, llevat de les autoritzacions específiques.
2. Resta prohibit col·laborar en l'espai públic amb els venedors ambulants no autoritzats, amb accions com ara facilitar el gènere o vigilar i alertar sobre la presència dels agents de l'autoritat.
3. Es prohibeix la compra o l'adquisició en l'espai públic d'aliments, begudes i altres productes procedents de la venda ambulante no autoritzada.
4. Els organitzadors de qualsevol acte públic, reunió, activitat cultural, lúdica, festiva, esportiva o de qualsevol altra índole vetllaran perquè no es produeixin, durant la seva celebració, les conductes descrites en els apartats anteriors. Si amb motiu de qualsevol d'aquests actes es realitzen les conductes descrites en els apartats anteriors, els organitzadors dels actes ho comunicaran immediatament als agents de l'autoritat.

Article 51.- Règim de sancions

1. Sens perjudici de la legislació penal, les conductes prohibides descrites en els dos primers apartats de l'article precedent són constitutives d'infracció lleu, que seran sancionades amb multa de fins a 500 euros
2. La conducta prohibida descrita en l'apartat 3 de l'article precedent és constitutiva d'infracció lleu, que es sancionarà amb multa de fins a 500 euros.

Article 52.- Intervencions específiques

1. En els supòsits recollits en els articles anteriors, els agents de l'autoritat retiraran i intervindran cautelament el gènere o elements objecte de les prohibicions i els materials o els mitjans emprats. Si es tracta d'aliments o béns fungibles, hom els destruirà o els donarà la destinació que sigui adient.
2. Quan les conductes tipificades en aquest capítol puguin ser constitutives d'il·lícit penal, els agents de l'autoritat ho posaran en coneixement de l'autoritat judicial competent, sens perjudici de la continuació de l'expedient sancionador, en els termes de l'article 93 d'aquesta Ordenança.

17.5.2017

Lloc #11

Un nas i uns llavis.

Estudiant obedient
MARINA CHERTA

Acció 6805—59
FER ÚS IMPROPI DELS ESPAIS PÚBLICS I DELS SEUS ELEMENTS DE MANERA QUE IMPEDEIXI O DIFÍCULTI QUE LA RESTA D'USUARIS ELS PUGUIN UTILITZAR O GAUDIR-NE.



CAPÍTOL DESÈ: ÚS IMPROPI DE L'ESPAI PÚBLIC

Article 57.- Fonaments de la regulació

La regulació continguda en aquest capítol es fonamenta en la garantia d'un ús racional i ordenat de l'espai públic i els seus elements, a més, en el seu cas, de la salvaguarda de la salubritat, la protecció de la seguretat i el patrimoni municipal.

Article 58.- Normes de conducta

1. Resta prohibit fer un ús impropis dels espais públics i els seus elements, de manera que impedeixi o dificulti la utilització per la resta d'usuaris.
2. No són permesos els següents usos impropis dels espais públics i dels seus elements:
 - a) Acampar a les vies i els espais públics, acció que inclou la instal·lació estable en aquests espais públics o els seus elements o mobiliari en ells instal·lats, o en tendes de campanya, vehicles, autocaravanes o caravanes, llevat d'autoritzacions per a llocs concrets. No és permès tampoc el dormir de dia o de nit en els espais. Quan es tracti de persones en situació d'exclusió social, s'estarà a allò que es preveu a l'article 60.2 d'aquesta Ordenança.
 - b) Utilitzar els bancs i els seients públics per a usos diferents als quals estan destinats.
 - c) Rentar-se o banyar-se en les fonts, els estanys o similars.
 - d) Rentar roba a les fonts, els estanys, les dutxes o similars.

Article 59.- Règim de sancions

La realització de les conductes descrites a l'article precedent és constitutiva d'infracció lleu, que es sancionarà amb multa de fins a 500 euros.

Article 60.- Intervencions específiques

1. En els supòsits recollits en els articles anteriors, els agents de l'autoritat retiraran i intervindran cautelament el gènere, els materials i els mitjans emprats.
2. Els serveis municipals adoptaran en cada cas les mesures que siguin procedents en coordinació amb els serveis socials municipals o, si escau, amb altres institucions públiques i, si ho estimés necessari per raons de salut, acompanyarà aquestes persones a l'establiment o servei municipal adient, amb la finalitat de socórrer-la o ajudar-la en allò que sigui possible. En aquest cas no s'imposarà la sanció prevista.
3. En els supòsits previstos a l'article 58.2 a) en relació amb caravanes i autocaravanes, els serveis municipals i els agents de l'autoritat informaran dels llocs municipals habilitats per a l'estacionament d'aquests vehicles.
4. Quan es tracti de l'acampada amb autocaravanes, caravanes o qualsevol altre tipus de vehicle, descrita a l'apartat a) de l'article 58.2 de la present Ordenança, i la persona infractora no acreditada la residència legal en territori espanyol, l'agent denunciador fixarà provisionalment la quantia de la multa i, de no dipositar-se el seu import, es procedirà a la immobilització del vehicle i en el seu cas a la seva retirada i ingress en el dipòsit municipal.

17.5.2017

Lloc #16
Al jardí del Konvent.

Estudiant obediënt
MARIONA PUJOL

Acció 6828—67.2
UTILITZAR SABÓ O ALTRES ELEMENTS
D'HIGIENE A LES DUTXES PÚBLIQUES DE
LES PLATGES.



CAPÍTOL DOTZÈ: ALTRES CONDUCTES QUE PERTORBEN LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA

Secció 1: Zones naturals i espais verds

Article 65.- Fonaments de la regulació

És fonament de la present normativa protegir el correcte ús dels parcs i jardins, els parcs forestals, les plantacions i els espais verds privats, així com garantir la seguretat de les persones i el manteniment de les platges.

Subsecció 1.- Platges

Article 66.- Normes de conducta

1. La seguretat a les platges i especialment en les activitats en el mar, exigeixen l'observació de les indicacions que es donin i el respecte de les senyalitzacions sobre les condicions i els llocs de bany.
2. La bandera verda indica l'absència de perill, la qual cosa permet una activitat normal a la platja. Amb bandera groga s'hauran d'extremar les precaucions a l'aigua. La bandera vermella significa la prohibició del bany.
3. És prohibit el bany en els espigons i en altres zones senyalitzades en les quals no es permet el bany o el pas està restringit.
4. També es prohibeix utilitzar sabó o altres elements d'higiene a les dutxes públiques de les platges.

Article 67.- Règim de Sancions

1. L'incompliment del que disposen els apartats primer a tercer de l'anterior article constituirà una infracció greu i serà sancionada amb multa de 750, 01 a 1.500 euros
2. L'incompliment del que disposa l'apartat quart de l'anterior article serà una infracció lleu i serà sancionada amb multa de fins a 500 euros.

20.5.2017

CANCEL·LACIÓ DEL PROJECTE

Lloc#07

Estudiant obediënt: ENRIC CLARÓS
Acció 6772—44.1: ESCOPIR ALS ESPAIS PÚBLICS.

Lloc#08

Estudiant obediënt: HANNAH BILSKY
Acció 6775—44.2: FER NECESSITATS FISIOLÒGIQUES EN ESPAIS CONCORREGUTS, ESPAIS FREQUENTATS PER MENORS, EN MONUMENTS O EDIFICIS CATALOGATS O PROTEGITS.

Lloc#09

Estudiant obediënt: MAX AZEMAR
Acció 6782—47.3: CONSUMIR BEGUDES ALCOHÒLIQUES ALS ESPAIS PÚBLICS I ALTERAR GREUMENT LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA.

Lloc#11

Estudiant obediënt: MARINA CHERTA
Acció 6805—59: FER ÚS IMPROPI DELS ESPAIS PÚBLICS I DELS SEUS ELEMENTS DE MANERA QUE IMPEDEIXI O DIFICULTI QUE LA RESTA D'USUARIS ELS PUGUIN UTILITZAR O GAUDIR-NE.

Lloc#12

Estudiant obediënt: MARÍA LATORRE
Acció 6808—59: DORMIR ALS ESPAIS PÚBLICS.

Lloc#13

Estudiant obediënt: ANDREA F. AVILÉS
Acció 6809—59: UTILITZAR ELS BANCS I ELS SEIENTS PÚBLICS PER A USOS DIFERENTS ALS QUALS ESTAN DESTINATS.

Lloc#14

Estudiant obediënt: LUISA ALBÉNIZ
Acció 6810—59: RENTAR SE O BANYAR SE A LES FONTS, ALS ESTANYS O SIMILARS.

Lloc#15

Estudiant obediënt: MARIA PEÑA
Acció 6811—59: RENTAR ROBA A LES FONTS, ALS ESTANYS, A LES DUTXES O SIMILARS.

Lloc#16

Estudiant obediënt: MARIONA PUJOL
Acció 6828—67.2: UTILITZAR SABÓ O ALTRES ELEMENTS D'HIGIENE A LES DUTXES PÚBLIQUES DE LES PLATGES.

Lloc#17

Estudiant obediënt: JÚLIA FIGUERAS
Acció 6836—79 B. NEGATIVA O RESISTÈNCIA A SUBMINISTRAR DADOS O A FACILITAR LA INFORMACIÓ QUE DEMANEN ELS AGENTS QUE DUEN A TERME TASQUES D'INSPECCIÓ O DE CONTROL.

Lloc#18

Estudiant obediënt: YAGO ANTÓN
Acció 6840—74 TER 1. ANAR DESPULLAT O GAIREBÉ DESPULLAT PELS ESPAIS PÚBLICS.

3.5. CARTA DE CANCELACIÓN DE LA OBRA EN EXPOSICIÓN.

Carta enviada a la comisaria Rosa Cererols donde se exponen los motivos de la cancelación de la obra en la exposición. El proyecto no acabó, simplemente dejó de estar expuesto ahí.

Barcelona a 20 de maig de 2017

Abans de res m'agradaria aclarir un aspecte que considero fonamental. Aquest és el fet de que la intervenció que vaig proposar tan sols té sentit en el lloc que la vaig proposar i durant les dates que em vàreu oferir. Així doncs, no es tracta d'una pràctica formalista adequada a qualsevol lloc, ja que, perdria tots els seus significats. És un projecte per aquest lloc específic, i que ve d'un encàrrec directe en el que el tema a tractar era l'espai com a productori de lloc, o així ho vaig entendre jo.

Dit això, m'agradaria fer una petita reflexió. Cada espai té els seus propis codis de significació que fan possible que aquest es pugui llegir com a lloc, així doncs, tant la lectura que s'ha fet del lloc com la proposta resultant d'aquesta, són indivisibles.

La proposta, tot i ser molt clara, té moltes capes de comprensió i aproximació, fent possible un decapte cognitiu i voluntari, però qualsevol variació en els elements que ho faciliten pot alterar substancialment la lectura d'aquest decapte. I és clar que en pot donar d'altres, però seria un altre discurs aliè als meus interessos comunicatius.

Els elements són clars, uns llocs específics, uns textos, un pot de pintura, una brotxa i uns agents interpretant la obediència a partir de l'acció directa d'escriure a la paret com a comunicació entre lloc i transeünt. A l'espai públic n'hi ha que fan dibuixets, n'hi ha que signen i fins i tot n'hi ha qui l'utilitza com a branderització de l'espai per col·locar-hi precioses fotografies subvencionades per apple amb la intenció de fomentar el consum... els agents d'aquest projecte escriuen i ho fan amb lletra de pal. En cap d'aquests exemples lo important és l'estetització de l'espai, per alguns embruta o enlletja més un Banksy que un Zara, però aquests no són els codis amb els quals s'haurien de llegir aquestes intervencions, això els hi deixaré als burgesos i a tota la seva classe intel·lectual. Llavors, els codis de lectura que s'hi ha de fer per interpretar-ho són els propis de la comunicació, que diu, on ho diu i perquè ho diu. I el llenguatge formal decidit és el propi de la protesta directa, sense floritures ni embellidors, sense ínfules de llenguatge d'artista, sense la voluntat de trobar un que maco en l'espectador, més aviat a l'inrevés, es pretén cercar una incomoditat, un crit, un altaveu. Resumint, s'usa el lloc com a comunicació a partir de l'acció directa d'uns agents que escriuen des de la precarietat formal i matèrica uns textos aparentment objectius i clars en la lectura i comprensió.

Qualsevol alteració d'aquests elements condiciona tant la interpretació com la voluntat inicial del projecte, la meua voluntat, la de l'autor.

LA CANCEL·LACIÓ DEL PROJECTE

Vist que s'han subvertit parts importants del projecte i que aquesta subversió ha desviat l'objectiu principal d'aquest. S'ha subvertit a nivell formal i a nivell performàtic.

A nivell formal: s'ha d'entendre que no és el mateix fer servir guixos que fer servir pintura negra intentant imitar la tipografia Arial (tipografia més inexpressiva). Cosa que va ser petició expressa meua com autor, si es canvia hauria de ser jo qui considerés adequat aquest canvi. La desobediència en aquest projecte es tracta des de l'exercici intel·lectual de la metàfora i no d'aquesta com a realitat viva. No considero desobediència que la pròpia gent de Konvent subverteixi el projecte, si més no, no ajuda al discurs que plantejo. Si hagués volgut com agents del projecte la gent que formeu part de Konvent ho hagués demanat. Així que vaig interpretar Konvent com a lloc expositiu on el que es prima és facilitar, en la mesura del possible, el bon desplegament de les obres que s'hi exposen. Lloc de protecció i vetlla de la llibertat expressiva de l'art, o, paraigües intel·lectual de propostes acceptades, siguin quines siguin aquestes.

A nivell performàtic: Els agents actuants (interpretant el paper d'estudiant obedient) han estat subvertits al ser interpel·lats (per agents aliens al projecte) en petites reunions on els hi feien reflexionar, a títol personal, sobre qüestions d'obediència i no d'art, mal interpretant primer: el fet de que fossin actors, i segon: el fet de que formaven part de la formalització col·lectiva d'una intervenció artística prèviament pactada.

EL DELICAT EQUILIBRI ENTRE ELS AGENTS

En aquest projecte intervenen tres tipologies d'agents, l'iniciador, els actuants i el pensador. Qualsevol alteració dels rols modificarà el projecte.

L'iniciador és qui idea i programa les intervencions, qui te cura del bon funcionament de la proposta. És el màxim responsable del projecte, qui l'inicia, qui sedueix, qui fa el seguiment i qui el tanca.

El pensador és qui representa la metàfora de les idees que s'amaguen darrera de les accions. Ferrer i Guardia va ser executat precisament per això.

Els actuants són qui representen la metàfora de la obediència. Interpretació formal d'obediència ciutadana.

Cal aclarir que tot i ser alumnes (com a redundància de l'obediència) son part del projecte i conscients del seu paper d'actuant, és a dir, que no són obedients pel fet de ser alumnes, si no, interpreten l'obediència. No són actors que usen quetxup, si no, actuants que utilitzen la seva pròpia sang.

Així que l'equilibri entre iniciador, actuant i pensador és molt important que no es subverteixi, ja que si així fos, la proposta perdria sentit i direcció.

Seguint amb el concepte d'obediència i gratitud, vaig demanar a una de les participants de la mostra que mostrés la seva gratitud, que em té i molta, ajudant-me a muntar el display de la peça.

La persona en concret és Sara Lorite, a qui vaig citar a l'Escola per tal que no oblidés la seva gratitud. Allà li vaig explicar el muntatge i li vaig fer entrega dels originals que havia d'enganxar. Aparentment no va posar cap problema, però no vaig ser sincer del tot, no vaig ser clar en que posava en joc la seva obediència i la seva gratitud. Pot ser la obediència més important de tot el projecte, ja que d'aquesta depenia l'activació d'aquest. I sense l'activació quedaria desnonat tot el projecte.

No va ser obedient, si més no a mitges. Al matí del dia de la inauguració va aparèixer la peça, no només moguda del seu lloc original, si no atemptada amb unes franges negres intentant ocultar els buits que la composició de la imatge amb el text havien generat.

Cal dir que plàsticament van millorar, però lo plàstic no era de cap manera l'objectiu. Sara Lorite em va dir que a la nit ho va fer tal com havíem quedat i que al matí s'ho va trobar així. Conec molt a la Lorite, no me la vaig creure, sé que va ser ella, com confessà mesos més tard. Aquest succés em va alertar de lo complicat que seria aquest projecte, que havia d'estar preparat a tots els girs que esdevinguessin del projecte. Alguna cosa passa quan demanes servitud, quan fas que les persones es sentin manipulades i a sobre els facis sentir que inclús han d'estar agraïdes.

Atentament

Víctor Valentín Puerto

Doctorant a BBAA UB

Artista visual

Coordinador del grau d'Arts i disseny-Escola Massana.

Professor del grau d'Arts i disseny-Escola Massana.

4. EXPOSICIÓN

7—28.5.2017. Espai El Konventzero. Berga.

LLOC D'ESPAYS

Comisariada por Rosa Cererols.

Es una obra en proceso que se ejecutó durante 14 de los 22 días que duró la exposición. La ejecución consistía en la acción de 16 actuantes que se acercarían a la exposición el día concretado por el iniciador y con unas instrucciones muy claras: Coger el pote de pintura negra y el pincel del display expositivo y escribir el texto concreto de la *Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana de Barcelona*, recibido por correo electrónico, así como la localización del lugar concreto de dónde realizarlo.

Es decir, si no se veía el bote de pintura durante la exposición, es posible que la acción estuviera pasando en este preciso momento.

En el display, a parte del pote de pintura y el pincel, había unos textos explicando la pieza.



PROTOCOLO #10. OBEDIENCIAS AL LÍMITE

Pendiente de finalización con la edición de la publicación y la activación de ésta en formato de conferencia performativa en el lugar concreto de los acontecimientos.



12. CO-PRESENCIA Y EL DESPLAZAMIENTO DE LA AUTORÍA

«Desde que Giambasttista Vico, a partir de 1728, se propuso oponer a la tradición aristotélica el descubrimiento del «auténtico Homero», se vio que el genio poético por excelencia no era el privilegio del talento individual sino por el contrario de una determinada «imperfección», de una determinada identificación de la voz individual con la voz colectiva anónima»²⁶⁰

«El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana” (...) Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la persona del autor»²⁶¹

Aun iniciándose este capítulo con una cita de Barthes no se llegará a postular aquello de que el porvenir del arte pase por la inversión en los papeles -lo que él llamaba darle la vuelta al mito- donde el nacimiento del nuevo espectador se debe pagar con la muerte del autor.

Recordemos que Marx decía «soy o no soy marxista». Creo que Foucault habría dicho contento: «yo no soy foucaultiano».

O lo que es lo mismo, ¿Quién lo dice?.

Es importante quien lo dice, lo que dice o incluso lo que hubiera dicho.

¿La cita que encabeza este capítulo es una frase de autor o es una apropiación fuera de contexto que es usada para dar credibilidad a lo que continúa?

260. RANCIÈRE: op. cit. [2002] 2005, p.78.

261. BARTHES, Roland. *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Pero si para dar autoría a Barthes no se le puede dar al margen de su obra y para comprender su obra como Bourdieu escribe «hay que comprender primero la producción, el campo de producción; la relación entre el campo en el cual ella se produce y el campo en el que la obra es recibida o, más precisamente, la relación entre las posiciones del autor y del lector en sus campos respectivos»²⁶².

Si esto es así, desautorizaremos a Barthes y sometámoslo al discurso.

Esto nos coloca ante Foucault y lo que le sirvió de colofón en la conferencia *¿Qué es un autor?* realizada el 22 de febrero de 1969, en la Sociedad Francesa de Filosofía:

«Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo. Ya no se escucharían las preguntas tan machacadas: "¿Quién habló realmente? ¿Es él, efectivamente, y nadie más? ¿Con qué autenticidad o con qué originalidad? ¿Y qué fue lo que expresó de lo más profundo de sí mismo en su discurso?" Se escucharían otras como éstas: "¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Desde dónde se le sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujetos?" Y de tras de todas estas preguntas no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: "¿Qué importa quién habla"»²⁶³

Si miramos la cronología de éstos grandes autores como primigenios pensadores en tal asunto, debemos ver que Barthes publica *La muerte del autor* en 1968 poniendo el acento en la *recepción* mientras que Foucault un, año más tarde, en la conferencia *¿Qué es un autor?* responde a éste centrándose en la obra, en cuanto propiedad del autor burgués y en cuanto objeto de consumo, quedando el autor encerrado dentro de las estructuras culturales, por un lado, y al modo en que se organizaba el poder dentro de ellas, por el otro.

Pero si para Foucault el autor individual seguía siendo indispensable, para Gilles Deleuze y Felix Guattari, el capitalismo de los flujos y las redes informacionales desbordaron los límites de la subjetividad, producidas en la era moderna y entre ellas también la autoría tradicional.

Y es justo ahí donde nos detenemos, sin entrar en la revolución del net-art, mucho antes, unos pocos artistas ya lo postularon, y no fue por casualidad.

Así que tenemos a Fred Forest quien en enero de 1972 reservara una página en la sección de arte del periódico *Le Monde* para pedir al lector que se expresara mediante escritura o dibujo en la creación conjunta de una *obra de arte mass-media* para el *Grand Palais* de París. Ya en el propio mensaje proponía un nuevo modelo de autor, una idea de globalidad donde la multitud (*mass*) interconectada mediante el rudimentario *Le Monde*, sin ser consciente, enciende un posible motor de transformación social. A Forest le seguiría, entre otros como Group Material con *The People's Choice*, (1979) quienes realizan una exposición compuesta con lo que el público iba trayendo.

262. BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

263. FOUCAULT, Michel (69), conferencia de Michel Foucault, expuesta el 22 de febrero de 1969, en la Sociedad Francesa de Filosofía, bajo el título de *¿Qué es un autor?*. Esta conferencia fue editada por el Bulletin de la SFP seguida de las intervenciones de Jean d'Ormesson, L. Goldman, M. de Gandillan, J. Lacan y J. Ullmo. De: Littoral núm. 9 (París) junio 1983.

Como no pienso matar al autor, más por demérito que por convencimiento, los sumaré.

Forest y Group Material iniciaron unos procesos de coautoría que continúan como práctica en muchos otros artistas en la actualidad. Esta coautoría a través de la creación colectiva mediante la participación es un arte para y hecho con el otro, un arte que habla de éste y que usa su lenguaje. Un arte que más que hablarles de consciencia, escucha e invita al compromiso y a un cierto posicionamiento. Un arte, como dice Ardenne, *multiplicador de democracia*, pero ya no un simulacro de ésta, sino la democracia más amplia del nihilismo activo y social, dónde no solo se comparte el conocimiento de un todo complejo, sino el propio desarrollo y la responsabilidad, en definitiva, se comparte la autoría eliminando cualquier atisbo de aura creada por la genialidad hábil del autor disciplinado.

Para tal cosa el artista se preocupa por el individuo viéndolo como a uno mismo, tratándolo los temas que tanto el otro como el uno tienen en común, centrándose en el *pseudo-tema* de la vida cotidiana, entendiendo a ésta como la banalidad menos trascendental y más trascendente. Entonces el *encuentro* al ser lo más frecuente de la cotidianidad es a la vez lo más modesto de las participaciones, quedándose siempre al margen de los grandes altavoces del arte. O como escribe Ardenne:

«De ahí deriva un arte de propuestas más que de afirmaciones, deseoso de debates de ideas, viendo a los artistas afrontar la situación en la que viven para pensarla, más que para estetizarla»²⁶⁴

Como ya hiciera Forrest en 1972 y Group Material en 1979, me centraré en el caso de Petroiusti que en 2001 tras ser invitado a exponer en la galería Platform en Vaasa (Finlandia) envía a los coordinadores de la muestra 65 propuestas de las que deben escoger una como primera repartición de responsabilidad. La escogida es la que nos ocupa, partiendo del interés por los límites y la validación del arte contemporáneo Petroiusti dirige a los artistas que llevan la galería para que pidan a 100 habitantes de Vaasa que les traigan, para la exposición y posterior publicación de un libro, un objeto que tengan la certeza de que no es arte. Convirtiendo así una negación artística en motivo de ser expuesto como ¿arte? Y lo más importante, se expone la opinión local sobre arte contemporáneo, convirtiendo la galería por unos días en lugar de debate y discusión a partir de las máximas de los propios ciudadanos.

Este tipo de propuestas requieren del compromiso del público para que pueda existir, éstas están concebidas para ser expuestas como obra discursiva hacia un público no especializado para otro (teniendo en cuenta el lugar que se expone) que como consumidor sí. Lo que podemos decir es que el valor no radica en la obra que se expone sino en la pregunta anterior, en el juego, en la reflexión y discusión posterior. Este tipo de piezas funcionan como altavoz, es decir, como atención del artista para escuchar y posteriormente ser reproducidas cediendo el lugar que a éste (artista) le ha sido prestado. No es que el artista rechace la responsabilidad, sino que la comparte en la búsqueda de significados que vincule mucho más el arte a un público menos habitual.

En definitiva, el artista como agente activo presiona el interruptor para iniciar algo con lo que el público se comprometa e interactúe en la creación de la obra.



FOREST, Fred. *Arte mass-media*. 1972.

²⁶⁴ ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006, p.141.

En algunas obras el compromiso del espectador es mayor que la mera coautoría, como es el caso, que ya vimos por encima, de *Schamkasten* (1992) de Christian Jankowski, obra que realizaría en su etapa de estudiante. En esa época Jankowski vivía en un piso cedido por un profesor (debido a su procedencia humilde) allí realizó varios proyectos, uno de ellos *Schamkasten*. El piso en planta baja tenía un gran ventanal a pie de calle, como un escaparate, el cual aprovecharía para convertirlo en un confesionario público. Jankowski invitó a los transeúntes, que por la calle caminaban, a entrar en el escaparate sentarse en la silla - como único objeto visible- y aguantar un cartel que previamente habían escrito. En el cartel cada participante debía escribir aquello que realmente le avergonzaba, frases tales como:

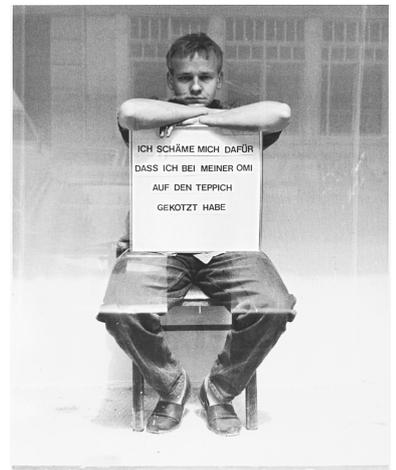
Ich schämen mich für meinen körper
(me siento avergonzado de mi cuerpo)

Ich schämen mich für meine umschulung zum kaufmannnd der grundstücks und wohnungswritschaft
(me siento avergonzado con mi reeducación como hombre de negocios)

En total fueron 34 transeúntes, es decir 34 intimididades. El artista lo va fotografiando y gravando en video, obteniendo como resultado una serie de fotografías y una película de 120 minutos. Estos sentimientos personales no hacen más que desvelar la identidad de una ciudadanía que condicionada por la buena conducta la ocultan interpretando siempre un papel determinado. Ahí está lo potente de la obra, transeúntes anónimos pasado por esa calle concreta de Hamburgo. Ciudadanos anónimos con actitud anónima que al pasar junto al escaparate quedan reflejados en el cristal, obteniendo una interesante yuxtaposición entre la imagen anónima del ciudadano público y la imagen íntima del ciudadano que publica. Mientras unos se esconden bajo una fachada de normalidad otros muestran su lado más singular. La traducción literal de *Schamkasten* es cuadro público, pero lo curioso es que intentando buscar imágenes de la obra en Google lo que me encuentro son imágenes de tablón de anuncios (como aquellos que algunos pueblos tienen en la entrada del ayuntamiento para comunicarse) La traducción de la obra en inglés (hecha por él mismo años más tarde) es *Box Shame* que quiere decir caja de vergüenza. Es más interesante tablón de anuncios, ya que la acción es informar (aunque vergüenzas) al público que transita. Debió traducirla sin atender demasiado.

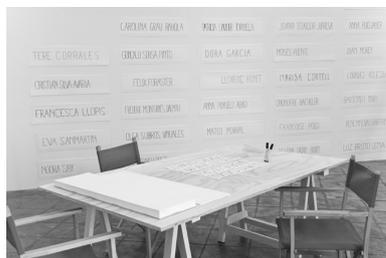
En este caso las fotografías son realmente un registro documental como lo son los carteles y el video, porqué la verdadera obra son los participantes implicados en la elaboración de la obra que se expone en tiempo real en la calle, siendo el público todo aquel que por ella pasa. Así que es el encuentro el verdadero detonante. Detonante tanto del transeúnte-comprometido que se encuentra con el artista como del transeúnte-público que se encuentra con la acción. Es la estética del encuentro que facilita la estética de la experiencia invadiendo la vida cotidiana, sumándose a ésta.

Aquí Jankowski asume el papel de iniciador al buscar personas que se impliquen, que se exhiban y que realicen la obra, mientras éste se mantiene al margen. Existe una coautoría, pero no una implicación a partes iguales, dejando todo en manos del azar en la elección del público. Pero lo que no hay dudas es que *Schamkasten* es de Jankowski que se valió de la seducción y del encuentro con una ciudadanía y de sus momentos cotidianos para llevarla a cabo.



JANKOWSKI, Christian. *Schamkasten*. 1992.

Del 26 de junio al 7 de marzo de 2013 en la galería *ProjecteSD* de Barcelona tuvo lugar la exposición *Vosté Mateix* de Isidoro Valcárcel Medina. En ella dispuso unos papeles en los que el espectador, siguiendo una tipografía determinada, debía escribir su nombre y apellido y posteriormente colgarlo en la pared de la galería. Podemos pensar que los asistentes a la



VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *Vosté Mateix*. 2013

exposición, que decidieron escribir su nombre, colaboraron en la parte formal de la exposición de Valcárcel Medina, pero hicieron mucho más, el simple gesto político y comprometido de pasar a la acción e implicarse en la obra con su nombre, produjo una resonancia en la autoría de la pieza que el artista ejercería únicamente de iniciador y cerrador. Se hace evidente la frase de Duchamp: «Ce sont les regardeurs qui font le tableaux»²⁶⁷. El último día de la exposición, Valcárcel Medina, realizaría una conferencia performativa que titularía *Dobles de autor* la cual sería recogida, posteriormente, en una publicación homónima.²⁶⁸ La conferencia acaba por cerrar el juego de doblez, espectador-artista, escritura-

lectura, lectura-oralidad, o como dice el mismo autor: «Se hace preciso, con frecuencia, abolir la improvisación de la palabra. Frente a la lectura de lo escrito, que es obligada tantas veces, les queda a los conferenciantes la escritura de lo leído. Dicho esto así, lo que sugiere es una cuestión de género literario y performativo, como sugieren los especialistas en no se sabe muy bien qué»²⁶⁹.

Finalmente, cabe destacar, también, la doblez del gesto en el artista, no solo decide hacer una acción efímera sin obra en el lugar donde se suelen vender, sino que, el autor, rechaza la responsabilidad en el resultado de la obra (una responsabilidad que la galería le dio bajo la validez de artista) para cederla al público, he aquí el gesto político.

267. DUCHAMP, Marcel. Entrevista realizada por: Jean Schuster. Enero 1955. Publicada en el número 2 de la revista *Le Surréalisme*, primavera, 1957.

268. VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *Dobles de autor*. Barcelona: ProjecSD ed., 2013.

269. FREIRE: art. cit., [2015] [en línea].

13. EL ORDEN DE LAS COSAS Y LAS REGLAS DEL JUEGO.

«(...) Miller muestra que el tiempo “libre” forma parte, de ahora en adelante, del mundo del trabajo y sólo tiene sentido a su luz: pertenece al universo del desperdicio de la producción, a menos que se vea canalizado hacia el ocio generador de nuevos beneficios. Ya no existe, por lo tanto, más que como oposición entre el on y el off de un tiempo ocupado totalmente por la rentabilidad del capital. (...) más que nunca, el tiempo libre se haya inscrito en el mundo del trabajo»²⁷⁰

ADVERTENCIA IV: Los juegos, aun juegos, tienen reglas y para que ocurran cosas hay que cumplirlas, aunque sea cambiándolas sobre la marcha, incorporando en ellos lo que la realidad del contexto vaya ofreciendo, hay que cumplirlas.

Para Merleau-Ponty, filósofo y fenomenólogo francés, el lugar antropológico es un espacio existencial, un lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado en relación con el medio, es decir, es la transformación recíproca de espacio a lugar celebrando recorridos, discursos, encuentros y lenguaje. Pero si la circulación en la ciudad es la organización del aislamiento, éste deviene contrario al encuentro y negación de cualquier tipo de participación. En ausencia, no hay contacto ni experiencia sensorial. Como dice el programa elemental de la oficina de urbanismo unitario en el punto 3: «Cuando la participación resulta imposible, queda compensada en forma de espectáculo. El espectáculo se pone de manifiesto en el hábitat y en el desplazamiento»²⁷¹.

Si las relaciones espaciales del individuo con nuestro entorno determinan en buena medida nuestras reacciones y la morfología de éste, podemos hacer una aseveración empírica mediante un pequeño trabajo de campo. Poneos en un semáforo embudo de vuestra ciudad entre las siete y las diez de la mañana y las seis y las diez de la noche, anotad la cantidad de vehículos que por ahí circulan y el número de ocupantes por vehículo, seguramente el resultado os llevará a una reflexión aproximativa a lo expuesto en los párrafos anteriores: viajeros

270. BOURRIAUD, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: AH ed., 2015, p.133.

271. KOTANYI, Attila & VANEIGEM, Raoul. *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.25. Texto de 1961 que apareció en la publicación *Internationale Situationniste*, número 6, de agosto.

desde la quietud trasladándose cómodamente y en silencio. Si con eso no tenéis suficiente, trasladaos al metro en horas punta y comprobad las relaciones individuo-espacio-masa.

Ahora salgamos del metro y vayamos a pie, «los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo»²⁷². Ya desde el s XVIII una persona pedestre era considerada, de forma peyorativa una persona pobre, el viajar a pie estaba mal visto, y en consecuencia las vías se fueron adaptando a las nuevas y bien vistas maneras de moverse. Pero el camino era sinónimo de intensas experiencias, descubrimiento y precursor de nuevas relaciones humanas. La senda hizo al pedestre más sabio e informado, al no substituir su bagaje cultural por el autóctono, sino sumarlo al que ya llevaba. Esa forma nómada de entender las relaciones solamente era posible con la pausa y la atención que nos da la mesurada velocidad del caminar. Ese movimiento reflexivo de búsqueda, facilita la reflexión de los impulsos sensoriales que recibimos, y por consecuencia nuestra relación con el ahí fuera y el otro. Pero en la ciudad contemporánea ya no podemos hablar de pedestres sino de transeúntes, de viajeros o incluso de paseantes ociosos, donde el tiempo marca el destino, así que este paseante ocioso «va a la deriva en un centelleo de situaciones y las imágenes que lo invaden no tienen ningún destino; esas imágenes constituyen su línea de flotación, su estabilidad provisional»²⁷³. En consecuencia a esto, como ya vimos, ahora, las carreteras han dejado de conducirnos a lugares, se han erigido como tales, por eso les llamo, como Augé, no lugares²⁷⁴. Lugar de trabajo, de ocio, de relación, de descanso e incluso de situación. Relegando a la ciudad a la mera función de lugar de paso, buscando siempre la eficacia automovilística en la evacuación pública (rondas, autopistas, carreteras, rotondas, etc.). Es la superposición del espacio-anuncio y del espacio- tráfico de Joseph, o como señalar lo más claramente posible la posición y evitar así y los embotellamientos.

Es decir, tenemos una ciudad utilitarista para una sociedad utilitarista. Estamos dirigidos y sometidos a la tiranía de los códigos para un comportamiento cívico en la red pública. La exagerada conexión vial del mundo desarrollado.

Ante esto, se puede decir que el tiempo se ha erigido como nueva medida temporal, que tiene en la velocidad su máximo exponente, y es en ésta donde se materializa la periferia como residuo desvinculando el centro como lugar. Tanto centro como periferia se convierten en residuo de lo que fue, mayor o menor en función de la dispersión y la escala. La tendencia contagiosa de reinventar y adaptar nuestras ciudades a los tiempos modernos, hizo que fueran los mismos usuarios de la ciudad los que tuvieron que adaptarse a ésta. El movimiento como herramienta: «la persona que se movía en libertad se sentía más autónoma e individual como resultado de esta experiencia de libertad física»²⁷⁵. Podemos hacer responsable a la Ilustración, en sus ideas, y al movimiento moderno, en su practicidad y plasticidad, de concebir y ejecutar la ciudad a partir de los cuerpos en movimiento, es decir, el cuerpo móvil como objetivo. Es el vínculo espacial a tiempo parcial, desarrollando el sentimiento de lugar como la suma de los fragmentos consumidos.

Si el automóvil es el responsable de que hayamos cedido gran parte del espacio público, las carreteras han dejado de conducirnos a lugares para convertirse en lugar, lugar

272. DE CERTEAU, Michael. *El lugar del otro*. Madrid: Katz Barpal, 2007.

273. JOSEPH: op. cit., 2002, p.51.

274. «Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes como los medios de transporte mismos o los centros comerciales». AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anónimo*. Barcelona: Gedisa, 1993, p.63.

275. SENNETT: op. cit., 1997.

de trabajo, de ocio, de relación, de descanso e incluso de situación, en definitiva, no lugares, relegando a la ciudad a la mera función de lugar de paso, buscando siempre la eficacia automovilística en la evacuación pública y pudiendo ver la organización del aislamiento en la propia circulación. Así que, la exagerada conexión vial del mundo desarrollado ha destacado nuevos ecosistemas, J. Brinckerhoff²⁷⁶ lo llama la botánica de los hábitats alterados, mientras que G. Clément lo llama el tercer paisaje²⁷⁷.

Estos son los espacios residuales del margen de la carretera o incluso solares desactivados que al carecer de intervencionismo desarrollan un hábitat complejo en variedad atendiendo a una temporalidad descontrolada. Clément nos advierte de la singularidad del tercer paisaje y de su proliferación. Si el aumento de las ciudades y sus comunicaciones aumentan los residuos, entendidos como espacios residuales²⁷⁸, éstos se convierten en refugios para la diversidad y el no ordenamiento. Mientras fuera de la ciudad, en los márgenes de carretera, este desorden es muy claro, en vías interurbanas, como calles, plaza y descampados, se hacen más confusos.

Si el margen de la calle es la acera, nosotros, usuarios pedestres y sociales somos esa nueva biodiversidad de los hábitats alterados. Podemos decir que el espacio urbano para uso de las relaciones humanas se ha convertido en tercer paisaje, y los usuarios no utilitaristas en compleja y desordenada diversidad.

Este desorden genera encuentro y, por ende, lugar y con este último se consigue la recuperación de la identidad y los significados. Es el lugar social y antropológico que lo hace orgánico y que niega la individualidad genérica del no lugar. Por eso, no hay que olvidar que cualquier acto que no sea el uso ordenado y utilitarista de la ciudad se convierte automáticamente en desorden público de difícil control.

En definitiva, no hace mucho que le pedíamos a la ciudad que se comportara como lugar de encuentro y acogedor para el intercambio humano y realizarnos en comunidad, pero también le pedíamos, que fuese una máquina como lugar de oportunidades, lugar de trabajo o negocio. Le pedíamos un equilibrio entre el ágora y la máquina, entre el simbolismo y el utilitarismo. Pero la máquina ha acabado absorbiendo el desorden del ágora y substituyéndola por parques como eufemismo de ciudad policial y centros comerciales como metáfora de euforia enlatada de realidades simuladas en espacios basura. Donde el aparente desorden está controlado y vigilado por unas cámaras y una seguridad privada que con sus paseos se dejan ver.

¿Protección?

¿Advertencia?

Esto conlleva que sea tan solo en la biodiversidad de la botánica de los hábitats alterados y en el tercer paisaje, donde se desarrolle la experiencia que nos da los significados, y es en esta práctica espacial efectiva donde se configuran los lugares urbanos desordenados, como resistencia al espacio público concebido como estructura ordenada de control por la administración.

En las prácticas artísticas de Lara Almarcegui, se puede ver claramente esta resistencia al orden establecido por la administración. En ellas se intuye un rechazo a la sobreproducción fruto de la *sobremodernidad* iconográfica del simbolismo conductista y ordenado. En sus obras podemos ver, casi siempre mediante el registro, una forma de relacionarse con el espacio público con un deseo no escrito de recuperarlo desde la sensación que lo hemos ido cediendo.

276. BRINCKERHOFF JACKSON, John. *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

277. CLÉMENT: op. cit., 2007.

278. Es el resultado del abandono de un terreno o lugar anteriormente explotados. Todo ordenamiento administrativo genera un residuo, así que turismo e industria, al ser deudores de una gestión (buena o mala) también son residuo.

Como en la obra *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad* (1999) Publicación de una guía de los terrenos vacíos de Ámsterdam, o en *Un descampado se abre al público, Ámsterdam, Bruselas, Alcorcón* (2000-2002) que durante una semana abre unos descampados para cederlos a la ciudadanía facilitando las discusiones espontáneas sobre el lugar de encuentro. En estas obras mediante la catalogación reivindica las experiencias diversas y singulares que se pueden dar en cada uno de ellos. Hablándonos éstos de memoria de lo que fue antes del derribo, nos hablan también del presente activo que nos ofrece y del futuro incierto que la planificación administrativa puede tener sobre estos descampados. Hay alguna cosa del manifiesto del Tercer paisaje que se da en el momento que es descampado, en ese momento que es residuo olvidado o a la espera de dejarlo de ser. Durante ese concepto efímero de tiempo el espacio se torna activo para el desarrollo desordenado de una biodiversidad que lo usa desde el libre albedrío huyendo de una especificidad constringente del orden.

Esto se puede ver en su obra abierta *Un descampado en el puerto de Rotterdam* (2003-2018) que al tratarse de un lugar sin función predeterminada permite al ciudadano ocuparlo libremente, de la misma manera que permite desarrollar en libertad todos los agentes naturales que ahí decidan instalarse. Convirtiéndose así este proyecto en ejemplo claro de sus posicionamientos ideológicos por la recuperación desde el azar del espacio público para su uso libre de calificaciones urbanísticas y para permitir el desarrollo del poder ciudadano que eso conlleva. Su obra no construye, no es útil, es voluntariamente afuncional sin querer solucionar nada del lugar cambiándolo, sino todo lo contrario, es a través del estudio exhaustivo de cada lugar que llega a la admiración hasta el punto que es éste (el lugar) el que acaba cambiando a la propia artista.

El año 2015, Luz Broto en la obra *274,59 m2*. Con el simple gesto de retirar una valla y dejar libre un descampado (paralizado durante años), desordenó el estudiado ordenamiento urbano al tiempo que desactivó un espacio privado activando un lugar público. Dicho solar, mientras que para la administración era un espacio con una calificación determinada y para la propiedad lo era de la especulación, para Broto fue un lugar de oportunidades que liberó a lo común para el complejo desarrollo de éste, lo común. Produjo lugar al eliminar la fina barrera que en la ciudad separa lo privado de lo público. En la sala de exposiciones se podía ver expuesta la valla sustraída remitiendo al lugar que ahí fuera esperaba. Así que esta pieza actuó en dos espacios a la vez, en la fundación privada dónde se expuso y sobre la planificación urbana de la ciudad. En definitiva, con un simple gesto de sustracción produce una activación en el lugar como respuesta a la construcción, una situación desordenada como acto de resistencia al orden establecido.

13.1. EL JUEGO COMO ESTRATEGIA

Es necesario partir de la premisa que la ciudad es el lugar ideal para que en ella se den los acontecimientos de lo lúdico, sometiendo a ésta a la escala humana y al despliegue de estrategias que nacen de la propia experiencia en el juego, así que, podemos decir que estamos ante una nueva esfera, la de la experiencia

Pero antes fue París.

Durante los acontecimientos revolucionarios de la comuna de París de 1871, se tomó conciencia de esfera pública, es decir, cuando la discusión salió de los cafés, tiendas y salones de belleza para tomar la calle, la plaza y los parques, se vieron las posibilidades que tenía la ciudad como terreno de juego en dicha toma del espacio público. También debemos

saber que la esfera pública fue un triunfo burgués, y en esa toma se vio la capacidad que podía tener la ordenación urbana como herramienta de poder. Si se controlaba el espacio público se controlaba cualquier la reyerta restableciendo el orden. No hay que olvidar, como ya vimos, que en esas fechas el higienismo concibió, desde el control, las nuevas ciudades de las grandes capitales europeas.

Para Jürgen Habermas la esfera pública está «configurada por aquellos espacios de espontaneidad social libres tanto de las interferencias estatales como de las regulaciones del mercado y de los poderosos medios de comunicación»²⁷⁹, y es ahí, en esos lugares de discusión, donde surge la opinión pública, así como las organizaciones no gubernamentales de mayor o menor incidencia. Pero el juego no se ubica ahí, el juego no habla del sistema, ni intenta insertarse en él mediante organizaciones civiles, se inserta en el propio juego y sus propias leyes propias la acción de jugar. Ahí radica el matiz, ahí aparece la esfera de la experiencia, que sin negar la de la pública, también empodera al ciudadano desde un posicionamiento igual de crítico si cabe, y es en la acción, donde se establece un compromiso tanto con el lugar público, como con el otro.

Hecha esta aclaración, centrémonos de nuevo.

Como ya vimos y veremos, a partir del s XIX, el trabajo se apoderó de todo nuestro tiempo, descubriendo en este todo su potencial como controlador de nuestras condiciones.

Así que el tiempo sobrante al trabajo fue llenado por conceptos como descanso, ocio o actividad vacacional. Y teniendo en cuenta que estamos en una sociedad hiperespecializada, esta tuvo que dar respuesta a dicho tiempo muerto, y es ahí donde el urbanismo volvió a actuar como concepto. Es por este motivo que empezaron a proliferar una serie de nuevos escenarios para nuestro entretenimiento: parques temáticos, agencias de viajes, hoteles-todo incluido, centros comerciales, museos de todo tipo y parques públicos. Todos ellos dan perfecta respuesta a nuestra pregunta del *que hacer*.

Detengámonos un momento en los parques, ya que, del listado anterior, es el único que aparentemente es público.

Pues bien, la mayoría de parques y jardines de nuestras ciudades son equipamientos que en su día pertenecieron a las clases más pudientes y poderosas, por lo tanto, fueron privados, y como tal concebidos, con sus vallas y cerramientos típico de limitación a lo privado. Estas vallas no solo no fueron retiradas, sino que aquellos que carecían de ellas se las pusieron. Tiene fácil explicación, los parques, aparte de vallas tienen horario, cámaras y guardia de seguridad (e incluso guardia urbana). Son espacios aparentemente libres y naturales de congestión ciudadana, perfectamente diseñados para el desarrollo social, pero a su vez tremendamente vigilados. Es decir, podemos ejercer el eufemismo de esfera pública bajo el orden y el control por nuestra seguridad. En los parques infantiles es más exagerado si cabe, bajo el concepto tan deseado de la seguridad, metemos a nuestros hijos en un cercado, similar al de las ovejas, los cerramos y que jueguen seguros con unos artefactos diseñados para no imaginar demasiado, y para rematar, tienen un arenero (sin adoquines) entre maderos como eufemismo de descampado (playa).

Y cuando se invade lo común desde el comportamiento aprendido de lo privado del centro comercial, «los espacios públicos son utilizados como playas de ocio; se establecen programas de seguridad y vigilancia urbana de manera estandarizada; se desarrolla un consumo del territorio y de la propia ciudad a tiempo parcial»²⁸⁰.

279. VELASCO, Juan Carlos. *Para leer a Habermas*. Madrid: Alianza, 2003, p.170.

280. MUÑOZ: op. cit., 2008, p.150.

Así que, estamos ante el ciudadano y su buena conducta, y ante un espacio público, rehabilitado y limpio, orientado hacia el consumo (ocio, cultura y turismo). Se nos presenta como un territorio divertido, pero también suave por su facilidad ya que es muy claro en sus recorridos y limpio por su seguridad ya que está muy vigilado con centenares de cámaras de video vigilancia y policía local patrullando. Esto simplifica al máximo el territorio (homogéneo y especializado) y a los que en él habitan.

Como ya vimos, el producto ciudad es de voluntad aséptica para el ciudadano-consumidor y su identificación es transparente, amable y superficial, es la ciudad modélica ¿Recuerdan?.

Esta ciudad marca ha modificado nuestra relación con el consumo, no vamos a comprar algo de forma puntual cuando lo necesitamos, sino que el poder de la marca ha conseguido que necesitemos la experiencia de comprar de forma continua. Una ciudad genérica con un «espacio lúdico, concebido como un lugar organizado con la finalidad de estimular, moderar y alterar la conducta a través de la previsión y la comercialización del juego, ha pasado a abarcar toda la sociedad»²⁸¹. Con la entrada en la era digital y sus dispositivos, se ha llegado a la ludificación de las pantallas individuales en la que la servidumbre maquina de la retina hace de unas relaciones y un mundo más brillante y nítido que el real.

En definitiva, nada de lo expuesto en este párrafo responde al concepto de juego como estrategia generadora de la esfera de la experiencia. Entonces, si la herramienta de sometimiento y control es la hiperespecialización y fragmentación del tiempo, la estrategia de resistencia a esta debe incrustarse en ese tiempo de forma indisciplinada, veamos cómo.

Condición *sine qua non* 1 para que esto sea posible: Solo mediante la implicación creativa y continuada de los habitantes de una ciudad se pueda conseguir cierto cambio social representado por la necesidad de participar, vincularse e identificarse con el olvidado espacio público y con el otro. Y es la cotidianidad ordinaria la que permitirá la apropiación, adaptación y transformación del espacio público, substituyendo lo extraordinario por lo anecdótico. Si no es así, todas estas prácticas urbanas corren el riesgo de acabar como Rust. Mathias Rust es ahora un jugador de póker profesional que se desplaza en vuelos regulares para jugar partidas retransmitidas donde se gana dinero legal.

«Un mecanismo basado en el hecho de compartir los resultados y los procesos, y donde los logros alcanzados por un grupo o por un individuo, son a la vez puntos de partida para otros. Una sucesión encadenada de elementos en los que se mezcla la creatividad, la habilidad y la producción material, construida y consumida desde la experiencia compartida, generando comunidad de usuarios e incluso intuyéndose como movimiento social (...)
Desde esta perspectiva compartida, se plantea la traslación del espacio urbano, donde las herramientas, tácticas y prácticas colectivas autogestionadas pueden ser aplicadas a la construcción de proyectos creativos que inciden en las dinámicas sociales de la ciudad. Algunos de estos dispositivos se articulan en esta opción de nodo, con el fin de crear nuevas estrategias compartidas que pueden modificar el contexto social y cultural»²⁸²

281. AAVV. *Playgrounds, reinventar la plaza*. Madrid: MNCARS ed., 2014, p.13.

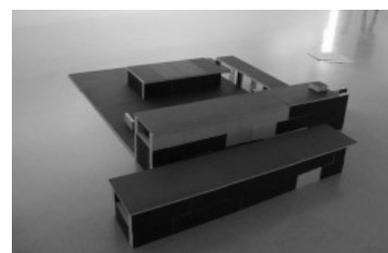
282. PARRAMON, Ramón. *Pedagogías, territorios y dispositivos móviles. Roulotte: 09. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. Mataró: Roulotte, 2011, p.36.

A mediados de los 60 Constant en su *Nueva Babilonia*²⁸³ ya nos habla de la muerte del ciudadano utilitarista con el nacimiento del *homo ludens* como único ser capaz del desarrollo de la creatividad en sociedad. Nos dice que «el juego es una huida fuera de la vida real»²⁸⁴. Es ésta la espacialidad social abstracta. *La Nueva Babilonia* es un espacio en continuo cambio atmosférico donde el usuario se erige como el único capaz de modificarlo. Es grande a la vez que pequeño en sus límites difusos. «La distancia recorrida o la velocidad ya no dan la medida de los desplazamientos, y el espacio vivido con mayor intensidad, parece dilatarse»²⁸⁵. Así que el arte como el trabajo en *La Nueva Babilonia* se desvaloriza ya que pertenecen al mundo utilitarista donde ahora el *homo ludens* es el protagonista creativo que aprende jugando y compartiendo. Constant apunta que el hecho de pasar más tiempo socializando que trabajando permite recuperar la creatividad perdida en la niñez para avanzar en una sociedad participativa. En resumen, Constant, pretendía fomentar una actitud creativa capaz de reinterpretar el lugar a través de la creación de imaginarios ligados a un quehacer colectivo de experiencias en presente continuo.

En 2011, Jordi Canudas vuelve al lugar dónde creció para hacer un proyecto con los alumnos de la escuela donde estudió: *El artista como ciudadano. El artista como vecino*. Vuelve al lugar donde nació, jugó y aprendió para recuperar en otros aquel vínculo que creó en el lugar desde la propia experiencia. El lugar ha cambiado, pero le pertenece como les pertenece a los niños que ahí viven juegan y aprenden. El punto de partida era muy sencillo, la escala, pidió a los niños que construyeran mediante el juego la representación de su territorio, así que cada niño fue midiendo, para apropiarse, cada lugar singular para su posterior construcción geométrica en madera con el color que para ellos lo representaba. El resultado fue una escultura móvil que representa allá donde va el territorio que los unía como *lugareños*. Cada niño debió hacer una mirada atenta sobre el territorio, medirlo como estrategia de apropiacionismo y construirlo al más puro estilo *homo ludens*. Construcción creativa bajo la idea de juego. Una construcción desde abajo y en pequeño, que lejos de las construcciones administrativas ofrecen una configuración del territorio que lo hace diferente aun siendo el mismo a aquel que vivió años atrás el artista. Para el artista bajo la estrategia de convertir en creadores a sus vecinos pudo comprobar qué vínculos tienen los niños de ahora en el mismo territorio, como si quisiera trazar mediante realidades una memoria colectiva capaz de unirse hacia atrás con la suya y hacia delante con los que vengan.

En definitiva, muestra los silenciosos vínculos del ciudadano-vecino en el lugar común con pequeños acontecimientos cotidianos que le dan significado al espacio geoméricamente trazado. Es decir, micropolítica del conocimiento a través de la acción de medir para construir 32 modelos distintos representativos de 32 lugares del barrio metidas en 10 cajas itinerantes.

Condición *sine qua non* 2 para que esto sea posible: Solo será posible si se entiende el juego como un gesto, como acción, es decir, si se entiende como el acto creativo de reinventar y modificar la realidad. Solo así leeremos el juego como medida temporal-inútil de lo social capaz de resistir y combatir al tiempo-útil de lo productivo y rentable. Así que,



CANUDAS, Jordi. *El artista como ciudadano. El artista como vecino*. 2011

283. CONSTANT. *La nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.12.

284. *Ibid.*, p.38.

285. *Ibid.*, p.45.

al no ser espacio ni utopía, no construye desde lo físico, sino, desde lo fenomenológico. Debe ser un juego-arte sin finalidad de obra, un arte sin *poiesis* dónde se pueda dar el derecho a la pereza en vez del derecho al trabajo. El «no travailleiz jamais» (1963) de Guy Debord donde la libertad a tiempo completo se insubordina al tiempo de ocio que conecta tiempos de trabajo. Ya no debemos hablar de la lucha por menos trabajo y más ocio, sino que debemos proponer el no trabajar jamás.

Un juego dónde la libertad en la redefinición in situ de las reglas nos hace más críticos y autónomos, más libertarios, más caóticos. Cómo decían los Situacionistas, crear situaciones auténticas construidas sobre las ruinas del espectáculo moderno.



Rue de Seine, París, 1953.

«(...) en el espacio de una semana millones de gentes habían roto con el peso de las condiciones alienantes, con la rutina de la supervivencia, con la falsificación ideológica, con el mundo al revés del espectáculo. Por primera vez desde la Comuna de 1871, y con mejor porvenir, el hombre individual real absorbía al ciudadano abstracto; en tanto que hombre individual en su vida empírica, en su trabajo individual, en sus relaciones individuales, se volvía un ser genérico y reconocía así sus propias fuerzas como fuerzas sociales. La fiesta concedía por fin verdaderas vacaciones a quienes no conocían más que días de salario y de permiso. La pirámide jerárquica se había fundido como un pan de azúcar al sol de mayo. (...) Las calles pertenecían a quienes las desadoquinaban»²⁸⁶

Mucho de la capacidad a organizarse viene por la capacidad de decir no, de decir basta, y en las formas en que lo hace radica su éxito. Ha habido muchas maneras, pero quizás, esas maneras situacionistas marcaron las formas de los siguientes 50 años. Detrás del famoso grito del mayo del 68 «Sous les pavés, la plage»²⁸⁷ (Bajo los adoquines la playa) hay cierta actitud lúdica situacionista de arrebatarse a la planificación la ciudad entera, de ocupar el espacio público mediante el juego, el desorden, el caos, la libertad y la sustitución de tiempo-ocio-competitividad por tiempo-pleno-sociabilidad. Es decir, una esfera de la experiencia en la que el ciudadano-espectador ya no asiste pasivamente a los acontecimientos programados, sino, como ciudadano-espectador lo vive de forma activa.

En mayo del 68 se vio una agitación económica y social desde la ociosidad del «no travailleiz jamais» y el «Sous les pavés, la plage».

1998, Londres 18J, los anarquistas reivindicaron el carnaval como táctica de resistencia e insurrección y fue cuando Barking Bateria tomó la ciudad proclamando *Acción Global Contra el Capital* a través del *Carnaval Global*²⁸⁸. Entendían el carnaval como la mejor representación de la autoorganización y de la democracia directa. Veían en la acción festiva carnavalesca, la liberación temporal de las jerarquías, los estatus, los privilegios, las normas y las prohibiciones. No es casual que se buscara la acción ociosa del «no travailleiz jamais» y el «Sous les pavés, la plage».

Años más tarde vino el 15M (2011) una ocupación del lugar común a nivel mundial, llevando la acción a la cotidianidad de vivir en comunidad durante meses, era la protesta de los indignados que fue más allá de la esfera pública, fue la esfera de la experiencia de

286. VIÉNET, René. *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. (1968). Madrid: Miguel Castelleto Ed., 1978, pp.52-53.

287. Al filósofo Santiago López Petit le he escuchado en alguna ocasión decir que debajo de los adoquines hay más adoquines.

288. *Acción Global contra el capital de los carnavales globales irradian a Seattle* (1999) y *Génova* (2001).

decir no, de decir basta, del no trabajar para ocupar en el desorden el espacio público tan bien planificado.

Ha habido muchas acciones desde el 68: ACT UP con la politización del duelo, la rabia y la fiesta desordenando el espacio público de NY, como protesta por las muertes causadas por el sida y las negligencias neoliberales (1980); HIJOS de Río de Plata, con los escraches en protesta de los más de 30.000 desaparecidos (1990); Las insurgencias poéticas del MSTC en San Telmo, con la ocupación en masa (2.000 personas) de un edificio y la producción experimental de y modos de subjetivación (2001).

París, jueves 14 de abril de 1921, Dadá prepara su primera visita del programa de excursiones y visitas. Se saldrá a las 15:00 de los jardines de la iglesia de Sant Julien de Pauvre, Metro: Saint-Michel et Cité. Los asistentes fueron: Bretón, Eluard, Crotti (quién no aparecía en el cartel), Aragón, Fraenkel, Péret, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault, Tzara y Esparbes (quién tampoco salía). No asistieron aun estando convocados: Buffet, Arp, Hussar y Picabia. Llovía en París. La visita era una excusa para hacer lecturas absurdas, crear discursos subversivos antiburgueses y atentaran contra su buen juicio, su arte, su moral y su gusto. Salieron para ver el panorama, para buscar destrucciones posibles.

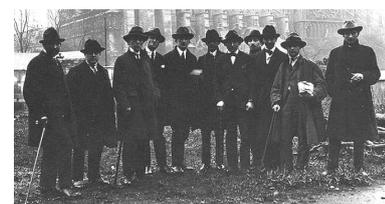
Quisieron cargárselo todo.

«Atrapados en los ambientes y espacios habituales, en las galerías y salas de entretenimiento como otras tantas jaulas inadvertidas, el anti-programa dadaísta de desacralización del arte no podía completarse a cabalidad, no podía dar rienda suelta a toda su acción destructiva, insolente y antijerárquica; había que salir a la intemperie más cruda y más trillada, justo allí donde nadie se esperara su irrupción; había que destruir, así fuera simbólicamente, los teatros, los museos, las salas de concierto, para escapar de su domo protector, de sus paredes blancas cargadas de importancia y de sobrentendidos, de legitimación y plusvalía, y buscar directamente en la calle la unión entre lo sublime y lo banal.»²⁸⁹

Con estos *antipaseos* hacia lo banal, los dadaístas, pretendían resignificar a través de la acción tanto lo común como el lugar común. Salieron fuera de unas galerías que detestaban para transgredir y desplazar la hastiada vida cotidiana del transeúnte.

El 26 de noviembre de 2013 asistí a taller de la artista Lara Almarcegui, programado por el Máster *Producció i Recerca Artística* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. El taller estaba cargado de un firme y delicado posicionamiento ideológico y de una sincera y estudiada idea del *no vamos a hacer nada*. Este controvertido acercamiento crítico al papel del artista escondía lo que para mí fue la clave de lo que sería el taller.

Todo empezó una semana antes, donde Lara Almarcegui a través de la coordinadora del Máster, la Doctora María Teresa Blanch, nos pidió que buscáramos solares vacíos de la ciudad de Barcelona. Dicha petición aconsejaba que fueran descampados preferiblemente pendientes de actuación, para la primera sesión del taller que se haría los dos días anteriores al simposio. Lo curioso, y Lara me reconoció que lo desconocía, es que el ayuntamiento de Barcelona, en su ya famosa actitud del buenismo y bajo su nuevo posicionamiento del



París, jueves 14 de abril de 1921, primera visita Dadá.

289. AMARA, Luigi. Atractores extraños: El día mundial de lo banal. *Estepais.com* [en línea]. 1 de mayo de 2017. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.estepais.com/articulo.php?id=1023&t=attractores-extranos-el-dia-mundial-de-lo-banal>

mientrastanto, ocho meses atrás ya había propuesto un concurso público de ideas para agrupaciones no gubernamentales donde se ofrecían 19 solares vacíos de la ciudad y en los cuales se pedían otras tantas ideas de ocuparlos temporalmente, he aquí lo del *mientrastanto*.

El concurso llamado *BCN pla buits urbans amb implicació territorial i social* y promovido por la *Comissió d'Habitat Urbà* como *Mesura de Govern en el Pla d'assentaments irregulars* tuvo un éxito relativo siendo únicamente 12 los solares que se repartieron las 32 propuestas entregadas por 30 asociaciones vecinales y 2 fundaciones. Rechazadas aquellas propuestas de equipos transdisciplinarios no asociativos bajo la explicación que dichas propuestas carecían de interés público y utilidad social. Al menos dos de los solares que quedaron desiertos ahora están en construcción como parques o zonas verdes computable como lo son el césped del Tram, y no es ironía, es cierto.

Los solares ganadores afortunadamente siguen vivos, es decir, solares pelados. Recuerdo allá en el mes de junio de 2013 cuando recibí la convocatoria del concurso y el jurado compuesto por el FAD, la *Federació de veïns i Veïnes de Barcelona*, *l'associació de pares i mares d'Alumnes de Catalunya*, por la *Taula d'Entitats del Tercer Sector Social de Catalunya*, el *Consell d'Associacions de Barcelona*, por miembros del *Govern*, de los distritos así como representantes de todos los grupos políticos con representación en Barcelona, mi cabreo fue monumental al comprobar que, como siempre sucede, los políticos se estaban apropiando de posiciones radicales como los de Lara para convertirlos en débiles posturas tendenciosas. Así que ante la petición de Lara escogí uno de los solares ganadores, eso sí con cierto escepticismo.

En la primera sesión del taller, nos esperaba Lara con un gran mapa de la ciudad de Barcelona. Lo que aparentemente debía ser un ejercicio de localización de los solares aportados y planificación de la segunda y última sesión del taller, se convirtió en un interesante ejercicio de conocimiento y reconocimiento de la ciudad a través de su forma geométrica, su crecimiento, su historia, sus lugares de conflicto y sobre todo a través de la mirada sobre la ciudad que se tiene desde la diversidad. En la sesión participaron: una arquitecta nacida y residente en la ciudad, una extremeña recién llegada, una israelita, un colombiano, una chilena, un ceutí, un norteamericano, un santanderino, también, un canario (que lleva los cinco años de carrera más uno de máster), un leridano, una búlgara, una mallorquina, un argentino (que lleva siete años intentando entrar en el circuito del arte), un barcelonés intermitente y yo, un nostálgico de la ciudad. Ciertamente que como nos dijo en su día Manuel Vázquez Montalbán, no podemos hablar de una Barcelona sino de *Barcelonas*, pero que si miramos el espacio público de Barcelona como conflicto y problematización, entenderemos a ésta de la misma manera que podemos entender a las grandes ciudades de Europa, con los mismos conflictos e igual limitaciones. Eso es lo que Lara nos hizo ver, aún sin conocer la ciudad, llegamos al consenso de que todo está concebido para ser construido y reconstruido y que ella lo único que quería es que no se hiciera nada, que se dejara sin uso ni símbolo.

Lo interesante fue que a partir del conocimiento y la lectura del lugar se dio un debate sobre la eterna discusión barcelonesa, la construir-reconstruir para dignificar vs el dejar-no hacer para descansar de la *sobreabundancia* de la *sobremodernidad*. La diplomacia de Lara hizo que, aun dejando claro que no haríamos ningún proyecto, visitáramos todos los descampados propuestos.

Usando la cita de Ignasi Solà Morales que utiliza Lara para explicarse, «el descampado como lugar de oportunidades», debo decir que todos podemos estar de acuerdo con dicha cita, pero lo que entendía tanto Ignasi como muchos arquitectos es contrario a lo que postula Lara y a lo que yo me sumo. Donde unos ven una farola, una papelera, un pavimento,

una palmera, una escultura y una fuente (en el mejor de los casos) otros vemos tierra, malas hierbas y *afuncionalidad* en cualquier caso.

Quizás fue esto lo más desconcertante, el no hacer nada, el pasear para mirar, la negación del artista a hacer. Hubo controversia entre nosotros al no entender que en el acto de no construir o no representar también se construye y se representa. Es cierto que para muchos no poder fotografiar un paseo con Lara de la misma manera que se fotografian diez sillas apiladas con Luis Bisbe restaba interés. Es ante estas cosas que aún me reafirmo más en la defensa de la invisibilidad de la experiencia estética frente a la fisicidad estética de lo visible. Es por esto que agradezco la sinceridad de Lara y su fuerza, no en justificar sino en la naturalidad en la que mira y explica las cosas.

Así que, en la segunda y última sesión del taller nos juntamos para dar un paseo crítico entre los espacios olvidados y la ciudad fotogénica.

Acabamos sobre las ocho de la tarde en un solar frente al centro comercial de más nivel de la ciudad bajo una lluvia poco intensa activando el descampado y convirtiéndolo como lugar de diálogos radicales sobre la ciudad genérica y ordenada. Y así que para los ausentes debo decir que construimos algo que difícilmente podemos documentar, ya haremos una guía, si es que aun hoy existe éste u otros descampados.

«Si se eliminan la sobreproducción y el consumo innecesario, afirman, se multiplicará el tiempo libre para que el sujeto pueda entregarse al cuidado de sí, ya sea mediante la pereza o mediante otras acciones inútiles desde la perspectiva del capital.»²⁹⁰

Superado el *Pla Buits*, recientemente, Ecología Urbana del Ayuntamiento de Barcelona organizó una jornada para presentar un nuevo plan estrechamente ligado al uso ocioso del espacio urbano. Así que, el pasado 6 de febrero (2019) tuvo lugar en el CCCB la *Jornada de Juego y Ciudad* para presentar el *Plan de Juego para el Espacio Público de Barcelona*²⁹¹. Donde bajo el lema de “Barcelona da mucho juego”, se expusieron 3 ejes estratégicos²⁹², 10 metas²⁹³ y 63 actuaciones con las que se comprometieron hasta el año 2030. Estrategias, metas y acciones, todas ellas concebidas desde la regularización y la normatividad, y, a su vez, proyectadas por aquellos especialistas en los que las estructuras administrativas confían, es decir, como el mejor de los peores casos, desde arriba para los de abajo. Durante la clausura de dicha jornada, la alcaldesa de la ciudad, Ada Colau, dijo: «Fer de Barcelona una ciutat jugable no és fàcil pel context social i econòmic que vivim, i que per això cal

290. PERAN, Martí. *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru ed., 2016, p.64.

291. Véase: *institutinfancia.cat* [en línea] [consultado: 12 de febrero de 2019]. Disponible en internet: <http://institutinfancia.cat/es/noticias/barcelona-presenta-el-primer-pla-del-joc-a-lespai-public/>

292. 1. Más y mejores espacios para el juego en el entorno urbano: la infraestructura lúdica en una ciudad jugable; 2. El estímulo de la actividad lúdica y física al aire libre: los usos lúdicos en una ciudad jugada; 3. El impulso de un cambio de paradigma: el juego gana lugar en la ciudad.

293. 1. Garantizar el juego diverso y creativo en las áreas de juego; 2. Asegurar unos estándares mínimos de superficie y jugabilidad en las áreas de juego; 3. Revertir el déficit de juego con elementos naturales de agua y arena en los espacios lúdicos y áreas de juego; 4. Doblar las posibilidades de juego con retos y gestión del riesgo; 5. Promover el juego compartido y colaborativo y la actividad física en grupo al aire libre; 6. Incrementar las oportunidades de juego de las personas con diversidad funcional; 7. Mejorar la habitabilidad de los espacios verdes como lugares de encuentro social y espacios lúdicos; 8. Mejorar los patios escolares para que favorezcan la diversificación del juego y la coeducación en entornos más naturalizados y sostenibles; 9. Mejorar los entornos de los centros educativos poco adecuados ambientalmente y para la socialización; 10. Revertir el sedentarismo y el déficit de juego activo al aire libre en la infancia y juventud de la ciudad.

molta implicació, participació, ciutadania crítica, perquè recuperar la idea de la ciutat com a comunitat és una corresponsabilitat de tots i totes»²⁹⁴

Me gustaría finalizar este capítulo con un ejemplo demoledor del individuo contemporáneo *hacedor* de su propia ociosidad. Para la exposición *Trabajo Absoluto* que tuvo lugar en el MAC Coruña (27.10—14.1.2017), Juan Luis Moraza expone las obras *Software* (2011), *República* (2014), *Calendario de fiestas laborales* (2015-16), *Tug of Work* (2016), *Erosis* (2016), *Anormatividad* y *La fiesta como oficio* (2016) que le sirven para desarrollar el concepto de trabajo aplicado a nuestra experiencia cotidiana donde trabajamos las emociones, trabajamos nuestro cuerpo, nuestras relaciones, nuestra imagen e incluso nuestro descanso, convirtiendo la laboriosidad natural en una capitalización instrumental y acelerada de la experiencia. Lo que él mismo llama: *experiencia cotizable*. En palabras del autor: «*Trabajo Absoluto* identifica un momento en el que ocio y trabajo, vida cotidiana y labor profesional, ha desaparecido».²⁹⁵ En la exposición pone en crisis al individuo contemporáneo como *hacedor* a tiempo completo de una rentabilidad temporal en la productividad obsesiva. Esta idea de trabajo perpetuo la vemos por ejemplo en obras como *Calendario de fiestas laborales* (2015-16) donde convierte todos los días de 2016 en 1 de mayo²⁹⁶,



MORAZA, Juan Luis. *Calendario de fiestas laborales*. 2015-16.

acompañando a cada día un aforismo diferente relacionado con el concepto laboral. No es que convierta todos los días en festivo, sino que el propio festivo lo convierte en laboral, esa noción de el ocio como capital del *hacedor*.

294: *institutinfancia.cat* [en línea] [consultado: 12 de febrero de 2019]. Disponible en internet: <http://institutinfancia.cat/noticies/barcelona-debat-sobre-el-joc-dinfants-i-adolescents-i-lespai-public/>

295. CAMARZANA, Saioa. Entrevista a Juan Luis Moraza. *Elcultural.com* [en línea] 1 de noviembre de 2016. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Juan-Luis-Moraza-Ya-no-hay-diferencia-entre-lo-voluntario-y-lo-involuntario/10022>

296. El 1 de mayo se considera el día internacional del trabajador desde 1889. Esta conmemoración mundial del trabajador se debe a los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en Chicago durante los primeros días de mayo de 1886. Bajo una ley que prohibía trabajar más de 18 horas "salvo caso de necesidad" los obreros empezaron a movilizarse pidiendo el famoso triángulo: ocho horas de trabajo, ocho horas de ocio y ocho horas de descanso. Eso llevó a que el 1 de mayo de 1886 más de doscientos mil trabajadores iniciaran una huelga que acabaría con miles de despidos, detenciones, torturas, muertes y con la ejecución en la horca, el 11 de noviembre de 1887, de 5 anarquistas (uno de ellos suicidado en la celda un día antes de la ejecución). Curiosamente en Estados Unidos no se celebra el 1 de mayo, prefieren el *Labor Day*, algo menos comprometido políticamente. 133 años después seguimos en las 16 horas laborables desde la perversión que las 8 horas de ocio no tan solo no son remuneradas, sino que la remuneración de las 8 que si lo son vuelven a las manos del capital, la banca siempre gana. Igual es un error negociar tiempo sin poner en crisis el concepto en sí de la noción de trabajo.

14. EMANCIPACIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE MOMENTOS.

En marzo de 2017 visité, en la Fundació Miró de Barcelona, la exposición Autogestión, comisariada por Antonio Ortega. Nada más entrar en la exposición nos daba la bienvenida la pieza de François Curlet American Dino/Oeuf de voiture (2003), un cubo de metro por metro, blanco y aséptico como si fuera la representación objetual del cubo blanco expositivo. Más allá de la realidad. Mediante un sensor de proximidad, sale del cubo una antena periscópica que tiene como objetivo el de buscar contacto con el espectador que acaba de irrumpir en la sala. Nos presenta el esfuerzo recíproco de la comunicación, donde el interés del espectador al acercarse despierta en la pieza la voluntad comunicativa. Justo en ese instante es cuando deviene el intersticio²⁹⁷ como lugar idóneo donde es posible que se de determinada emancipación.

«(...) en el gesto anti-arte de Dada, más allá de la cacareada unión entre arte y vida, el verdadero proyecto de los artistas en los primeros años del siglo XX consistió en una profunda democratización del arte. Por ello había que acabar con la belleza como elemento legitimador del arte ligado al buen gusto y la pertenencia de ese buen gusto a una única clase social. El acabar con el arte, con los museos como prisiones y la propiedad única, es programático en el dadaísmo, no es una simple broma»²⁹⁸

Permítanme una observación apriorística y posiblemente errónea. Existe una desproporción entre toda la teoría escrita en tiempos pasados sobre arte (sea ésta escrita a priori, durante o a posteriori) que la escrita sobre arte contemporáneo. ¿Quiere decir esto que ya no necesitamos teóricos que decodifiquen la semiótica del arte para nuestra comprensión? Si es así ¿Nos hemos emancipado? O quizás sea, y no lo vemos, ¿por el poco interés que suscitan nuestras prácticas artísticas en el colectivo intelectual que nos rodea?

Durante la ilustración, se dieron unos avances que pondrían las bases de nuestra modernidad. El llamado siglo de las luces (por la idea de sacar de las tinieblas a la ignorancia humana)

297. Según Marx es el espacio para las relaciones humanas.

298. G. TORRES, David. El principio del fin. *Fermindezdeulzurrun.es* [en línea]. Diciembre de 2017. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.fermindezdeulzurrun.es/?mobile=1>

tenía como objetivo principal conseguir la emancipación del ciudadano y la de sus pueblos, a saber, mejoras laborales, progreso técnico, apertura del conocimiento y libertad. En definitiva, hacer una sociedad mejor y más justa. Pero el proyecto de la emancipación del individuo quedó inacabado, se impuso la Razón y el desarrollo técnico, como nueva estructura de sometimiento. Cabe aclarar que la emancipación que se buscaba, siempre fue la del individuo y no la emancipación colectiva, de ahí el exceso de subjetivización en que nos encontramos en la actualidad.

Pues bien, si el conocimiento es un primer paso para la emancipación, este no debe darse desde la pura información del saber (patología de la era digital) sino desde la comprensión como base de la problematización. Y si dicha comprensión debe darse en colectividad, para huir de la individuación, el camino más efectivo para llegar a tan deseada emancipación se dará en de la producción de intersticios como lugar para el desarrollo de nuestra capacidad social, y ésta tendrá su base en la relación con el *otro*.

Como ya vimos, hoy la comunicación se da en espacios de control²⁹⁹, ya sean físicos o virtuales. Estos espacios de control son ya los protagonistas de nuestra sociabilidad y con el peligro de que en breve sea la única manera en que nos comuniquemos. Guy Debord, ya lo anunció en *La sociedad del espectáculo*³⁰⁰ cuando dijo que las relaciones ya no se viven directamente, sino, desde su representación espectacular. Cierto, pero se quedó corto, ya no vivimos únicamente en la sociedad del espectáculo, sino en la sociedad de los *figurantes* bajo una ilusión de democracia interactiva. «Sociedad de los figurantes donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos»³⁰¹. Por eso no es de extrañar que muchas prácticas artísticas giren alrededor de temas como lo interactivo, lo social y lo relacional. Es decir, hacer participar al espectador como estrategia de comunicación para establecer una relación social.

El ámbito de la arquitectura se ha encargado, durante décadas, en construir lugares de comunicación que han devenido control, no conscientemente, quiero creer. Quizás sea intrínseco a la disciplina el hecho de usar la construcción para dar respuesta a la compleja comprensión de lo que significa habitar en el mundo.

¿Y si en lugar de construir espacios, producimos lugares donde se activen zonas de comunicación?

Si entendemos que la comunicación es un proceso temporal del aquí y del ahora, lo que debemos producir son momentos. Es decir, la producción de una nueva esfera que se encargue de las relaciones humanas, devendrá la esfera de las interacciones humanas y su contexto vital. En definitiva, la esfera de las relaciones humanas. Entonces, si hablamos de relaciones, interacciones y de humanidad el proyecto inacabado de la emancipación del individuo queda obsoleto. Ya no cabe hablar en singular, debemos volver a lo plural para inventar los modos de «estar-juntos»³⁰². Un estar-juntos que va más allá de las convenciones familia, organizaciones, iguales, vecinos y amigos. Es decir, ya no la emancipación del individuo, ni de iguales, sino la emancipación de la comunicación humana. Como nos hace ver Bourriaud, si lo relacional sale de la lectura del presente, ya que nace de la esfera de las relaciones humanas, este no es nuevo ni viejo, no responde a la tendencia, es, como vimos recién, el acto comunicativo del ahora y aquí.

299. Según Bourriaud, los baños públicos se inventaron para mantener limpia la calle, igual que las herramientas de comunicación lo son para limpiar la calle de posible intercambio social.

300. DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

301. BOURRIAUD: op. cit., 2008 (2005), p.143.

302. Id.

Antes de continuar me gustaría hacer un alto en el camino.

Desde ya hace años en Catalunya estamos viviendo una situación muy delicada, donde la posición de separarse administrativamente y políticamente de España ha ido cogiendo peso. En pocos años la población por la independencia ha subido, igual que la contraria, mientras que aquellos que seguimos pensando en la eliminación del estado, sea cual sea, ha ido disminuyendo, eso sí, apoyando en cualquier caso al movimiento independentista.

Pues bien, esta movilización se ha vendido como una revolución social, un movimiento aglutinador de todas las ideas, economías y culturas. No es del todo cierto. Si bien, el 1 de octubre de 2017, cuando defendimos el derecho a decidir, si fue así, no fue por el sentimiento nacionalista, lo que nos unió fue el hecho de defender el derecho a opinar, defender unas urnas que contenían nuestra opinión ante el estado opresor disfrazado de Guardia Civil. Pero más allá de esto, ha sido, y es, un movimiento muy conducido desde la clase política y organizaciones representativas. Se ha concebido como un movimiento ejemplar, ordenado, pacífico y limpio, muy limpio³⁰³. El caso es que está siendo una movilización muy bien registrada y cubierta, se podría decir que, hasta fotogénica: millones de personas vestidas del mismo color y ocupando lugares estratégicos para crear figuras que solo se ven desde el cielo. Vaya, orquestada y coreografiada. Es la estetificación de la manifestación. Cierto es que todo el movimiento está movilizando millones de personas que vienen a Barcelona de todas partes de Catalunya para estar-juntos, un estar-juntos fuera de las organizaciones, plural, cierto, pero demasiado ordenado. No obstante, si como dice Bourriaud: el movimiento social es el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones sociales, en el caso de Catalunya deberían ser así, ¿no?, pues no. Hay un componente emocional que, al nacer este de un ideal, contrario a lo real, impide cualquier tipo de comunicación a uno y otro lado que no sea compartir o rechazar tal sentimiento. Como dice Walter Benjamin: «la inmensidad de la muchedumbre borra el vínculo entre el individuo y la comunidad»³⁰⁴.

Prosigamos, y disculpar.

Bourriaud ve el arte como instrumento de emancipación en la liberación de las subjetividades capaz de crear modelos críticos que produzca esquemas sociales alternativos para la configuración de la esfera de las relaciones humanas. Por ende, asegura la capacidad efectiva del arte cuando éste tiene una aproximación problematizadora a la esfera relacional.

Veamos, el arte, a diferencia del cine y el teatro, permite relacionarse y comentar la jugada (recepción-discusión) durante su consumo, recorreremos una exposición de forma más o menos libre, en el sentido más amplio (recorrido, recepción, cognición, posición...). Es indudable, que el arte al tener ese componente de exhibición se transforma en encuentro en sí mismo. Encuentro entre la obra, el artista y el que mira. Y en ese mírame y mira lo que he hecho, del artista, es donde se da, o se intenta dar, la comunicación. Entonces una exposición es lugar de encuentro con obras como modelo de comunicación. Es decir, la charla en estados de encuentros.

¿Podemos afirmar que el arte en su formato expositivo es un intersticio?

Si es así, ¿toda exposición es un intersticio per sé?

Ni mucho menos, debe cambiar el modelo, o como mal menor, que conviva con modelos en los que si funciona. En su mayoría, el arte, sigue mostrándose como si todos fuéramos coleccionistas que vamos de comprarlo. Debemos cambiar la actitud del espectador

303. Corría por la red un artículo escrito desde el orgullo, en el que se podía leer lo limpios que éramos los manifestantes. Al texto le acompañaba una imagen donde se podía ver a un grupo de personas con bolsas de basura recogiendo al final de la manifestación.

304. BENJAMIN, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán, 1999 (1939).

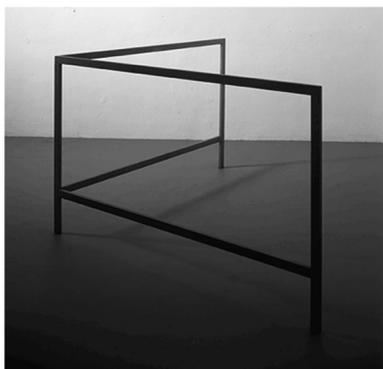
y crear modelos que potencie la figura del que está, así como minimizar la figura del que mira per se. La comunicación no debe quedarse en el juicio que se da sobre cuestiones técnicas del mirar, debemos matizar aquello de Duchamp: el que mira completa la obra, para iniciarnos en aquello de que: el que está se relaciona con lo que hay, produciendo así momentos. Es decir, producir vs lo producido, intercambio desde la interactividad vs la pasividad contemplativa. Como dice Bourriaud, «el arte debe proponer un habitar común en el



GROUP MATERIAL. *The People's Choice*. 1979



JACARILLA, Marla. *101 retratos al azar de algunos usuarios del subsuelo*. 2010.



PISTOLETTO, Michelangelo. *The minus objects. Struttura per parlare in piedi*. 1965-66.

mundo, crear relaciones. Construir relaciones posibles para el intercambio»³⁰⁵. Es decir, pasar de los que miran de Duchamp a los que traen de Group Material en *The People's Choice* (1979). Althusser lo llama materialismo del encuentro, la Internacional Situacionista lo llamó situaciones construidas y Gilbert & George basan toda su práctica artística en la búsqueda del medio que más los acerque al espectador en la plena capacidad crítica como reivindicación de la popularización del arte.

«No son parte de un movimiento ni promotores de un nuevo estilo, sino partidarios de una actitud alternativa de los enlaces entre el arte, la vida y la cultura. El reproductor de música es la música, como el artista es el arte»³⁰⁶

Cuando el artista tiene como objetivo el relacionarse, buscar una comunicación, no tiene una idea preestablecida de lo que puede pasar, eso facilita en gran medida que el hecho de producir se imponga sobre lo producido. Un ejemplo, cuando Marla Jacarilla en *101 retratos al azar de algunos usuarios del subsuelo* (2010) se acerca a personas solitarias que va encontrándose en el metro, para entablar comunicación y sacar contenido para su relato, no sabe nunca como esto va a acabar, se va construyendo sobre la marcha. O cuando Pistoletto en *The minus objects. Struttura per parlare in piedi* (1965-66) construye un mecanismo para charlar sobre arte, lo producido, la estructura, no es lo importante, sino, los momentos comunicativos que ahí se pueden dar, y eso, el artista, tampoco lo controla.

«(...) literalidad que aplica Michelangelo Pistoletto a su *Struttura per parlare in piedi*, en la que el artista elimina toda posibilidad de interpretación al indicar que su escultura es una estructura en la que apoyarse para charlar con otros, y nada más»³⁰⁷

No se trata tanto de una inspiración hacia lo social que da forma a la creación, sino que estamos ante la voluntad de insertarse en su entramado. Como cuando Jens Haaning difunde chistes en turco en una plaza en Copenhague, se inserta en lo social al buscar la risa de los inmigrantes presentes estableciendo una inversión social en los papeles, no representa lo social, lo presenta. Es la risa como relación directa con la obra. O cuando en 2017 Antoni Abad presenta en la bienal de Venecia la obra *La Venezia che non si vede*, una audio-guía de la ciudad de Venecia elaborada por la comunidad de invidentes de dicha ciudad,

305. Id.

306. ORTEGA, Antonio. *Autogestión*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016, p.12.

307. Ibid., p.93.

la ciudad más fotografiada del planeta. En este caso no tan solo se inserta, sino que cede el plano de la producción, y es el colectivo quien establece la relación con los visitantes a la muestra.

Si pretendemos cambiar al que mira por el que está para facilitar la esfera de las relaciones humanas, es necesario primero cambiar las jerarquías. Si los protagonistas en una sala de exposiciones son el artista y lo que hace, el espectador siempre estará subordinado a estos, y no le quedará otra que mirar y en el mejor de los casos, completar. Por el contrario, si queremos establecer una relación entre iguales, lo deberemos hacer buscando un papel protagonista al espectador. Como cuando Félix González Torres en *"Untitled"* (*Portrait of Ross in L.A.*), de 1991, permite al público sustraer tantos caramelos como quiera, en este punto, automáticamente, el artista hace responsable directo al espectador de la desaparición de la obra. O como cuando Dan Graham en *Present continuous past(s)* (1974) graba al espectador en su acción de estar en la galería y lo muestra en diferido para que éste lo vea y se vea, convirtiendo así al espectador en actor y protagonista involuntario de la obra.

O el más reciente caso de Eulàlia Gàrcia Valls en *Desplaçar 5 cm* (2016) donde desplaza, a diario, 5 cm todas las obras expuestas. Con este gesto imperceptible donde cada obra se movió poco más de metro y medio hacia la puerta de salida, demostró esa mudez en la que el arte muchas veces se sitúa, fueron pequeños susurros que juntos hacían un grito, pero al estar separados, nadie lo oyó. Curiosamente, el desplazamiento de las obras era hacia la puerta, quizás huían para abandonar la vergüenza, quizás para mezclarse con la gente.

Pero si la forma más natural de la comunicación es el habla, existen estrategias dónde la producción de momentos relacionales se configura a través de la materia charla. Dicho de otro modo, si la conversación es el estadio básico de la comunicación. ¿Qué pasaría si tal acto cotidiano fuera la materia y forma de la obra de arte?

Pep Dardanyà en 2004 realiza la obra *Mòdul d'atenció personalitzada*, donde, contraponiendo el exceso documental, contrata a cuatro inmigrantes africanos a los que va sentando en un pequeño set con una mesa, dos sillas, un ordenador y mucha documentación. Dichos contratados ofrecen, al espectador que quiera sentarse a escuchar, una conversación sobre su historia. En ella van explicando el tortuoso viaje que han tenido que hacer desde su lugar de origen hasta el lugar que en esos momentos ocupan. No tan solo cede la autoría en la producción del momento comunicativo, sino que centra el relato en los verdaderos protagonistas de la historia. Produce charla como materialidad de la esfera de las relaciones humanas.

O como cuando un año antes Lincoln Tobier instala *radio Ld'A* en una galería de París e invita al público a ir y establecer una discusión que se emitirá en directo.

También, Enric Farrés Duran en *El món d'ahir, memòries d'un Europeu* (2014) donde espera pacientemente sentado en una silla a que algún espectador decida sentarse a compartir un momento de conversación sobre arte o sobre lo que sea. Realizó más de 200 charlas.

En un estadio de rendición o de clara señal de alerta ante la continua pérdida comunicativa entre arte y espectador, el mismo autor, Enric Farrés Duran, nos propone en *Restregar con un muerto para hacerse invisible* (2017) una exposición para perros, en la que utiliza mecanismos



GONZÁLEZ TORRES, Félix. "Untitled" (*Portrait of Ross in L.A.*). 1991.



GRAHAM, Dan. *Present continuous past(s)*. 1974.



DARDANYÀ, Pep. *Mòdul d'atenció personalitzada*. 2004.

que estos animales, a diferencia de los humanos, pueden percibir: olores, sonidos, restos... Sustancias tales como el orín de can (dicen que es como el DNI canino) con las que otro perro puede saber de dónde es tan solo con olerlo. Farrés Duran demuestra lo fácil que puede resultar, a veces, comunicarse con un perro, como así se vio, y por contra, lo difícil que resulta, en otras, con el ser humano.

Existe otra manera de comunicarse que es la de ceder la voz al Otro, la de saber escuchar, la de llegar al entendimiento a través del conocimiento del Otro. Esta búsqueda comunicativa y de relación ha sido, y sigue siendo práctica habitual en el arte contemporáneo desde los años 60. Buscan empoderar al espectador (en la toma de decisiones en algunos casos y de forma involuntaria en otros) como herramienta de emancipación por vía de lo relacional. Como el ya comentado caso de Fred Forest en *Space Media* (1972) quien a través de una página de *Le Monde* invita a hacer una obra de arte en un rectángulo y que se lo envíes para montar una exposición; También Group Material que inaugura en Nueva York

The People's Choice (1972) una exposición compuesta con lo que el público iba trayendo; Sophie Calle en *The Hotel, Room 47* (1981), donde, aprovechando su etapa como camarera de hotel, fotografía la habitación número 47 minutos después de haber sido desalojada por los clientes; Christian Jankowski en *Schamkasten* (1992) como vimos ya extensamente en el capítulo 12. El mismo autor en *Telemistica*³⁰⁸ (1999), obra presentada en la bienal de Venecia, donde se veían fragmentos televisivos de diferentes videntes respondiendo a la pregunta formulada por el artista del cómo le iría su participación en la Bienal; Erwin Wurm en *One minute sculptures* (1997), donde con objetos traídos de la cotidianidad idea una serie de pequeñas acciones (que no deben sobrepasar el minuto) a realizar por público mediante instrucciones dibujadas; Hilary Lloyd en *Constructors* (1998) donde filma a trabajadores de la construcción, que va encontrándose por la vía pública, en posiciones acrobáticas que ella misma sugiere; Cesare Pietroiusti en *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That Is Certainly Not Art* (2001) donde expone 100 objetos que los vecinos cercanos al lugar expositivo han traído bajo la certeza de que no son de ninguna manera objetos de arte; Jean-Baptiste Farkas quien escribe en la tarjeta misma que anuncia una exposición la frase: «Ven a ayudarme a realizar



CALLE, Sophie. *The Hotel, Room 47*. 1981.



JANKOWSKI, Christian. *Telemistica*. 1999.

el contenido de mi exposición»; Francis Alÿs en *La fe mueve montañas* (2002) donde convoca a 500 limeños, la mayoría universitarios de ingeniería, para desplazar ligeramente una montaña (duna); Dora García en *Factor Humano: conductas privadas, comportamiento público* (2004) como ya vimos, con sus agentes (participantes), escogidos al azar, a que durante un mes le envíen información sobre la ciudad de Terrassa, sobre los ciudadanos y sobre ellos mismos. En una segunda fase, y ya vaciada la información, la artista va enviando a cada uno de los agentes instrucciones performativas a realizar en el espacio público; Y finalmente, el colectivo Gilatin en *Tantamounter 24/07* (2005). *Tantamounter 24/07* es máquina replicadora de objetos puesta al servicio del espectador. Éste, el espectador, podía traer cualquier tipo de objeto y los artistas, que estaban dentro de la máquina, en menos de media hora le devolvían el objeto y su réplica. Réplica realizada únicamente con el material que en el museo había.

308. La cual veremos más en profundidad en el capítulo 17.

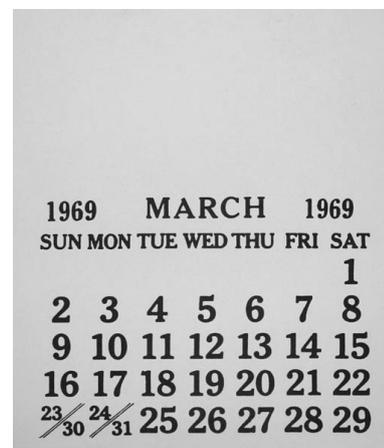
Se ha considerado hacer un viaje, no genealógico y sí cronológico, a lo largo de casi cuatro décadas, para mostrar que la inquietud y voluntad en empoderar al espectador para establecer comunicación y emancipación, sigue vigente, ya que, como dije, no es una cuestión tendenciosa, sino, que es una cuestión del aquí y el ahora.

Al inicio de este capítulo veíamos como el arte crea un dispositivo de encuentro, la exposición, para establecer determinada comunicación, estar-juntos espectador y obra, y relacionarse. Entonces, podemos afirmar que una obra de arte son citas y encuentros, no tan solo el día de la inauguración que es un estar-juntos de otra manera, donde lo expuesto pasa a un plano secundario, a saber, a una exposición hay que ir al menos dos veces: el día de la inauguración y como mínimo otro más. Pues bien, han sido muchas obras en las que se ha utilizado la estrategia de la cita para desplegar la sociabilidad de la relación.

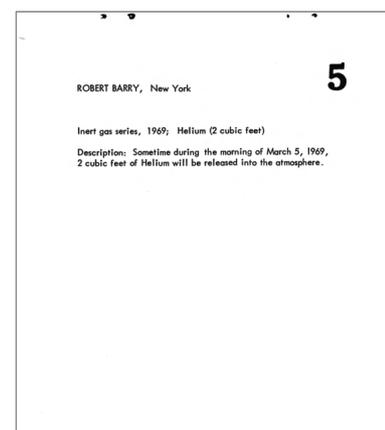
Como *Citas y arte* (de Duchamp), en la que se anunciaba que un día a una hora determinada el objeto que tuviera en las manos convertiría en un ready-made.

O como Robert Barry quién anunció que en algún momento de la mañana del 5 de marzo de 1969 liberaría a la atmosfera 1/2 m3 de helio³⁰⁹. Era una invitación, una cita para constatarlo.

Si, como ya dije, el arte en su formato expositivo es un intersticio, me gustaría explicar un caso que, por la juventud, entusiasmo e inocencia de sus componentes, realizaron un acontecimiento excepcional. Un grupo de estudiantes de tercer curso de grado en Artes y Diseño que se imparte en la Escola Massana de Barcelona formaron en septiembre de 2012 el colectivo *Placa Turca- Barcelona Polígon de Creació*, plataforma creada con la voluntad de mostrar las prácticas artísticas de sus componentes. Pues bien, a cambio de un gran trabajo de rehabilitación y adecuación, la empresa inmobiliaria Estilsa S.A les cedió, temporalmente, una nave industrial en desuso del barrio de la Verneda de Barcelona. Así que, del 30 de mayo al 2 de junio de 2013, en la nave, el colectivo, planteó un espacio expositivo autogestionado, autocomisariado y de carácter efímero, que fue a su vez espacio vivo de diálogo, de productor de momentos y elaboración colectiva de discurso sobre el mundo de la creación. Durante cuatro días la muestra fue cambiando, las piezas se movían y plantearon cada día como si ese día fuera la inauguración. Esta voluntad comunicativa a gran escala, ya no de la obra, sino de la exposición en sí, convirtió la nave industrial en una auténtica esfera relacional, un intersticio donde se dio encuentro cultural, celebración expositiva, debates, workshops, sesiones de proyecciones y conciertos, todo ello desde la voluntad social de establecer relaciones y lazos. La cantidad acabó con el colectivo, que duró apenas un año, eran muy jóvenes, lo componía mucha gente y tuvieron mucho éxito. Hicieron alguna otra cosa, pero



AAVV. *March, 1969 (One Month)*. Seth Siegelaub ed. 1969



BARRY, Robert. *Insert gas series*. 1969. #5 *March, 1969 (One Month)*. Seth Siegelaub ed. 1969

309. «I am organizing an International Exhibition of the work of 31 artist during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is a titled One Month. El 21 de enero de 1969 el galerista Seth Siegelaub pide a 31 artistas que le enviaran la descripción de una obra para un día determinado del mes de marzo de 1969: *You have been assigned March ____ , 1969. Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the work you intend to contribute to the exhibition on your day...* Con las descripciones recogidas haría una publicación en forma de calendario. En dicha publicación, denominada *March, 1969* (también conocida como *One Month*), Robert Barry participa en el día 5 enviando la siguiente descripción: *Robert Barry, New York. Insert gas series, 1969; Helium (2 cubic feet) Description: Sometime during the morning of March 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere.*

dejaron de autogestionarse. No se dieron cuenta que su éxito se anclaba en tres puntos: la necesidad comunicativa (mírame y mira que he hecho), la libertad (autogestión) y la inocencia del todo es posible. Y si una de ellas no se lanzaba el proyecto acabaría yéndose hacia otros puertos, como así sucedió.

«Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio (...).»³¹⁰

Hasta ahora hemos visto alguna de las estrategias que se han utilizado para la configuración de la zona comunicativa, del escenario de la esfera de las relaciones humanas, es decir, de los intersticios: el lugar donde se expone la obra de arte. También hemos repasado ciertas prácticas donde la obra en sí es producto del momento comunicativo. Ahora veamos qué pasa cuando la obra de arte es en sí misma fisicidad objetual, y como la comunicación depende únicamente del que mira y de la capacidad mutua de comprensión en la recepción.

Si la realidad es aquello que puedo hablar con el otro, entonces, la comunicación solo será posible sobre el plano de lo real. Y si la comprensión y el conocimiento (lo cognitivo) es una posible vía para el empoderamiento como primer estadio hacia la emancipación, entonces, el arte debería ser sincero y transparente, ya no tanto por facilitar su comprensión, sino para entablar una comunicación. También es cierto que la relación requiere de un esfuerzo mutuo y recíproco. Así que podemos hablar de literalidad, transparencia y sinceridad como base comunicativa.

«(...) literalidad que aplica Michelangelo Pistoletto a su *Struttura per parlare in piedi*, en la que el artista elimina toda posibilidad de interpretación al indicar que su escultura es una estructura en la que apoyarse para charlar con otros, y nada más.»³¹¹

La transparencia y sinceridad de la obra de arte, código abierto, es capaz de hablarnos de la técnica en que se ha hecho *la cosa*, como también de *la cosa de la cosa*. Esa transparencia es la forma que tiene el intercambio en el arte. Y no hay una única aproximación, ni una única conversación posible, existen tantas como capas que uno quiera ir sacando. No hay que jugar a las adivinanzas, no hay que buscar nada oculto, no se requiere de un decodificador profesional y entendido que nos destripe lo que miramos. Simplemente porqué el artista no ha ocultado nada. El artista, tan solo ha querido entablar una relación desde el mírame y mira que hago. Por ejemplo, la obra de Wilfredo Prieto *Sin título* (2014) donde puede verse unas huevas de caviar depositadas sobre una mierda humana, es literal y transparente, hasta su título no lleva al equívoco, no es que no tenga título es que se llama *Sin título* por qué no le



PRIETO, Wilfredo. *Sin título*. 2014.

hace falta. Puedes leer la obra, no esconde nada, está todo expuesto, no pretende representar nada más de lo que se presenta: el caviar y la mierda en un todo único. Wilfredo Prieto está buscando una comunicación frontal, directa.

Por el contrario, la obra cerrada en si misma es totalitaria, es una obra no abierta a la comunicación.

310. BOURRIAUD: op. cit., [2005] 2008, p.49.

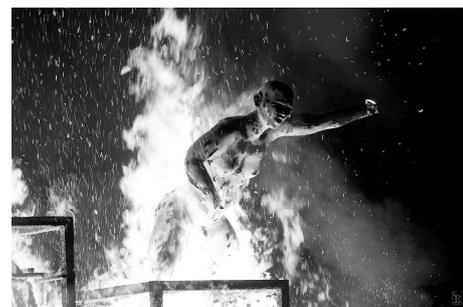
311. ORTEGA: op. cit., 2016, p. 93.

Desde los años 60 el arte ha rechazado la monumentalidad, ésta ya no es universal. Se han buscado otras maneras de comunicarse, relacionarse, maneras más abiertas, menos contundentes y menos subordinadas. Ha buscado el momento concreto, así como, a una audiencia determinada (programada o encontrada). Por ejemplo, irrumpir la calle sin permiso³¹², se ha aplacado hasta el punto de convertir esta acción en minoritaria y marginada, poco más que una acción antisistema. Tener que pedir permiso para practicar cierta sociabilidad en la vía pública nos subordina y nos hace obedientes minimizando así nuestra capacidad emancipadora en la toma de decisiones sobre la vida cotidiana en común. El hecho de pedir permiso, pone a la cotidianidad (aquella que se da fuera de lo privado) en situación de amenaza que debe ser regulada, y nosotros, como seres obedientes que buscamos la seguridad de una vida sin sobresaltos, nos sitúa esquivamos cualquier sociabilidad excepcional que deba tramitarse.

Existen determinadas prácticas artísticas que buscan el intersticio fuera de la élite recalificadora de significados exclusivos institucionales. Puede leerse como una insumisión al sistema-arte, pero no como un arte activista, aunque lo sea, con gusto por lo subversivo que tan bien ha sabido apropiarse la institución-arte al dejarles entrar en su exclusividad. Esta insumisión, con minúsculas acciones en la acción del tomar la calle como ocupación, consigue mediante la producción de momentos *espontaneístas*³¹³ (banderas, quedadas, paseos, pintadas, fiestas, juegos, happenings...) una participación colectiva que desde la implicación establecen una democratización del lugar como consolidación de lo social.

La libertad que ofrece la acción de comprender la ciudad desde su ocupación del *sin permiso* brinda una responsabilidad colectiva que emancipa colectivamente desde la implicación individual, y ya se sabe: El derecho de acceso saca ventaja a la propiedad. Ocupación *espontaneísta* que es sinónimo de empoderamiento en la toma común de decisiones. No dejan de ser estrategias para resignificar la ciudad en que se vive (cambiar la significación de la piedra-monumento) que junto a la necesidad de compartir las experiencias con el resto (identidad del lugar a través del uso) puede devenir el comienzo de una nueva sociabilidad. Y el desorden originado por la espontaneidad como nueva comprensión del lugar, nos emancipa en el empoderamiento de su regulación.

Como Daniel G. Andújar en *Els desastres de la guerra-El cavall de Troia* (2017) presentada para Documenta14³¹⁴, donde tras sacar unas esculturas del museo las lleva a una plaza de Kassel para ser quemadas, esta resignificación que, en este caso, es una protesta visual contra la violencia, recuerda los métodos empleados por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. En este caso la resignificación se enfoca en los conceptos de memoria, monumentalidad, estereotipo, así como los conceptos de la impostura significativa de la ciudad utilizando un elemento de festividad popular como lo es la falla valenciana. La cual fue motivo de estudio de G. Andújar,



G. ANDÚJAR, Daniel. *Els desastres de la guerra-El cavall de Troia*. 2017

312. Es sabido por todos que para manifestarse hay que pedir permiso. Pero es menos sabido que para realizar según qué prácticas en el espacio público de Barcelona también hay que pedirlo. Por ejemplo, si quisierais celebrar una fiesta de cumpleaños en el espacio público, debes tramitar una petición y solo si te dan permiso podrás realizar dicha actividad. Cada año van ampliándose los permisos de petición y permisividad. Espero que no se llegue al punto de pedir permiso para salir a la calle a pasear y perderse, ya que puede leerse como actividad improductiva.

313. ARDENNE: op. cit., 2006, p.56.

314. En esta edición por primera vez en la Documenta también expone con sede en Atenas, es el caso de la primera parte del proyecto de Andújar: *Els desastres de la guerra – Repatriation Akademia*, en Kassel presentaría la segunda parte: *Els desastres de la guerra – El cavall de Troia*. Ambos proyectos se pudieron ver juntos en la *Fundació Suñol* de Barcelona durante los meses de mayo a octubre de 2018. A raíz de esa exposición, se editó la publicación: AA.VV. Daniel G. Andújar. *Los desastres de la guerra*. Barcelona: *Fundació Suñol* ed., 2018.

durante su época de estudiante, colaborando con asociaciones de la ciudad de Valencia desarrollando un fuerte espíritu crítico.

La nueva comprensión del lugar común (ocasionada por la espontaneidad que desordena, combate la moralidad y el juicio de las normas de conducta que ordena la multitud. Esta remisión del juicio posibilita (como dijo Jauss) la emancipación y brinda cierto empoderamiento para de reelaboración de una nueva norma constituyente que construye al mismo tiempo la sociabilidad.

Es decir, si desde la insumisión de la acción subversiva sobre el lugar (espontaneidad), conseguimos cierta resignificación (nuevos imaginarios), con la nueva significación disruptora adquirimos el conocimiento (comprensión) sobre este, con él una posición crítica, con ésta se llega a la emancipación (colectiva), con ésta nos empoderamos (toma de decisiones), con éste la propia regulación del espacio público (autogobierno), si se da todo esto, finalmente, se conseguirá el esperado cambio en las relaciones sociales. No es más que salir del paradigma basado exclusivamente en la información (paradigma moderno reductor) para fomentar la transformación de los espacios comunes a través de la experiencia corpórea. En definitiva, implicación y no mera participación y experiencia y no mero conocimiento y tratamiento de información como herramientas para salir del paradigma conciencia-sujeto-conocimiento-información, recolocando información y conocimiento al servicio de la experiencia y no a la inversa.

Si como vimos, el siglo de las luces quería sacar de la oscuridad a la ignorancia humana para la emancipación individual, el conocimiento adquirido en la experiencia comunal deviene una emancipación colectiva que transforma la identificación aséptica, trasparente, amable y superficial de las ciudades marca, en una identificación yuxtapuesta e inconformista capaz de substituir la experiencia del comprar por la experiencia del estar.

En definitiva, la emancipación colectiva como constructor de nuevos significados disruptores, nos da la capacidad de interrumpir, de romper y de abrir grietas para el desarrollo de la sociabilidad en la producción de nuevos momentos y lugares comunes.

«(...) es necesaria la emancipación de la interpretación, porque es cuando la actividad artística se expresa de forma inequívoca, cuando las iniciativas vinculadas a la autogestión aparecen como potencialmente desestabilizadoras. Porque la autogestión es una decisión política y no la representación de una decisión política. Porque es, al fin y al cabo, una forma de empoderamiento»³¹⁵

« ¿Y si nos atrevemos a pensar, de nuevo, la relación entre saber y emancipación? Parecen palabras gastadas e ingenuas. Pero precisamente este es el efecto desmovilizador que el poder persigue hoy: ridiculizar nuestra capacidad de educarnos a nosotros mismos para construir, juntos, un mundo más habitable y más justo»³¹⁶

315. ORTEGA: op. cit., 2016, p.94.

316. GARCÉS, Marina. Nueva ilustración radical. Barcelona: Anagrama, 2017, pp.10-11.

**PROTOCOLO #7.
RE-TRANSITAR LA RUTA POLÍTICA.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

- 1.1. Motivación-Intenciones.
- 1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *De ruta pels vint i un amagatalls oficials del cent dinovè Consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona*. 5ª ed. Barcelona: Oficials ed., 2018.

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

- 3.1. Convocatoria.
- 3.2. Fotos de los participantes.
- 3.3. Respuestas (persona/cargo/ acción/lugar escogido).
- 3.4. Foto del lugar escogido por el co-autor.
- 3.5. Mapa y recorrido de la re-transitación.
- 3.6. Relato de la re-transitación.

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto.

Título: PROTOCOLO #7. RE-TRANSITAR LA RUTA POLÍTICA.

Acción: Preguntar, a los representantes del 119º Consell Municipal del Ayuntamiento de Barcelona, en qué lugar concreto de la ciudad de Barcelona se esconderían si jugasen al escondite. Realizar posteriormente y dentro del plazo de un día la ruta de los lugares así obtenidos. Escribir un relato de dicha experiencia.

Co-autores (del contenido): El alcalde, Xavier Trias i Vidal de Llobera, y 20¹ de los 40 regidores que componen el Consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona.

Lugar: Espacio público de la ciudad de Barcelona.

Actorante (de la ruta significativa): Víctor Valentín Puerto.

Inicio de la consulta: 20.10.2014

Cierre de la consulta: 11.12.2014

Inicio de la ruta: 20.11.2015 a las 7:22.

Finalización de la ruta: 20.11.2015 a las 15:34.

Tiempo de ruta política: 8h 7'

Cierre de la obra: 1.2018

1. Gerard Ardanuy, Raimond Blasi, Jaume Ciurana, Mª Pilar Díaz, Joaquim Forn, Eduard Freixedes, Ricard Gomà, Mercè Homs, Jordi Martí, Xavier Mulleras, Belén Pajares, Jordi Portabella, Joan Puigdollers, Óscar Ramírez, Recasens Alsina, Sònia, Isabel Ribas, Irma Rognoni, Janet Sanz, Xavier Trias, Joan Trullén, i Francina Vila.

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

En una època on el desig a salvaguardar-se està a l'ordre del dia he convidat a jugar a fet i amagar als representants de la ciutat de Barcelona amb més visibilitat. Així que el dilluns 20 d'octubre de 2014 vaig fer tal petició en forma de carta personalitzada als 41 barcelonins que componen el Consell Municipal de la ciutat de Barcelona. Ciutat on he viscut els darrers 41 anys, i ciutat on encara hi treballo. Els hi vaig demanar aquesta petita col·laboració per tal de que donessin forma a aquest projecte. I d'aquesta manera poder descobrir els vincles que els alts treballadors de la ciutat tenen amb la ciutat que representen.

Així doncs, la fisicitat d'aquesta proposta no estaria entre les seves mans si no hagués estat per la voluntat constructiva d'aquest consell. Ens trobem doncs davant d'un projecte on 21 persones (de 41) han escollit 21 amagatalls, el resultat del qual es una ruta d'espais públics que la pròpia administració ha convertit en llocs oficials al amagar-s'hi. En definitiva el que es proposa en aquest projecte és una nova manera de llegir els llocs quotidians de la nostra ciutat, una mena de mapa experiencial traçat a través del joc que els administradors fan en aquesta ciutat. Assumint el sentit lúdic del projecte, l'únic que em queda es convidar-vos a jugar y animar-vos a que ho passeu bé.

Que et convidin a jugar a l'amagatall no és una cosa que passi cada dia. Cal advertir que la invitació d'en Victor Valentín als membres del Consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona no és ben bé allò que un entén normalment com el joc de fet i amagar, i que és aquell que consisteix a que, en un grup d'amics, un d'ells miri de trobar els altres, els quals han disposat d'un temps per amagar-se en un territori normalment delimitat («val fins...», «val sense sortir de...», etc.). Malgrat tot, aquí hi ha una invitació a un joc en el qual el fet d'amagar-se és el joc mateix; fins on s'hi val? Val l'«espai públic» de Barcelona. Joc, amagar-se, espai.

Joc. Dóna molt de joc, el terme, però podem distingir entre jugar, executar un joc i seguir el joc. Jugar implica una certa normativitat, però en la dinàmica del joc mateix, hi ha sempre la possibilitat de transgredir, de modificar i transformar les normes. Els nanos en saben molt d'això. Jugar en aquest sentit és, a més, assumir riscos i incerteses; en certa manera, jugar comporta decisions grans o petites, apostes que ens exposen d'una o altra forma a allò imprevisit, allò desafiat en el joc. El propi joc convida a jugar en el límit, amb els límits, i és un fi en si mateix. En l'execució d'un joc, en canvi, no es contempla la possibilitat de transcendir les normes; executar un joc és respectar els seus límits des de dins. I quant a seguir el joc... bé, és una expressió prou coneguda. Aquí podem dir que seguir el joc és executar certs moviments amb l'interès posat en un altre lloc, a fora del joc. L'única forma de joc que comporta una experiència és la primera. Les altres es vinculen amb exercicis normativitzats de competició, amb conductes apreses o amb esquemes mitjans-fins.

L'experiència, si és tal cosa, implica exposar-se, posar-se en els límits: entre allò que sabem i que no sabem, entre allò que podem i no podem. Per això passa que amb una experiència pot advenir una transformació, gran o petita, del qui la fa o la pateix.

Amagar-se. No és pas el mateix que desaparèixer. Deixem de banda ara el fet d'amagar-se per necessitat, potser per salvar la vida...o la reputació.

Pensem-ho en termes lúdics o recreatius. Aquí es convida a algú a amagar-se sense que ningú el busqui. Amagar-se en l'espai de la ciutat és jugar amb l'espai. Es convida, doncs, a interrompre l'ordre normal d'allò visible; a un desplaçament en l'ordre de la sensibilitat: mirar, sentir, tocar d'una altra manera espais quotidians, coneguts, per tal de recrear-los des del joc de l'absència present de qui resta amagat. Sense paradoxa, amagar-se és, en aquest sentit, exposar-se, jugar amb els límits de la normalitat d'allò visible/sensible que conforma els escenaris quotidianament transitats, periòdicament visitats, esporàdicament contemplats.

Espai públic no és el mateix que espai urbà. Ni que espais comuns. Ni que espai social. Les indistincions no són pas innocents. Quan els espais de la ciutat són viscuts en tant que transitats, visitats, contemplats, aleshores això que sigui l'espai públic és un escenari d'escenaris en el qual s'executen jocs, es reiteren comportaments i conductes. Escenaris naturalitzats, paisatges de la vida urbana, espais administrats. Potser jugar a amagar-se a la ciutat és una altra experiència, una entre d'altres, que comprometen un joc amb les límits de tota escenificació: baixar de l'escenari, posar-se en els seus marges, a sota, desplaçar-lo, fer-lo trontollar... Experiència i espai es constitueixen mútuament. Jugar a amagar-se pot ser, també, fer lloc, transformar aquell espai administrativament presignificat en un lloc amb un sentit no pre-determinat. Fes-me lloc, que m'amago amb tu... Aleshores potser emergeix un lloc comú que obre l'espai des de les seves conformacions actuals, naturalitzades. Calen aleshores altres modes de mirar, de fer, de pensar i de dir els espais de la ciutat. Sensibilitats no anestesiades..

Caldria que cada convidada i convidat a jugar es preguntin i miri de respondre's, honestament, si ha executat un joc, si li ha seguit el joc a un artista... o si s'ha disposat a jugar.

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

20.10.2014—20.1.2018

20.11.2015

7:22—15:34

21 amagatalls.

55.844 metres recorreguts.

21 llocs ocupats

8h 7' invertits.

1 polític trobat.

El 90%(37) del Consell Municipal (41) tenen formació Universitària. Dels quals el 27%(11) tenen estudis de màster i el 10%(4) són doctors. Dels llicenciats segons branca de coneixement es distribueixen de la següent manera: El 78%(29) ho són de la branca de ciències socials i jurídiques, dels quals el 48%(14) són llicenciats en dret i el 28%(8) en ciències econòmiques. El 5%(2) ho són de la branca de ciències. També el 5%(2) ho són de la d'arts i humanitats. No havent cap llicenciat en belles arts ni similar. Amb un 3%(1) en tenim dos casos, un a la branca de ciències de la salut i l'altre a la d'enginyeria i arquitectura. Sense estudis universitaris tenim el 10%(4) dels quals una és tècnica superior en ceràmica artística. Tan sols el 15%(6) desenvolupen una tasca professional al marge del càrrec públic que ostenten. Dels quals el 83%(5) ho fan a la docència i la investigació universitària, essent el 12%(41) de tot l'equip que formen el Consell.

Un cop efectuada la darrera petició, no ha contestat a la crida el 49% (20) del Consell Municipal de Barcelona. El que vol dir, que no han volgut jugar o que no han trobat un lloc prou bo on fer-ho.

NO HAN CONTESTAT: Carmen Andrés, Elsa Blasco, Eduardo Bolaños, Núria Carmona, Míriam Casanova, Gabriel Colomé, Assumpta Escarp, David Escudé, Guillem Espriu, Àngels Esteller, Maite Fandos, Alberto Fernández, Sara Jaurrieta, Joan Laporta, Gloria Martín, Joaquim Mestre, Imma Moraleta, Montse Sánchez, Alberto Villagrasa i Antoni Vives.

O el que és el mateix: 82% del PSC (9), 67% del PP (6), 40% d'ICV (2), 14% de CIU (2) i 50% d'UpB (1)

Els 21 consellers varen jugar durant 195 dies, o el que és el mateix, des de les cinc de la tarda del dilluns 20 d'octubre de 2014 fins al migdia del dimarts 3 de febrer de 2015. Així doncs, el % de joc (51%) és lo més representatiu del consell municipal.

Dels 41 membres del consell municipal de Barcelona he obtingut una resposta del 51%, el que és el mateix, 21 jugadors. Els jugadors s'han distribuït: CIU 12 jugadors, ICV 3 jugadors, PP 3 jugadors, PSC 2 jugadors i UpB 1 jugador. El 67% (12) dels jugadors són de CIU, el qual representa com a força més votada el 34% del consell. El 14% (3) són d'ICV essent el 12% del consell. També el 14% (3) són del PP essent el 22% del consell. El 10% (2) són del PSC, tot i ésser el 27% del consell. I finalment el 5% (1) són d'UpB essent aquesta darrera, també, el 5% del consell. Així doncs el 86% (12 de 14) de consellers de CIU han participat. Mentre que ha estat de 60% (3 de 5) el d'ICV. De 50% (1 de 2) el d'UpB. De 33% (3 de 9) el del PP, i de 18% (2 d'11) el del PSC.

DEL CONSELL MUNICIPAL HA PARTICIPAT: Gerard Ardanuy, Raimond Blasi, Jaume Ciurana, M^a Pilar Díaz, Joaquim Forn, Eduard Freixedes, Ricard Gomà, Mercè Homs, Jordi Martí, Xavier Mulleras, Belén Pajares, Jordi Portabella, Joan Puigdollers, Óscar Ramírez, Recasens Alsina, Sònia, Isabel Ribas, Irma Rognoni, Janet Sanz, Xavier Trias, Joan Trullén, i Francina Vila.

I si en l'acte d'amagar-se hi ha certa ocupació de l'espai, en la decisió d'on fer-ho existeix una determinada producció de lloc. Per tant s'han produït 21 llocs des de l'experiència dels 21 jugadors.

El 100% dels participants s'han amagat² al districte d'on són consellers i el 0% entre la gent.

De les 21 respostes s'ha obtingut un 100% d'originalitat al configurar-ne una guia de 21 llocs diferents on poder-s'hi amagar. Aquests llocs es distribueixen de la següent manera:

Amagats en ...:

...elements naturals un 10%(2)

...parcs i Jardins un 14%(3)

...elements simbòlics un 57%(12)

...mobiliari institucional un 10%(2)

...carrers, places i portals un 10%(2)

...edificis religiosos o singulars un 10%(2)

Amagats entre actes de ...:

...passeig contemplatiu un 38%(8)

...turisme un 33%(7)

...consum un 10%(2)

...mobilitat i transport un 5%(1)

...comunicació un 5%(1).

2. Escultura A Antoni Gaudí, escultura Ofèlia ofegada, Farolas para el ayuntamiento de Barcelona, refugi antiaeri, planta del portal número cinc del carrer de la Volta dels Tamborets, columna que dona accés al mercat de Fort Pienc, monestir de Sant Pere de les Puel·les, columna del claustre de la Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia, monument A Josep Anselm Clavé, Parc Cervantes, escultura El Drac, Xemenieia de vapor de la indústria tèxtil Buigas i Samsó, cúpula d'un dels pavellons de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, l'última planta del Castell de Torre Baró, Bústia groga de correus/n.365, portal del carreró dels Petons, escultura La Lluna, Parada n° 580-585, de la Fira de Bellcaire, Temple d'Ariadna, Estàtua de Dànae, arbust del jardí d'interior d'illa Rosa Deulofeu.

2. PUBLICACIÓ

Mientras realizaba la ruta iba construyendo el relato con lo que surgía. Este se incluye en esta publicación.

VALENTÍN, Víctor. *De ruta pels vint i un amagatalls oficials del cent dinovè Consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona*. 5ª ed. Barcelona: Oficials ed., 2018.

20x14 cm
Impresión digital
113 páginas

PRIMERA EDICIÓ

De la versió 50.

Digitalizació: Barcelona, martes 9 de enero de 2018 a las 10:33

Impresió: Escola Massana, 1/2018

Tirada: 150

DE RUT PELS
VINT I UN
MAGTLLS
OFICIS DELS
CENT DINOVÈ
CONSELL
MUNICIPAL DE
L'AJUNTAMENT
DE BARCELON



El divendres 20 de novembre de 2015, com cada dia laborable dels darrers 16 mesos, vaig sortir de Santa Coloma de Queralt a un quart de set del matí per anar a la feina. Però aquest cop la feina seria diferent, vaig disposar-me a realitzar la ruta d'amagatalls resultant de la consulta popular, ja com a públic, que vaig fer al cent dinovè consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona.

7:22

Salto del cotxe a les 7:22 al primer semàfor versant en terres barcelonines, allà on la B-23 passa a anomenar-se Diagonal. Entrem per la diagonal per pel·lícula expressa mena. És la mateixa entrada que el general Vaguer (amb nom de Josep Antoni Pons de Riera) va fer el 26 de gener de 1939, on la Vanguardia, re-el·lecció del dia 27, titularia com "Entrada apoteòsica del règim nacional tria Barcelona". Entrem per la Diagonal de Barcelona, com sempre hem abans; és molt més atractiu que fer-ho per la Gran Via (que és per on entrem des de juliol de l'any passat) Pot ser tant més atractiu per a mi perquè ho faig des de que en infant, o tan sols és atractiu per aquells que venen de vacances perquè aquesta via està concebuda per ser una primera impressió agradable però no vinguis, sigui com sigui, vaig demorar entrar per aquí tot i saber que aquesta entrada fa un malament a la resta de viatgers. De totes maneres es pot escollir, entrar per un lloc on el seu topònim fa referència a la geometria resultant de l'ocupació urbanística, o entrar per un lloc on el seu topònim fa referència al resultat de la comunicació entre els pobles ocupats per un exèrcit invasor i sanguinari.

La bona, o mala, sincronització dels semàfors fa que no pugui saltar fins a la Plaça Pius XII, anomenada així des de 1951 com a mostra d'agrimoni a aquest Papa per haver escollit la ciutat de Barcelona com a seu de la missa pontifical del XXV Congrés Eucarístic (1952). A la plaça encara es pot sentir el ramor del seisme que el Papa està present en algun per milers de pros vinguts de tot arreu. Des d'aquesta plaça vaig entrar al centre de la Maternitat, lloc on sovint veuen néixer la meua filla i el meu fill, per aquest ordre.

Entro al primer carrer que trobo obert, que és el bar que vaig anar quan va néixer la meua filla Petri, pensaments trobats. M'estic a la ruta i trio l'ordre de visita. Com és que mai s'ha reproduït aquest model residencial a la resta de la ciutat? És molt agradable passejar-hi, inclús a quart de vuit del matí. De tranquil, grans zones verdes i bona sincronització dels semàfors pels vianants. Un urbanista amic meu (responsable de moltes de les urbanitzacions perifèriques de Barcelona i veí d'aquest barri) em va comentar un dia que tan el sentit dels carrers com la sincronització dels semàfors són resultat en aquest barri, estava concebuda per a ser expulsats cap a la perifèria, més per accedir a la ciutat central, així que difícilment trobarem gens al·lunat al barri central. És molt fàcil perdre's entrant a la ciutat pels carrers adjacents a l'avinguda Pedralba, així que inicio serendipitat des del descobriment propi de la perifèria, on no documente res del que em dona entre el que sí el que descobrixi.



Quan que 1974 dies van tenir una reunió que va més enllà de l'ambició que es va produir fins a la ciutat del barcelonès.



T
I
O
S
P
L
C

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. CONVOCATORIA

Carta Enviada a l'alcalde i els 40 regidors del Consell Municipal de Barcelona el dilluns 20 d'octubre de 2014 a través de l'aplicació GO>BCN GOVERN OBERT (Transparència, Participació i Dades Obertes)

Barcelona, dilluns 20 d'octubre de 2014

Il·lm./a. Sr/a

Soc en Víctor Valentín, artista i professor de l'Escola Massana.

Us escric per demanar-vos una petita col·laboració en la fase d'estudi d'un projecte en el qual estic treballant.

Primerament, dir-vos que us he escollit pel paper que desenvolupeu com a membre del Consell Municipal.

Bé, el que us demano és molt senzill, tan sols heu de respondre dues preguntes relacionades amb la ciutat que representeu, Barcelona.

LES PREGUNTES

1. A quin lloc de l'espai públic de Barcelona jugaríeu a cuc i amagar?

2. Del lloc escollit, on t'amagaries concretament?

És vital per a aquest estudi poder interpretar el vincle que manteniu amb la ciutat com a alts treballadors d'aquesta.

Així doncs, per aquesta fita no només demano que contesteu, si no que la resposta sigui el més exacta possible, ja que es tracta de preguntes relacionades directament amb l'experiència de l'espai urbà. És per això que us demano exactitud alhora d'indicar en les respostes el nom i número del carrer, el nom de la plaça, del passeig, del parc, del monument, del racó o del portal.

L'EXEMPLE

Resposta a la pregunta 1.: Jugaria al parc de la Ciutadella.

Resposta a la pregunta 2.: M'amagaria darrera de la pota del Mamut.

Tot i que, especialment aquesta fase del projecte, implica de la meua part un treball rigorós, m'agradaria que us ho prenguéssiu simplement com un joc, un joc que tots hem jugat.

Agraint per endavant la vostra participació.

Víctor Valentín Puerto

—

Artista Visual

Docent a l'Escola Massana

Coordinador del Grau AAD

Doctorand en BBAA a UB

Ja que tenen la obligació de respondre els missatges entrants en aquesta aplicació, vaig enviar una darrera carta personalitzada als dissidents.

Carta Enviada als 20 Consellers dissidents del Consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona el dissabte 2 de maig de 2015 a través de l'aplicatiu GO>BCN GOVERN OBERT (Transparència, Participació i Dades Obertes) <http://governobert.bcn.cat/ca/transparencia/consell-municipal/> De la que tan sols vaig rebre resposta d'en Javier Mulleras:

Santa Coloma de Queralt, dissabte 2 de maig de 2014

Benvolguts il·lustríssims/es:

El dilluns 20 d'octubre de 2014 us vaig enviar un correu relacionat a un projecte que iniciava amb la petició de la vostra col·laboració.

Ara us escric per dir-vos que no he rebut resposta vostra i que tot i tenir les respostes de quasi el cinquanta per cent dels consellers (encara manqueu vosaltres) dir-vos que la vostra també és fonamental pel projecte.

La petició enviada a l'octubre de 2014 la vaig fer extensiva als 41 membres que componen el consell. He pogut anar desenvolupant el projecte amb les 19 respostes rebudes fins ara, però encara manquen les vostres (20).

Com que el projecte agafa la seva veritable magnitud amb la participació de tot el consell, us demano per darrera vegada la vostra col·laboració, ja que el projecte el tancaré en trenta dies.

En el cas de no voler o poder participar agrairia molt el motiu de la negació, ja que desconec si en alguna cosa he pogut actuar malament.

Agraint novament i per endavant la vostra participació novament us adjunto més a baix l'esmentada carta.

Atentament

Víctor Valentín Puerto
Artista Visual
Docent a l'Escola Massana
Coordinador del Grau AAD
Doctorand en BBAA a UB

3.2. FOTOS DE LOS PARTICIPANTES



1

12

4

3



5

13

15

10



6

14

16

9



7

17

2



8

18

20



11

19

21

3.3. RESPUESTAS (PERSONA/CARGO/ ACCIÓN/LUGAR ESCOGIDO)

1. A ANTONI GAUDI (J. Camps, 1999)
Passeig Manuel Girona, 55
Districte V: Sarrià-Sant Gervasi
Barri#23: Sarrià
A les 17:08 del dilluns 20 d'octubre de 2014, Joan Puigdollers Fargas es va amagar darrera de l'escultura d'en Gaudí.

II-Im. Sr. JOAN PUIGDOLLERS FARGAS
(Barcelona, 1954)
Llicenciat en Ciències Biològiques UAB.
Diplomat en Sanitat.
Diplomat en Enginyeria Ambiental.
Funcionari del Cos de Salut Pública de la Generalitat de Catalunya en excedència.
President del Consell Municipal.
Regidor del Districte de Sarrià-Sant Gervasi.
Regidor de Medi Ambient i Serveis Urbans.
Conseller i vicepresident de l'Entitat.
Metropolitana de Serveis Hidràulics i Tractament de Residus i diputat provincial de Barcelona.
Grup polític: CIU
El 20 d'octubre de 2014 a les 17:08 respon:

Jugaria a la Porta Miralles de Sarrià i amagaria darrera del monument a Gaudí.

2. OFÈLIA OFEGADA (F. López, 1964/86)
JARDINS DE LA VIL·LA CECÍLIA (1986)
Carrer Santa Amèlia, 13
Districte V: Sarrià-Sant Gervasi
Barri#23: Sarrià
A les 18:13 del dilluns 20 d'octubre de 2014, Óscar Ramírez Lara es va amagar darrera els matolls de l'escultura d'Ofèlia.

II-Im. Sr. ÓSCAR RAMÍREZ LARA
(Barcelona, 1973)
Llicenciat en Dret i en Ciències Polítiques.
Regidor del Consell Municipal.
President del Consell Municipal del Districte de Sarrià - Sant Gervasi.
Portaveu del Grup Popular a l'Ajuntament de Barcelona en les àrees de Mobilitat i Medi Ambient.
Conseller de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.
Grup polític: PP
El 20 d'octubre de 2014 a les 18:13 respon:

Benvolgut Víctor;
Resposta a les seves preguntes:
1a/ Als Jardins de la Vil·la Cecília de Sarrià.
2a/M'amagaria en un revolt, darrera els arbustos que protegeixen una escultura de bronze que hi ha sobre un canal d'aigua i que porta per nom "l'Ofèlia ofegada".
M'encanta aquest espai i el conjunt que configura l'escultura amb els jardins.
Desitjo us sigui d'utilitat. Tinc curiositat pel seu estudi, pel que agrairia em fes arribar les conclusions del mateix. Gràcies.
Salutacions cordials,
Óscar Ramírez Lara
Regidor Grup Municipal Popular
Ajuntament de Barcelona

3. FAROLAS PARA EL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (A. Gaudí, 1878)
Plaça Reial
Districte I: Ciutat Vella
Barri#2: El Gòtic
A les 19:44 del dilluns 20 d'octubre de 2014, Joan Trullén i Thomàs es va amagar darrera d'un fanal d'en Gaudí.

II-Im. Sr. JOAN TRULLÉN I THOMÀS
(Barcelona, 1955)
Doctor en Ciències Econòmiques.
Professor d'Economia i Política Regional i Urbana al Departament d'Economia Aplicada de la UAB.
Regidor del Consell Municipal.
Vicepresident executiu de Planificació Estratègica de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.
President de la Comissió Delegada del Pla Estratègic Metropolità de Barcelona.
Grup polític: PSC
El 20 d'octubre de 2014 a les 19:44 respon:

Benvolgut Víctor
Si fos nen i jugués a cuït amagar m'amagaria a la plaça reial darrera de qualsevol columna o d'un fanal de Gaudí.
Atentament
Joan Trullén
Enviat des del meu iPhone

4. REFUGI ANTIAERI 232 (Defensa Passiva, 1937)
Plaça del Diamant
Districte VI: Gràcia
Barri#31: Vila de Gràcia
A les 12:13 del divendres 24 d'octubre de 2014, Isabel Ribas Seix es va amagar a 12 metres sota terra, al refugi antiaeri.

II-Ima. Sra. ISABEL RIBAS SEIX
(Barcelona, 1962)
Llicenciada en Biologia Cel·lular per la UB.
Doctorada en Biologia Cel·lular per la UAB.
Regidora del Consell Municipal.
Coordinadora de Barcelona d'Esquerra Unida i Alternativa.
Membre de la direcció nacional d'EUiA, responsable de política municipal.
Portaveu adjunta i referent dels temes de cultura, salut i comerç, consum i mercats.
Presidenta del Consell de Districte de Gràcia.
Grup polític: ICV
El 24 d'octubre de 2014 a les 12:13 respon:

Bon dia! He rebut el teu correu, sol·licitant que et digui on m'amagaria per jugar a "cuc i amagar". De fet, no he sigut mai gaire fan d'aquest joc, que jo sempre he anomenat "fet i amagar". Però triaria una plaça de la Vila de Gràcia i, posats a concretar, trio l'interior del refugi antiaeri de la Plaça del Diamant.
Sort amb el teu projecte, i ja ens faràs saber el resultat final.
Isabel Ribas i Seix
Regidora d'ICV-EUiA
Ajuntament de Barcelona

5. AL NÚMERO CINQ
Carrer de la Volta dels Tamborets, 5
Districte I: Ciutat Vella
Barri#3: Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera
A les 15:09 del divendres 24 d'octubre de 2014, Mercè Homs Molist es va amagar darrera de la planta del portal número cinc.

II-Ima. Sra. MERCÈ HOMES MOLIST
(Vic, 1975)
Llicenciada en Pedagogia (UB)
Regidora del Districte Ciutat Vella.
Grup polític: CIU
El 24 d'octubre de 2014 a les 15:09 respon:

Bon dia!
M'encanten aquestes coses. Ens fan sortir del tragí del dia a dia per fer-nos pensar d'una manera més... com ho podríem dir... romàntica? que bé!
Doncs mira, evidentment que podria triar molts racons... però l'escollit és un carrer/passatge molt curtet que hi ha ben bé al costat del Fossar de les Moreres. Es diu Carrer de la volta dels tamborets i m'amagaria concretament darrera d'una planta d'aquestes grosses que llueixen a l'entrada d'un portal. Del portal número 5, per exemple. Aquest és el meu lloc pel cuc i amagar. Si m'ho preguntes demà potser te'n diria algun altre, o no...Una abraçada, i a disposar!
Mercè Homs i Molist
Regidora Districte de Ciutat Vella
Ajuntament de Barcelona
Ramelleres, 17 1a planta
08001 Barcelona
mhoms@bcn.catwww.bcn.cat

6. ILLA FORT PIENC (J. Llinàs 2001/03)
Plaça del Fort Pienc
Districte II: Eixample
Barri#5: El Fort Pienc
A les 20:50 del divendres 24 d'octubre de 2014, Gerard Ardanuy Mata es va amagar darrera de la columna que dona accés al mercat de Fort Pienc.

II-Im. Sr. GERARD ARDANUY MATA
(Barcelona, 1973)
Enginyer tècnic industrial (UPC)
Màster en gestió de projectes (La Salle, URL)
Màster en prevenció de riscos laborals (ETSAB/UPC)
Regidor del Districte de l'Eixample.
Regidor d'Educació i Universitats.
Portaveu del Grup Municipal de CIU en temes d'educació, treball i societat del coneixement.
Conseller de la Mancomunitat de Municipis de Barcelona.
Membre del Patronat de la Casa Àsia. Membre de l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona.
Membre dels consells municipals de Benestar Social i de Consum.
Grup polític: CIU
El 24 d'octubre de 2014 a les 20:59 respon:

Benvolgut Sr. Valentín
La nostra ciutat te llocs molt interessants per jugar a cuc i amagar, per tant es fa difícil escollir-ne un de sol, de tota manera li faig una proposta
1- A la plaça del Fortpienc
2- Darrere de la columna de l'accés del mercat
Si necessita res més resto a la seva disposició
Cordialment
Gerard Ardanuy i Mata
Regidor del Districte
Districte de l'Eixample
Aragó 311
08009 Barcelona
T. 932 916 215
gardanuy@bcn.cat
www.bcn.cat

7. MONESTIR DE SANT PERE DE LES PUEL·LES (1147/Rest.1911 E. Mercader) {BCIN: 19-MH}
Plaça de Sant Pere, 16
Districte I: Ciutat Vella
Barri#3: Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera
A les 21:01 del dilluns 27 d'octubre de 2014, Sònia Recasens Alsina es va amagar dintre del monestir de Sant Pere de les Puel·les.

II-Ima. Sra. SÒNIA RECASENS ALSINA
(Barcelona, 1971)
Llicenciat en Ciències Econòmiques i Empresariales (UB)
Segona tinent d'alcalde.
Responsable de l'Àrea d'Economia, Empresa i Ocupació.
Portaveu del Grup Municipal (CIU).
Vicepresidenta de Desenvolupament Econòmic de l'Àrea Metropolitana de Barcelona (AMB).
Presidenta de l'Institut Municipal d'Hisenda, de Barcelona de Serveis Municipals (B:SM), de Barcelona Activa i de Mercabarna
Vicepresidenta del Consorci de Turisme de Barcelona.
Membre del Consell d'Administració de l'Autoritat del Transport Metropolità.
Grup polític: CIU
El 27 d'octubre de 2014 a les 10:44 respon:

Benvolgut, he rebut el teu missatge mitjançant la eina de Govern Obert. Entenc que el que em plantejats no recau dins les responsabilitats de l'Àrea que ostento. Resto a la teva disposició per tot allò que puguis necessitar. Cordialment,
Enviat des del meu iPad
El 27 d'octubre de 2014 a les 21:01 torna a respondre:
Benvolgut, doncs aquí va la meva resposta... aniria a la plaça de Sant Pere, dins del monestir de Sant Pere de les Puel·les.
Cordialment,

8. CLAUSTRE DE LA CATEDRAL DE LA SANTA CREU I SANTA EULÀLIA (Gòtic, s.XIV)
Carrer de la Pietat, 1
Districte I: Ciutat Vella
Barri#2: El Gòtic
A les 11:57 del dilluns 27 d'octubre de 2014, Joaquim Forn Chiariello es va amagar darrera d'una columna del claustre de la Catedral.

II-Im. Sr. JOAQUIM FORN CHIARIELLO
(Barcelona, 1964)
Llicenciat en Dret.
Primer tinent d'alcalde.
Regidor del Consell Municipal. Portaveu del Govern. President de TMB.
Vicepresident del Consell d'Administració de l'ATM.
Conseller metropolità de Transports i Mobilitat de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.
Membre de la Junta de Govern de l'AMB.
Membre de l'Assemblea de la Mancomunitat de Mun.
Grup polític: CIU
El 27 d'octubre de 2014 a les 11:57 respon:

Benvolgut Sr. Valentín,
Atenent la seva sol·licitud li passem a continuació les respostes del Sr. Joaquim Forn:
A la 1a pregunta: al claustre de la Catedral de Barcelona.
A la 2a pregunta: darrera d'una columna Atentament,
Rosa Rodríguez
Cap de l'Oficina
Primera Tinència d'Alcaldia.
Presidència, Règim Interior, Seguretat i Mobilitat
Ajuntament de Barcelona
Plaça Sant Jaume s/n 1r pis
08002 Barcelona
Telèfon 93 402 32 77
rrodriguez@bcn.cat
www.bcn.cat

9. A JOSEP ANSELM CLAVÉ (Vilaseca & Fuxà, 1888) {BCIL: 08019/2653}
Passeig Sant Joan, 200
Districte VI: Gràcia
Barri#32: El Camp d'en Grassot i Gràcia Nova
A les 16:49 del dilluns 27 d'octubre de 2014, Jordi Portabella i Calvete es va amagar darrera del monument a Josep Anselm Clavé.

II-Im. Sr. JORDI PORTABELLA I CALVETE
(Barcelona, 1961)
Llicenciat en Biologia UB.
Màster en Enginyeria Ambiental UPC.
Regidor del Consell Municipal.
President de la Comissió de Promoció Econòmica de consistori barceloní.
President d'Unitat per Barcelona (ERC, DCat i RCat)
Grup polític: UpB
El 27 d'octubre de 2014 a les 16:49 respon:

Ostres,
És una sol·licitud ben singular. No m'hi havia trobat mai.
La meva resposta és;
Jugaria al passeig de Sant Joan i m'amagaria darrera de l'estàtua d'Anselm Clavé
Salutacions Cordials,
Jordi Portabella

10. PARC CERVANTES (1965)
Avinguda Diagonal, 708-716
Districte IV: Les Corts
Barri#21: Pedralbes
A les 20:53 del dilluns 27 d'octubre de 2014, Maria Pilar Díaz López es va amagar.

II-Ima. Sra. MARIA PILAR DÍAZ LÓPEZ
(Barcelona, 1966)
Diplomada en Treball Social (UB)
Regidora del Consell Municipal.

Vicepresidenta primera del Consell Comarcal del Barcelonès.
Secretària de política municipal de l'agrupació de les Corts.
Consellera de la Federació de Barcelona del PSC.
Presidenta de l'Associació d'Amputats Sant Jordi.
Adjunta a la presidència de COCEMFE Catalunya.
Membre del Consell Directiu de la Federació Catalana de Voluntariat Social i la Vocalia de Salut.
Membre de la Junta Directiva de l'Associació Catalana d'Empresaris Directius i Executius (ACEDE Catalunya).
Grup polític: PSC
El 27 d'octubre de 2014 a les 20:53 respon:

Benvolgut Victor,
donat la meva condició, que tinc mobilitat reduïda i què normalment vaig en cadira de rodes, se'n fa difícil pensar a on puc amagar-me... Dons l'accessibilitat a la via pública a Barcelona és molt bona, però els llocs emblemàtics i històrics en aquest cas no serveixen per amagar-se. Et faig una proposta, m'agradaria anar al Parc de Cervantes i buscar un lloc per amagar-me, si em dones uns dies, ho faig i t'ho dic.
Una abraçada
M. Pilar Díaz López
Regidora Grup Municipal Socialista
Ajuntament de Barcelona
Plaça Sant Miquel s/n 5ª planta
08002 Barcelona
Tlf. 934.012.170
mdiazl@bcn.cat
www.bcn.cat

11. EL DRAC (A. Nagel Tejada 1987)
PARC DE L'ESPANYA INDUSTRIAL (1985)
Carrer de Muntadas, 37
Districte III: Sants-Montjuïc
Barri#15: Hostafrancs
Barri#18: Sants
A les 13:22 del divendres 31 d'octubre de 2014, Jordi Martí i Galbis es va amagar dintre de l'escultura del drac negre.

II-Im. Sr. JORDI MARTÍ I GALBIS
(Barcelona, 1961)
Llicenciat en Dret (UB)
Diplomat en Comunitats Europees pel Patronat Català pro Europa i el Ministeri d'Afers Exteriors.
Diplomat en Funció Gerencial a les Administracions Públiques (ESADE)
Regidor del Districte de Sants-Montjuïc.
Regidor de Presidència i Territori.
President de l'Associació Ciutadana Barcelona 2020.
Grup polític: CIU
El 31 d'octubre de 2014 a les 13:22 respon:

Benvolgut Sr. Valentín,
Per indicació del Regidor Jordi Martí, li faig arribar la resposta a les seves preguntes: 1a/ A quin lloc de l'espai públic de Barcelona jugaries a cuc i amagar? El Parc de l'Espanya Industrial 2a/ Del lloc escollit, on t'amagaries concretament dintre del drac de metall.
Atentament,
Roger Mestre i Fàbregas
Regidora de Presidència i Territori
Cap del Gabinet
Ajuntament de Barcelona
Pl. Sant Jaume 1, 2a - 08002 Barcelona
Telèfon 93.402.76.94
Fax 93.402.31.79

12. XEMENEIA DE VAPOR DE LA INDÚSTRIA TÈXIL BUIGAS I SAMSÓ (1893)
PARC DEL CENTRE DEL POBLENOU (J. Nouvel, 2008)
Avinguda Diagonal, 116-130
Districte X: Sant Martí
Barri#71: Provençals de Poblenou
A les 12:46 del dimarts 4 de novembre de 2014, Eduard Freixedes Plans es va amagar darrera de la xemeneia del parc del centre.

Il·lm. Sr. EDUARD FREIXEDES PLANS
Llicenciat en Ciències Econòmiques i Empresarials. Economista.
Regidor del Districte de Sant Martí.
Regidor de Mobilitat. Militant de l'Agrupació de Sant Martí.
Responsable de política municipal de la Federació de Barcelona de CDC.
Grup polític: CIU
El 4 de novembre de 2014 a les 12:46 respon:

Benvolgut Víctor,
Jugaria a fet i amagar al parc central del Poblenou i m'amagaria darrera la xemeneia.
Cordialment,
Eduard Freixedes i Plans
Regidor Dte. Xe.

13. HOSPITAL DE LA SANTA CREU I SANT PAU (Ll. Doménech i Montaner 1902/30)
{BIC: RI-51-0000419}
Carrer de Sant Quintí, 89
Districte II: Eixample
Barri#7: Dreta de l'Eixample
A les 10:26 del dimecres 5 de novembre de 2014, Xavier Trias i Vidal de Llobatera es va amagar dintre de la cúpula d'un dels pavellons.

Excm. Sr. XAVIER TRIAS I VIDAL DE LLOBATERA (Barcelona, 1936)
Llicenciat en Medicina i Cirurgia (UB)
Alcalde
Grup polític: CIU
El 5 de novembre de 2014 a les 10:26 respon:

Benvolgut Sr. Valentín, Em plau enviar-li les respostes de l'Alcalde de Barcelona a les dues preguntes que li va plantejar.
1/ Jugaria a cuc i amagar al recinte modernista de l'Hospital de Sant Pau.
2/M'amagaria en alguna de les diferents cúpules que coronen els seus pavellons.
Xavier Trias
Alcalde de Barcelona
Li agrairíem que ens fes arribar una còpia del resultat final del projecte, com fem habitualment amb totes les iniciatives on l'alcalde col·labora.
Ben cordialment,
Eva Marsal i Miralles
Directora adjunta
Direcció de Programa d'Anàlisi Estratègica
Gabinet d'Alcaldia
Ajuntament de Barcelona
Pl. Sant Jaume, 1
08002 Barcelona
93 402 75 29 - 680 14 40 67
emarsal@bcn.cat

14. CASTELL DE TORRE BARÓ (1904)
{BCIL: 2859} {IPA-30288}
Carretera Alta de les Roquetes, 313
Districte VIII: Nou Barris
Barri#54: Torre Baró
A les 17:26 del dimecres 5 de novembre de 2014, Irma Rognoni Viader es va amagar a l'última planta del castell.

Il·lma. Sra. IRMA ROGNONI VIADER (Barcelona, 1966)
Llicenciada en Dret.
Màster en mediació i resolució alternativa de conflictes (URL)
Regidora del Districte de Nou Barris.
Regidora de Família, Infància, Usos del Temps i Discapacitats.
Vicepresidenta del Consell Municipal de Benestar Social.
Membre de la Comissió de Qualitat de Vida, Igualtat i Esports.
Membre de la Comissió d'Hàbitat Urbà.
Consellera al Consell Metropolità de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.
Membre de la Comissió Informativa de Desenvolupament Econòmic i Planificació Estratègica.
Consellera del Consell Comarcal del Barcelonès.
Grup polític: CIU
El 5 de novembre de 2014 a les 17:26 respon:

Bona tarda,
La resposta de la Regidora Irma Rognoni a les seves preguntes és la següent,
1a/ A quin lloc de l'espai públic de Barcelona jugaries a cuc i amagar?
-Al Castell Torre Baró
2a/ Del lloc escollit, on t'amagaries concretament?
-a l'última planta.
Cordialment,
M^a Lluïsa Palacio Ortin
Secretària
Regidoria de Família, Infància, Usos del Temps i Discapacitats
Ajuntament de Barcelona
Pl. Sant Jaume s/n Ed. Nou, 2a planta
08002 Barcelona
Tel: +34.934027897
mpalacios@bcn.cat

15. BÚSTIA GROGA DE CORREUS/N.365
Plaça de la vila de Gràcia
Districte VI: Gràcia
Barri#31: Vila de Gràcia
A les 10:51 del dilluns 10 de novembre de 2014, Ricard Gomà Carmona es va amagar darrera de la bústia groga que hi ha a la plaça.

Il·lm. Sr. RICARD GOMÀ CARMONA (Barcelona, 1964)
Doctor en Ciència Política i de l'Administració (UAB)
Màster en Polítiques Públiques per la University of Strathclyde (Glasgow, Escòcia).
Màster en Estudis Urbans i Metropolitans per la UAB.
Professor titular de Ciència Política a la UAB. Recerca sobre polítiques socials i estat de benestar, governs locals, participació ciutadana i moviments socials.
Regidor/President del Consell Municipal. Membre de les comissions de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació; de Qualitat de Vida, Igualtat, Joventut i Esports, i de Presidència i Règim Interior.
Conseller de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.
Secretari de polítiques locals d'ICV.
Membre del Consell Nacional i del Secretariat d'ICV.
Membre de la Comissió Executiva d'ICV de Barcelona.
Grup polític: ICV
El 10 de novembre de 2014 a les 10:51 respon:

Benvolgut,
Aquestes són les respostes a la teva sol·licitud d'enquesta sobre l'espai públic de Barcelona.
1. A quin lloc de l'espai públic de Barcelona jugaries a cuc i amagar?
Resposta
A la Plaça de la Vila de Gràcia
2. Del lloc escollit, on t'amagaries concretament ?
Resposta
M'amagaria al darrera de la bústia de correus que hi ha a la plaça (cruïlla Diluvi amb Francisco Giner)
Ricard Gomà
Regidor-President Grup Municipal d'ICV-EUIA
Ajuntament de Barcelona

16. Carrer dels Petons
Districte I: Ciutat Vella
Barri#3: Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera
A les 10:39 del dimecres 19 de novembre de 2014, Janet Sanz Cid es va amagar a un portal del carreró.

Il·lma. Sra. JANET SANZ CID (Lleida, 1984)
Llicenciada en Ciències Polítiques i de l'Administració.
Regidora del Consell Municipal.
Coordinadora de l'àmbit de Medi Ambient d'ICV.
Membre de la Permanent de Dones d'ICV.
Membre de l'Executiva i Consell Nacional d'ICV.
Grup polític: ICV
El 19 de novembre de 2014 a les 10:39 respon:

Benvolgut Víctor, disculpa el retard, aquí la tens la meua resposta:
1a/ A quin lloc de l'espai públic de Barcelona jugaries a cuc i amagar?
Jugaria al barri de la Ribera del districte de Ciutat Vella, d'entre els seus racons i carrers escolliria el carrer del Petons, on entraria per carrer Comerç.
2a/ Del lloc escollit, on t'amagaries concretament ? com es tracta d'un carreró estret i amb poca llum, m'amagaria en un del seus portals, sota els balcons, gaudint de la olor de la roba estesa, quan n'hi ha. Gràcies per comptar amb nosaltres i espero que et serveixi .
Janet Sanz Cid
Regidora
Grup Municipal ICV-EUIA
Ajuntament de Barcelona
Plaça Sant Miquel, s/n,
Edifici Nou, 2a pl.
08002 Barcelona
934 027 482
jsanzc@bcn.cat

17. LA LLUNA (K. Mistu, 2003)
JARDINS DEL PALAU ROBERT (H. Grandpièrre, 1898)
C. de Còrsega, 310
Districte II: L'Eixample
Barri#7: Dreta de L'Eixample
A les 19:15 del dimecres 3 de desembre de 2014, Jaume Ciurana i Llevadot es va amagar darrera de l'escultura de la lluna.

Il·lm. Sr. JAUME CIURANA I LLEVADOT (Barcelona, 1964)
Llicenciat en Dret.
Màster en dret comparat.
Diplomat en Arqueologia i Prehistòria Hispànica.

Cinquè tinent d'alcalde de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació.
Portaveu de la Diputació de Barcelona.
Conseller de l'Entitat Metropolitana del Transport.
Grup polític: CIU
El 3 de desembre de 2014 a les 10:39 respon:

Benvolgut Sr. Valentín,
Em plau donar resposta a les preguntes que em va proposar:

1) Als jardins del Palau Robert
2) M'agradaria darrera l'escultura "La lluna" de Kiku Mistu, basada en el poema "És quan dormo que hi veig clar" de J. V. Foix (adjunto fotografia).
Molta sort amb el seu projecte.

Cordialment,
Jaume Ciurana i Llevadot
Cinquè Tinent d'Alcalde de Cultura,
Coneixement, Creativitat i Innovació
AJUNTAMENT DE BARCELONA
Plaça Sant Jaume, s/n, 1er pis Ed. Nou
08002 Barcelona
T. 934 027 569
jciurana@bcn.cat
www.bcn.cat

18. PARADA Nº 580-585 (J. Nebot) FIRA DE BELLCAIRE (els Encants) (b720/F. Vázquez, 2013)

Av. Meridiana, 73
Districte II: Eixample
Barri#5: El Fort Pienc

A les 13:11 del dijous 22 de gener de 2015,
Raimond Blasi Navarro es va amagar darrera de la parada d'en Josep Nebot.

II-Im. Sr. RAIMOND BLASI NAVARRO
(Barcelona, 1978)
Llicenciat en Dret (UB)
Postgrau en lideratge i governança local de la UAB.
Màster en gestió i comunicació d'entitats socials (Universitat Abat Oliba).
Programa de lideratge per a la gestió pública de l'IESE.
Regidor del Districte de Sant Andreu.
Regidor de Comerç, Consum i Mercat.
Regidor d'Adolescència i Joventut.
President del Districte de l'Eixample.
Membre del Consell Nacional (CiU)
Membre de la junta de govern de l'Associació d'Antics Alumnes del Col·legi Casp. Membre de l'Associació de Sant Ramon de Penyafor.
Grup polític: CIU
El 22 de gener de 2015 a les 13:11 respon:

La pregunta és complicada i la resposta és que amb el concepte de jugar a fet i amagar em trobarien al Mercat dels Encants (La Fira de Bellcaire) i probablement a la parada del Josep Nebot (he hagut de preguntar el nº 580-585).
Raimond Blasi i Navarro
Regidor de Comerç, Consum i Mercats / Regidor d'Adolescència i Joventut
tel. 93 401 21 84
Regidor del Districte IX - Sant Andreu
tel. 93 291 69 15
(Enviat des del meu iPad)

19. TEMPLET D'ARIADNA (Estil Italià) PARC DEL LABERINT D'HORTA (J. A. Desvalls, 1791) {BCIL}

C. Germans Desvalls, 51-91
Districte VII: Horta-Guinardó
Barri#43: Horta

A les 19:24 del dimecres 28 de gener de 2015, Francina Vila Valls es va amagar dins del temple de d'Ariadna.

II-Ima. Sra. FRANCINA VILA VALLS
(Barcelona, 1977)
Llicenciada en Dret
Regidora del Districte Horta-Guinardó.
Regidora de Dona i Drets Civils.
Membre del Consell Municipal de Cooperació.
Vocal a l'Institut Municipal d'Hisenda.
Membre de l'Institut Municipal d'Educació i de Cultura.
Representant de CiU a la Comissió de Seguretat i Mobilitat.
Representant de CiU a la Comissió de Cultura i Coneixement.
Representant de CiU a la Comissió de Qualitat de Vida, Igualtat i Esports.
Patrona de la Fundació Julio Muñoz Ramonet. Patrona de la Fundació Call de Barcelona... i 5 càrrecs més.
Grup polític: CIU
El 28 de gener de 2015 a les 19:15 respon:

Benvolgut Sr.
Valentín

En relació al missatge que vàreu enviar a la regidora de Dona i Drets Civils de l'Ajuntament de Barcelona, Francina Vila, dir-vos que us hem contactat telefònicament però no ha estat possible localitzar-vos.

A tal efecte, us enviem aquest correu, perquè ens interessaria poder comentar el tema telefònicament. Salutacions,
Regidora de Dona i Drets Civils
Dades segons trucada del mateix dimecres a les 19:24

20. ESTÀTUA DE DÀNAE AL TEMPLET D'ARIADNA (Estil Italià), PARC DEL LABERINT D'HORTA (J. A. Desvalls, 1791) {BCIL}

C. Germans Desvalls, 51-91
Districte VII: Horta-Guinardó
Barri#43: Horta

A les 11:52 del dimarts 3 de febrer de 2015,
Belén Pajares Ribas es va amagar darrera de l'estàtua de Dànae.

II-Ima. Sra. BELÉN PAJARES RIBAS
(Barcelona, 1964)
Diplomada en Empresarials.
Apoderada de Banca.
Regidora del Consell Municipal (Adscrita al Districte de Gràcia) Presidenta de la Comissió de Presidència i Règim Interior.
Consellera del Consell Comarcal del Barcelonès.
Membre del Consell Rector de l'Institut Municipal d'Educació.
Membre del Parc de Salut Mar.
Grup polític: PP
El 3 de febrer de 2015 a les 11:52 respon:

A/a. Victor Valentín
Docent Escola Massana

Bon dia,
Atenent la seva petició del passat 22 de gener de 2015, la resposta a les dos preguntes formulades és la següent:
1) A quin lloc de l'espai públic de Barcelona jugaries a cuc i amagar?
Els Jardins del Laberint d'Horta
2) Del lloc escollit on t'amagaries concretament?

Darrera l'estàtua d'un dels templets que estan en un costat del laberint
Atentament,
Belén Pajares
Regidora PP

21. FÀBRICA BAYER (1940-2003), JARDINS DE L'ILLA BAYER (2010-2014), JARDINS DE L'ILLA ROSA DEULOFEU (2014)

C. Calàbria, 264
Districte II: Eixample

Barri#9: La Nova Esquerra de l'Eixample
A les 14:28 del dijous 7 de maig de 2015,
Xavier Mulleras Vinzia es va amagar darrera de l'arbut de l'interior d'illa de la Deulofeu.

II-Im. Sr. XAVIER MULLERAS VINZIA
(Barcelona, 1968)
Llicenciat en Ciències Econòmiques i Empresarials per la UB.
Soci fundador de l'Organització Catalana d'Estudiants Universitaris (OCEU).
Regidor del Consell Municipal Portaveu del Grup Popular a la Comissió d'Economia i Hisenda.
Membre del Consell Metropolità en l'Àrea de Desenvolupament Econòmic i Planificació Estratègica.
Membre del Consell d'Administració de diverses empreses municipals en representació del Grup Municipal Popular de l'Ajuntament de Barcelona.
Vocal en representació de l'Ajuntament a Turisme de Barcelona.
Grup polític: PP
El 7 de maig de 2015 a les 14:28 respon:

Disculpi, se m'havia pasat contestar-li, li envio la meua reposta a les preguntes del seu projecte

1ª pregunta

A l'interior d'illa Rosa Deulofeu, al barri de l'Esquerra de l'Eixample

2ª pregunta

Darrera de l'arbut que està situat al mig de l'interior d'illa, dintre d'una petita zona verda que tenim en aquest indret.

Salutacions
Xavier Mulleras

3.4. FOTO DEL LUGAR ESCOGIDO POR EL CO-AUTOR
(por orden del recorrido de la re-transitaci3n)



6



19



2



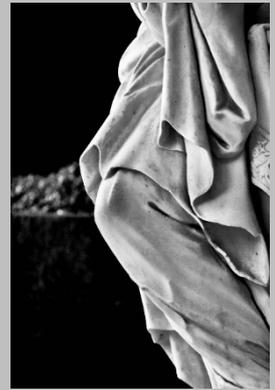
4



8



18



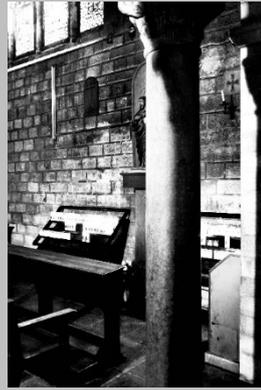
20



1



9



7



12



11



21



17



16



13



10



15



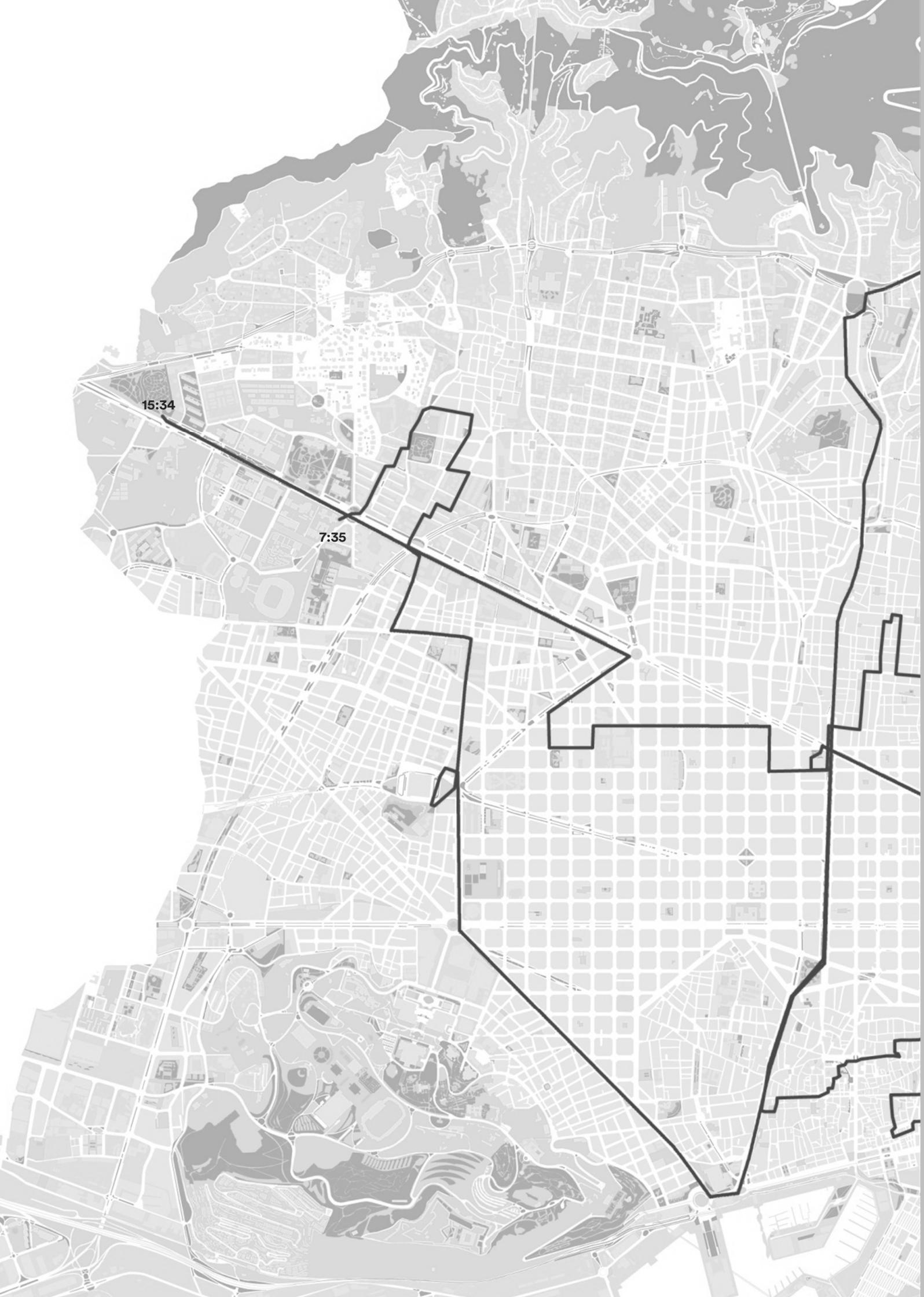
3



5



14



15:34

7:35



3.6. RELATO DE LA RE-TRANSITACIÓ (fragmento)

El divendres 20 de novembre de 2015, com cada dia laborable dels darrers 16 mesos, vaig sortir de Santa Coloma de Queralt a un quart de set del matí per anar a la feina. Però aquest cop la feina seria diferent, vaig disposar-me a realitzar la ruta d'amagatalls resultant de la consulta popular, jo com a poble, que vaig fer al cent dinovè consell Municipal de l'Ajuntament de Barcelona.

7:22

Salto del cotxe a les 7:22 al primer semàfor vermell en terres barcelonines, allà on la B-23 passa a anomenar-se Diagonal. Entrem per la diagonal per petició expressa meua. És la mateixa entrada que el general Yagüe (amic íntim de Jose Antonio Primo de Rivera) va fer el 26 de gener de 1939, on la Vanguardia, en el rotatiu del dia 27, titularia com "Entrada apoteósica del ejército nacional en Barcelona". Entrar per la Diagonal de Barcelona, com sempre feiem abans, és molt més atractiu que fer-ho per la Gran Via (que és per on entrem des de juliol de l'any passat) Pot ser tant sols és atractiu per a mi perquè ho feia des de que era infant, o tan sols és atractiu per aquells que venen de vacances perquè aquesta via està concebuda per ser una primera impressió agradable pels nou vinguts, sigui com sigui vaig demanar entrar per aquí tot i saber que aquesta entrada fa anar malament a la resta de viatgers. De totes maneres es pot escollir, entrar per un lloc on el seu topònim fa referència a la geometria restant de l'ocupació urbanística, o entrar per un lloc on el seu topònim fa referència al resultat de la comunicació entre els pobles ocupats per un exèrcit invasor i sanguinari.

La bona, o mala, sincronització dels semàfors fa que no pugui saltar fins a la Plaça Pius XII, anomenada així des de 1951 com a mostra d'agraïment a aquest Papa per haver escollit la ciutat de Barcelona com a seu de la missa pontifical del XXXV congrés Eucarístic (1952). A la plaça encara es pot sentir el rumor del se nota se siente el Papa està presente entonat per milers de joves vinguts de tot arreu. Des d'aquesta plaça veig l'entrada al recinte de la Maternitat, lloc on varen néixer la meua filla i el meu fill, per aquest ordre.

Entro al primer cafè que trobo obert, que és el bar que vaig anar quan va néixer la meua filla Petra, pensaments trobats. M'estudio la ruta i trio l'ordre de visita. Com és que mai s'ha reproduït aquest model residencial a la resta de la ciutat? És molt agradable passejar-hi, inclús a quarts de vuit del matí. Poc trànsit, grans zones verdes i bona sincronització dels semàfors pels vianants. Un urbanista amic meu (responsable de moltes de les urbanitzacions perifèriques de Barcelona i veí d'aquest barri) em va comentar un dia que tan el sentit dels carrers com la sincronització dels semàfors pel trànsit rodat en aquest barri, estava concebuda per a ser expulsats cap a la perifèria, mai per accedir a la ciutat creuant-lo, així que difícilment trobarem gent aliena al barri conduint. És molt fàcil perdre's intentant entrar a la ciutat pels carrers adjacents a l'avinguda Pedralbes, així que inicio serendipitat des del desconcert propi de la pèrdua, on no descartaré res del que es doni entre el que sé i el que descobreixi.



Diuen que tots dos van tenir una relació que va més enllà de l'amistat que es va prolongar fins a la mort del falangista.



7:46

Il·lustríssim Sr. Óscar Ramírez Lara

Elizabeth Siddal, una modista de barrets al Londres del s. XIX, va ser escollida per Millais com a model pel famós quadre *Ofelia*. La jove va ser tant obedient que va passar-se tot l'hivern submergida diàriament a la banyera de la casa del pintor. Tot el mecanisme per escalfar l'ambient eren unes espelmes que hi havia sota la banyera. Diuen que un dia les espelmes es van apagar i el pintor capficat no ho va veure i la model, obedient, no va voler molestar-lo durant el procés creatiu. Aquest fet va fer que la model caigués greument malalta. El pare d' Elizabeth Siddal va exigir a Millais una compensació econòmica per poder pagar al metge i va prohibir tornar a fer de model a la seva filla, que morí 10 anys després amb tan sols 33 anys. Es pot dir doncs, que el quadre de Millais va ser una de les primeres superproduccions artístiques, ni que sigui a nivell de costos.

L'any 1997 a un pis del carrer Manuel Girona número 55, un reconegut crític d'art de Barcelona va fer el passi en exclusiva de la gravació de Rodney Graham *Vexation Island*, obra que captivaria al món de l'art a la biennal de Venècia del mateix any. A l'exclusiva mostra va assistir un grup reduït d'artistes de la ciutat. La reacció dels presents va ser tant profunda que des d'aquell moment ja no podien concebre la seva pràctica sense la qualitat de superproducció d'en Rodney Graham. Van ser anys d'economia creixent, grans subvencions i grans produccions, any d'excessos i targetes negres. Ja entrada la crisi, les subvencions i l'administració van marcar una forta recessió econòmica basada en la retallada salarial i de recursos en tot allò públic. La metodologia de la retallada afectaria als artistes locals de les superproduccions de la mateixa manera que el so al cinema va afectar als actors de les pel·lícules fins aleshores mudes. Així que la institució, i no els artistes, ha sabut institucionalitzar la crisi fins a crear una tendència de l'austeritat i el *mentrestanisme*, alhora que l'estètica de la precarietat ha dut a retirar les escultures (que als vuitanta van posar-se com estratègia de dignificació) que desentonen amb aquest nou maquilatge de la ciutat.

Ens trobem en el cas de l'escultura realitzada per l'escultor madrileny Francisco López Hernández l'any 1964 i comprada per l'ajuntament al 1986. Com passa moltes vegades en aquesta ciutat, es mouen carrers, es retiren monuments, es canvien nomenclàtors o es maquillen ideologies. Doncs bé, aquesta escultura, anomenada *Ofelia ofegada*, va ser retirada per l'ajuntament (com altres 12 escultures de la ciutat) degut a que la imatge d'aquesta no ajudava a la idea d'austeritat que regnava als despatxos de la conselleria de cultura de la ciutat. Des de la conselleria, van idear una jugada mestre, intentant



PLA BUITS (2015) Urbans amb implicació territorial i social. *Ecologia, Urbanisme i Mobilitat*: El programa municipal Pla de Buits Urbans amb Implicació Territorial i Social (Pla BUITS) té l'objectiu de dinamitzar terrenys en desús de la ciutat de Barcelona, a través d'activitats d'interès públic de caràcter provisional, impulsades per entitats públiques o privades sense ànim de lucre, afavorint la implicació de la societat civil en la regeneració i dinamització del teixit urbà.

consolidar les relacions amb la ciutat de Londres. L'escultura *Ofelia ofegada* va ser regalada a la ciutat per col·locar-la davant del número 7 de Charles Street de Hatton Garden, lloc on va nàixer la model dels artistes de la fraternitat *prerafaelistes* Elizabeth Siddal. Quin millor homenatge que el d'una escultura que representa la mort d'una noia jove en mans de l'aigua.

Poc precari sembla aquest barri on l'apoderat Compte Güell va haver d'anar venent totes les seves terres a una burgesia menys esnob per satisfer tots els capricis de l'arquitecte de la superproducció i l'excés, Antoni Gaudí.

7:54

II-Im. Sr. Joan Puigdollers Fargas

No s'entén aquest *bonisme* barceloní que ensucra la realitat amb estratègies com la de treure-li la peanya a l'escultura, baixar-la a nivell de carrer i escalar-la per generar la il·lusió de proximitat ciutadana i art, quan en realitat és sabut que el que realment es busca es impedir la quietud del ciutadà mantenint-lo en continu moviment en el seu devanir, i no tan sols això.

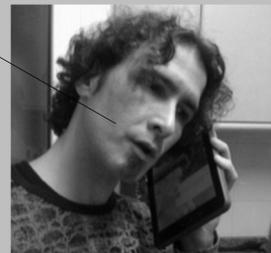
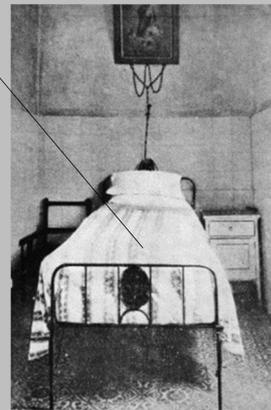
Perquè Gaudí es troba quiet al barri de Pedralbes i no atropellat a les Rambles? O inclús moribund a l'aula A-23 de l'Escola Massana? Lloc on va morir quan aquesta abans d'aula havia estat habitació d'hospital. Aquesta, va ser la proposta realitzada pels alumnes d'escultura de l'Escola Massana de la promoció del 95 pel concurs públic *Homenatge a Gaudí* essent desqualificada. A la nota adjunta de la desqualificació es podia llegir:

El jurat considera que tant la ubicació escollida com la representació de l'homenatjat no dignifica ni el degradat entorn urbà ni a la persona d'aquest il·lustre arquitecte.

El concurs el guanyaria un escultor barceloní net d'un altre escultor barceloní i pare d'en Daniel Camps, cap d'estudis de l'Escola Massana des del curs 2015-16. La decisió del jurat va considerar que era més digna una ubicació de feina i no de mort, com també va considerar que Antoni Gaudí quedaria millor en posició dialogant (tot i no ser-ho gens) que moribund al llit d'un hospital de pobres.

8:13

Torno a la Diagonal per agafar el Trambaix, vigilo no ser atropellat, cada vegada que el veig em ve al cap la ridícula estadística que l'ajuntament exporta en quant a Ciutat Verda on fa computar els metres quadrats la catifa verda de gespa que hi creix entre les vies d'aquest.



s'atura el tramvia per cedir el pas als vehicles que venen de mar, veig a Jan Laporta creuar el pas de vianants amb semàfor que hi ha per creuar la Diagonal. No el veig amb actitud d'amagar-se, per un moment m'entren ganes de saltar del Tram i assaltar-lo amb la pregunta que si que va respondre però mai va contestar. Em fa mandra i continuo amb la ruta prevista.

8:25

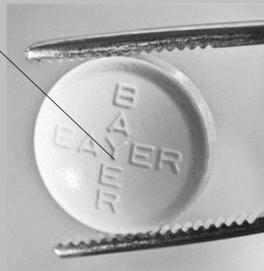
II·Im. Sr. Xavier Mulleras Vinzia

Quan a l'any 1940 s'instal·la a Barcelona la fàbrica farmacèutica Bayer ho fa sota el nom del grup IG FARBEN, holding d'empreses químiques que va ser acusada de pràctiques esclavistes envers als seus treballadors i d'haver participat en la fabricació de gas Zyklon B (B de Barcelona). Aquesta empresa (ubicada a Barcelona entre el final la Guerra Civil i l'inici de la segona Guerra Mundial) va significar la primera aliança ferma entre l'Alemanya nazi i l'Espanya franquista. Anys més tard, la fàbrica barcelonesa va poder netejar la seva imatge deixant de produir el Zyklon B per produir la famosa Aspirina, cosa que va fer sense parar, fins el març de 2003.

La fallera barcelonesa per recuperar els patis del pla original de l'eixample va fer que des del tancament de la fàbrica s'iniciessin les obres per a un nou pati d'illa. Ara els besnéts de la burgesia també volien netejar la imatge del que varen fer els seus besavis especulant amb el sol de l'eixample. Aquests, van enriquant-se venen a indústries el terreny que Cerdà va concebre per a zones comuns de micro-comunitats d'illa. Ara l'ajuntament ha de tornar a comprar un terreny a preu d'or que va néixer com a zona verda.

La recuperació del pati d'illa que va ocupar durant anys la fàbrica Bayer, va ser inaugurat sense nom el mes de febrer de 2010, el que va provocar, com quasi be sempre, que fos el veïnat qui el bategés amb el malnom de *Cicló*. Quan això va arribar a orelles de l'alcalde d'aquella època, Xavier Trias, va fer buscar ràpidament un nom que no fos tan ofensiu. Així que, l'any 2014 va sorgir el nom de Rosa Deulofeu (morta sis anys abans) a qui l'any 1991 l'arquebisbe de Barcelona Ricard Maria Carles va nomenar delegada diocesana pastoral de Joventut de l'Arxidiòcesi de Barcelona. La inauguració dels jardins Rosa Deulofeu va ser el darrer acte en que va assistir l'excel·lentísim senyor Trias com alcalde.

Quan algun dia es facin públics tots els draps bruts de l'Arquebisbe Emèrit de Barcelona enterrat a la catedral de la ciutat el 18 de desembre de 2013, li tornaran a canviar el nom seguint la tònica buenista de que el model sigui impecable i vendible en tots els aspectes. Cal saber que l'ajuntament de Barcelona té una comissió de codi ètic encarregada en els verificar les possibles càrregues dels nomenclàtors de la ciutat.





15. EL PAPEL DE LA TRANSTOPÍA EN LA PRODUCCIÓN DE LUGARES³¹⁷

Transtopía: El prefijo *trans* (*trans* cómo 'al otro lado', 'a través de', 'más allá de') se sitúa entre los prefijos *u* (*u* cómo letra común del prefijo *eu* 'bueno' y *ou* 'inexistente', 'no') y *dis* (*dis* cómo 'mal', 'anomalía' y 'oposición'). Así que se propone el concepto de *transtopía* derivado de la unión de *trans* del lat. *trāns* ('al otro lado') con *topía* del gr. τόπος *tópos* ('lugar') y el lat. *-ia* 'ia'.

El 16 de abril de 2013 invité a jugar al escondite a los 215 contactos de la libreta de direcciones de mi agenda. Se hizo a través del siguiente correo electrónico:

Queridos contactos,
Soy Víctor Valentín, os escribo para pedir os una pequeña colaboración en el desarrollo de un proyecto en el que estoy embarcado.
Simplemente debéis de responder a dos preguntas relacionadas con el espacio público de la ciudad de Barcelona. Así de simple.
Sería de gran ayuda que las respuestas de las preguntas planteadas fueran lo más concretas posibles, indicando nombre de la plaza, calle, paseo, parque, en la primera pregunta y, lugar determinado, objeto, elemento característico, accidente geográfico, en la segunda.

PREGUNTAS

1. Nombre
2. ¿En qué lugar concreto del espacio público de Barcelona jugarías al escondite?
3. Del lugar escogido ¿dónde te ocultarías?

¡Mis agradecimientos de antemano!
Víctor Valentín

317. Texto íntegro recogido en: BLANCH, Teresa (dir.). *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Universitat de Barcelona ed., 2015, pp.93-101. Se debe advertir que en este capítulo se encontraran partes literales recogidas en capítulos anteriores. Al tratarse de un texto íntegro se ha considerado mantener tal redundancia para mayor comprensión del capítulo, así como de los anteriores.

De los 215 contactos respondieron 150 que activaron un total de 126 lugares. Como muestran las cifras hubo coincidencias, pero no acaban aquí las curiosidades. El 70% decidió esconderse en el nostálgico acto burgués de pasear como exaltación de la exhibición pública del asueto. Más de la mitad escogieron apropiarse de los lugares abanderados por la economía global del turismo, ya sea por instinto de recuperación o por servidumbre iconográfica. Cerca de la mitad ocuparon lugares cercados y controlados mediante seguridad privada y bajo el nombre de parques y jardines. El 39% se apropiaron de elementos simbólicos (edificio, esculturas, fuentes,) que la administración ha ido colocando en nuestras calles con ánimo de dignificación. El 26% ocuparon calles, plazas y portales, dando la razón a Le Corbusier cuando transformó la calle en vía y la plaza en rotonda cediendo todo el protagonismo al tráfico rodado. Mas repartidos tenemos escondidos entre actos de consumo un 16%, entre la gente un 14% y entre actos de movilidad y transporte el 12% de los participantes. Dejo para el final aquellos que se ocultaron en lugares destinados al control (espiritual, de conducta, represión) donde se ocultan allí como estrategia de descontrol, o mejor dicho como estrategia de control al control. Ejemplo claro el de una judía que decide esconderse en la basílica cristiana de Santa María del Mar y el de un musulmán que hace lo propio en la Sinagoga del Call.

Las respuestas de los participantes se materializaron en unos folletos en los que aparece: el listado de los participantes, un número de identificación, la descripción del lugar y unas coordenadas. A este listado le acompaña un mapa guía con todos los escondites y su correspondiente número de identificación. El mapa, que no deja de ser también una representación de la concepción, modos de conocimiento y proyección del espacio, debería incitar a recorrer los lugares como verdadera experiencia estética en el contexto real de los acontecimientos, trasladando el espacio expositivo a toda la ciudad y enmarcando la obra en la propia experiencia de los lugares.

Se envió este mail a todos los contactos con la voluntad de tejer realidades comunes, y se pidió esconderse como estrategia del camuflaje que se despliega y transita por el espacio público. Bajo la premisa del juego se pretende conseguir un posicionamiento que ponga en crisis el uso de la ciudad contemporánea con el objetivo de conseguir nuevas miradas, nuevos usos, nuevas lecturas, nuevos vínculos o incluso nuevos imaginarios del espacio público como estrategias de sociabilidad y de resistencia. Con las preguntas se pretende «crear nuevos dispositivos en el seno del sistema de equipamientos colectivos»³¹⁸. En las respuestas se puede ver cierta manipulación de la realidad que los coloca como creadores receptivos del lugar. Y aunque sea desde el imaginario, dejan momentáneamente de formar parte inactiva del espectáculo, como protagonistas perceptivos del parque temático que es la ciudad, para pasar a ser creadores receptivos de una realidad palpable y mutable. De este modo se recupera el compromiso activo gracias a esta mutabilidad fomentando una actitud creativa capaz de reinterpretar el lugar a través de la creación de imaginarios como toma de posición. Con esta participación se pretende despertar el aparentemente dormido *conflicto permanente que se da entre poder y resistencia* en el espacio público. Este posicionamiento del participante/actuante, aún en la respuesta más banal, se interpreta como respuesta significativa de lugar, así que puede aplicarse la máxima de Guattari en que dice que «la toma de significado es siempre inseparable de una toma de poder»³¹⁹. Poder entendido como resistencia, como herramienta que nos ayuda a decidir sobre el lugar que nos une vs el poder que se ejerce en la continua redefinición simbólica del territorio que

318. BOURRIAUD: op. cit., [2005] 2008, p.111.

319. GUATTARI: op. cit., 1980, p.232.

se hace desde el concepto de urbanismo. Es decir, en el hecho de escoger un lugar y no otro hay más de posicionamiento político en la significación de lugar que no de juego simbólico en el que la simultaneidad de lo colectivo es ficticia y desconocida.

Dicha significación del espacio escogido no se puede concebir de otra manera que no sea desde el nuevo vínculo que se nos presenta entre persona y lugar, si como dice M. Lazzarato que «en el gobierno de los signos tenemos el gobierno del espacio público»³²⁰, se pretende, aunque sea de manera silenciosa, recuperar la ocupación del espacio público a partir de una determinada resignificación con el simple posicionamiento que se da al clicar *enviar* para responder.

Esto es la *transtopía*, sencillamente un posicionamiento político que permite mantenerse al margen de la monumentalidad de la ciudad, al margen de los movimientos, al margen del civismo como discurso de control, al margen de la planificación y al margen de la representación de ésta.

Se ha comentado que el conflicto está dormido y que se debe recuperar la gestión del espacio público, porque sinceramente hemos perdido la batalla, se han minimizado los conflictos entre poder y resistencia. El gobierno técnico-tecnocratizado de la ciudad, con la planificación urbanística, ha ido transformando los signos en estrategias significantes hacia formas de dominio sutil (sociedad de autocontrol, cultura cívica, etc.) hibridadas con estrategias clásicas del poder disciplinario (leyes de desocupación de la calle, policía, etc.). Así aparecen la gentrificación y la obsolescencia como ideología, junto a la expropiación, el vaciado y la coacción como herramientas, que han guiado la política de recuperación del casco antiguo de nuestras ciudades. Es decir, la *museificación* (museificación y domesticación) del casco antiguo y como tal la construcción de un no lugar histórico, es lo que ha derivado en el parque temático (textura urbana fácil, maleable y dócil) de nuestra memoria para auge y desarrollo del sector terciario. Este vaciado y ocupación simbólica de nuestras ciudades sumado a la nueva construcción residencial periférica (muy pobre simbólicamente, pero de gran valor de morada) ha provocado la substitución de las revoluciones por pequeñas reyertas, es decir, se ha reducido la resistencia del poder en favor de pequeños conflictos casi de ámbito doméstico. No se pretende decir que con las respuestas de los contactos se combata a este gigante, sino que simplemente se intenta demostrar que con una pequeña ocupación del *yo aquí escondido* se produce efímeramente un nuevo espacio, una minúscula construcción de lugar, una *apertura espacial* desafiante, por tanto. En definitiva, una invisible *transtopía* como definición de lugar a través del posicionamiento activo del actuante.

Si analizamos una de las preguntas enviadas podemos apreciar que se trata de un futuro hipotético cuyas respuestas, en la mayoría de casos, incorporan un pasado más o menos lejano, ya que nadie de los que respondieron han jugado al escondite al menos durante los últimos cinco años. Lo que indujo que al contestar tuvieran que hacer simultáneamente un rastreo por la ciudad de Barcelona y un rastreo por la memoria, ni que solo fuera para recordar las reglas de juego. Por eso es curioso que –con toda la energía que la planificación urbanística derrochaba desde principios de los ochenta en la dignificación de unos supuestos maltrechos espacios con monumentalidad y riqueza patrimonial (a partir de una estudiada y discutida memoria histórica)– ninguno de los contactos se vinculaba a estos lugares desde esa perspectiva historicista. Así que esta memoria histórica como resumen de los hechos que ha ocupado mayor lugar en la memoria de los hombres, al ser de carácter institucional y usada como herramienta de dominio, venganza o en algunos casos como herramienta de dignificación o embellecimiento no despierta en los participantes el mismo

320. LAZZARATO: op. cit., 2007, p.105.

interés que en el de los turistas. Si concedemos que en la ciudad todo es memoria, se pueden coger los lugares descritos por los participantes y entenderlos como otro tipo de memoria, una memoria que modula el espacio a imagen de uno mismo desde la idea de lo común y configura unos significados de identidad ligados a la continuidad de nuestra propia memoria, que, aun implicando al individuo, es activa, representativa, flexible y continua, deviniendo herramienta de lo social en la construcción de significados. Así que la suma de cada lugar recibido y convertido en memoria es la suma del recuerdo vigente de un pasado continuo del sujeto social, es decir memoria colectiva. Y en el recorrido por las distintas contorsiones que se dan en cada lugar se puede leer la construcción colectiva de una resignificación de la memoria y el espacio.

Lo interesante de la *transtopía* es que es capaz de generar en un mismo espacio tanto lugar no vinculante e historicista para y por los turistas como lugar vinculante lleno de significado *geomórfico* para los contactos escondidos. Es decir que la estrategia de substituir la memoria colectiva y todos sus significados de identidad por una memoria histórica de logos e intereses mercantilistas queda mínimamente combatida por esta pequeña acción de esconderse tras un logo como acto de resistencia. Es divertido imaginar la escena en que el turista usa el escenario *cosmetizado*³²¹, para su proyección personal fotografiándolo, mientras el actuante resta a la espera escondido como espectador privilegiado del despropósito. Y es durante esa admiración turística, que el turista al activar lo simbólico lo convierte en genérica marca desposeyendo de significados a la ciudad, cuando el escondido compensa el significado robado generando lugar con su ocupación. Lugar como triunfo de esta ocupación del espacio público que la administración concibió como geometría de la planificación, consiguiendo una determinada significación que nos permite su propia gestión. Ocupación que al venir de cierta singularidad favorece la multiplicidad y la multifunción minimizando la *sobrespecialización* de lo temático.

Aunque para ser sincero esta *transtopía* es muy débil ante tal vaciado de significados, o mejor dicho, ante esta substitución de significados, ante esto el resultado obtenido es que la memoria de las ciudades es demasiado saturada como para ser habitada, ocupada y compartida. Así que la memoria visible se vuelve insignificante aparte de museística, siendo inevitable la conversión de lo antiguo en espectáculo o escaparate³²². Pero esta *transtopía*, aun siendo débil, recupera con ese vínculo de lo común no historicista la belleza de la ciudad como uso de calles, portales y plazas frente a la belleza de sus edificios y elementos ornamentales que actúan como logo.

Me gusta creer que, en la *transtopía*, desde la quietud ocasional del que se esconde, se contrarresta el movimiento permanente, reposado y poco exigente hacia lo físico a tiempo parcial entre actos de consumo del transeúnte en la ciudad contemporánea. Y de esta manera contrarrestar lo que escribe J. Bonet cuando dice que «precisan de la privatización del espacio público a fin de que deje de operar como lugar de encuentro para convertirse en lugar de circulación»³²³. Ante el desplazamiento utilitarista consecuente, entre otras cosas, de la nueva ocupación periférica, del ciudadano convertido en pasajero en su viaje diario de casa al trabajo y viceversa, se propone la alternativa de activar y ocupar los espacios que desde la eficacia automovilística se van desensibilizando a diario. No deja de ser curioso que el vaciado sufrido en los centros de la ciudad en esta fuga hacia la ocupación fragmentada y discontinua

321. Cosmética procede de cosmos, orden, un Orden.

322. Y no sólo lo antiguo como tal, sino el núcleo antiguo como lugar presente de experiencias es lo que resulta reducido a espectáculo o escaparate.

323. BONET i Martí, Jordi: op. cit., 2007, p.41.

de la periferia quede en evidencia al comprobar que la gran mayoría de los contactos volvieron al centro a esconderse como queriendo recuperar algo que abandonan a diario durante el sometimiento de la ciudad a la mera función de lugar de paso. Si en la eficacia automovilística en la evacuación pública podemos ver la organización del aislamiento en la propia circulación, en la eficacia del juego vemos la organización (transformación, resignificación) del territorio desde el hecho social. Así pues, el lugar de paso como arquetipo de no lugar queda substituido momentáneamente por el lugar idóneo para poder ocultarse. Y si tiempo es dinero y el uso eficiente de este responde a un sistema mental y económico en el que tiempo equivale a dinero, nuestro devenir diario está completamente programado, sin espacios para la impro-visación ni para el encuentro fortuito. Ante esto se propone el juego como una de las muchas formas de usar el tiempo y también de perderlo, la respuesta a la efectividad es una apuesta por la individualidad y un posicionamiento contra la estandarización tanto que la pérdida de tiempo en esconderse es la búsqueda de unos resultados diferentes a los esperados.

Así que, ante el movimiento consecuente de aislarnos individual y anónimamente en el transporte, con poca o nula participación e interacción con el otro, perdemos el tiempo interpretando los sucesivos textos que invaden el espacio en forma de órdenes o consejos. Ante esto, los contactos proponen otro tipo de lectura, una lectura más crítica, menos cómoda que la de la espera del semáforo verde, una lectura física del lugar, hay pues una exigencia física con el espacio que va más allá de la interacción textual para la organización efectiva de la ciudad. Es decir, lectura *geomórfica* del cuerpo contorsionado y pegado al semáforo.

Parece obvio que ante tanto trajín del ir i venir la medida ya no sea la física sino la temporal, el mundo físico se ha comprimido y el tiempo ha comprimido las distancias, ya no tiene sentido hablar de a qué distancia está sino a cuánto tiempo está. Así que el escondido *trans-tópico* con sus coordenadas se reafirma en el lugar geográfico escogido. Aun pareciendo contradictorio, pensamos en tiempo, pero seguimos leyéndolo sobre mapas físicos dibujados a partir de distancias físicas y no temporales, eso sí, siempre nos darán los dos valores, tiempo previsto y distancia a recorrer. Aun siendo el tiempo un resultado ficticio podemos decir, exagerando, que la previsión ha engullido a la realidad física, y ante esto se propone una manera de perderlo, el tiempo, como resistencia física del lugar.

Entonces entre tanto movimiento la *transtopía* reconfigura tiempos y espacios, se abre a nuevas formas de hacer, ver, moverse y rompe con el dominio de una cierta temporalización del espacio y de los itinerarios.

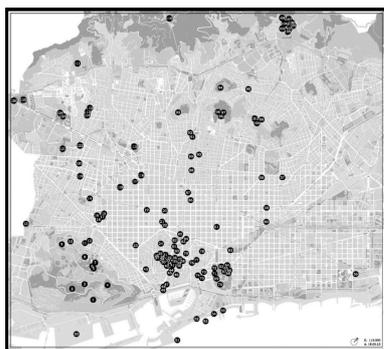
Si en el movimiento hemos cedido gran parte del espacio público y las carreteras han dejado de conducirnos a lugares para convertirse en lugar, lugar de trabajo, de ocio, de relación, de descanso, la *transtopía* se ubica en los márgenes de estas vías, donde desarrolla una determinada experiencia sensorial en el lugar que ha decidido ocupar. Se puede decir entonces que la *transtopía* es un lugar residual ya que debido a la exagerada conexión vial la mayoría de los lugares escogidos para esconderse son residuos de lo que fueron. Es decir, las carreteras han generado a su paso una serie de espacios residuales, al margen, donde se pueden encontrar en la quietud como contrapunto al movimiento, tiempo cero, unos hábitats *alterados cuna de la diversidad*³²⁴ del juego.

No hace mucho que le pedíamos a la ciudad que se comportara como lugar de encuentro y acogedor para el intercambio humano y realizarnos en comunidad, pero también le pedíamos que fuese máquina como lugar de oportunidades, lugar de trabajo o negocio. Le pedíamos un equilibrio entre el ágora y la máquina, entre el simbolismo y el utilitarismo.

324. CLÉMENT: op. cit., 2007.

Pero la máquina ha acabado absorbiendo el desorden del ágora y substituyéndola por parques como eufemismo de ciudad policial y centros comerciales como metáfora de euforia enlatada de realidades simuladas en espacios basura³²⁵. Donde el aparente desorden está controlado y vigilado por unas cámaras y una seguridad privada que con sus paseos se dejan ver. Y es ahí donde algunos de los contactos se han querido esconder como anunciadores de una serie de espacios que bajo una *hiperespecialización* facilitan su control, y es justo desde ese pequeño cambio de uso al esconderse que consiguen desordenar lo establecido. Pero el desorden, obtenido en la acción de esconderse en los espacios residuales, genera lugar y con éste se consigue la recuperación de la identidad y los significados. Es el lugar social y antropológico que lo hace orgánico y que niega la individualidad genérica del lugar de paso. Y es ahí donde se torna posible el desarrollo de la experiencia que nos da los significados, y es justamente en esta práctica espacial afectiva donde se configuran los lugares urbanos.

Recordemos lo que decía M. de Certeau al definir el espacio público cómo «el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder»³²⁶, podemos decir que éste, el espacio público, está construido sobre una complejidad política, social, económica y urbanística, por lo que debe ser controlado en busca de un supuesto equilibrio pacífico entre economía y ciudadano teniendo en cuenta los tres máximos responsables en los «nuevos léxicos de comportamiento»³²⁷: las experiencias de las migraciones, la experiencia de las



Mapa de Barcelona con el resultado de los escondites obtenidos durante el proceso del Protocolo #2. Escondite y lugar.

relaciones de tráfico y la de copresencia. Así que tenemos unos medios institucionales regidos por normas rígidas y unos espacios de interferencias en los que las reglas apuntan a evitar choques, escándalos e incidentes. No es más que buscar un orden en el desorden natural de las relaciones y conseguir una multitud ordenada, en definitiva, control y poder. Por lo que como ciudadanos estamos expuestos, dispersos, educados, obedientes, vigilados y controlados como representatividad del orden. Todo lo contrario que el desorden espontáneo de los contactos escondidos, ya que con esta acción que reconfigura lo imaginario, se entiende el espacio público como lugar de libre acceso y en el uso de esta libertad se desarrolla una determinada forma de vínculo social a la vez que se establece una relación directa con el poder. Si partimos de una idea, ni que sea precaria, de lo común, el acceso libre es una

ocupación colectiva en vistas a experimentar otras formas de ordenar donde las nociones de compromiso y responsabilidad recuperan un tono político perdido. Esta resistencia se enfrenta a la moralidad que con las normas de conducta y el corsé del civismo buscan el conformismo de muchos en la compensación de seguridad. Este recorte de las funciones sociales mediante la buena conducta, en busca de la prometida seguridad, no es más que eufemismo de autocontrol hacia la exhibición que favorece el equilibrio entre el capitalismo y el espacio público. En éste se despliega un tablero de juego pacificado-segurificado para nuestras transacciones, lo cual compensa un estado de guerra/excepción permanente a nivel global. Tan necesarias para preservar el orden público y el poder político. Pero en la

325. Ensayo traducido al español del mismo nombre, de Rem Koolhaas, título original *Junkspace* publicado en 2002. En el que pone en cuestión la masificación arquitectónica en las últimas décadas como su mala concepción y ejecución, argumentando que «los espacios basura nos hace sentir inseguros del lugar donde estamos, oculta dónde vamos y anula el lugar en el que estamos», él lo define como la maldición del espacio público. Véase: KOOLHAAS: op. cit., 2007, p.17.

326. Según como lo veían De Certeau y Foucault. De CERTEAU: op. cit., 2007.

327. JOSEPH: op. cit., 2002.

transtopía el desarrollo individual de lo colectivo y libre ocupación del espacio público que han hecho los contactos, determina una sencilla exhibición que combina simultáneamente el riesgo de ser juzgados con el riesgo de perder la seguridad que el poder político necesita. Y de esta manera ser considerados incívicos y de difícil gobernabilidad³²⁸. Ahora reflexionemos sobre el porqué de la tal consideración de estas ocupaciones-reapropiaciones ocasionales del espacio público. Primero, por lo informal, ya que estropea la foto de la Barcelona formal; segundo, por lo desordenado, ya que está fuera de los dominios programáticos; tercero, por la espontaneidad, ya que se muestra inesperada ante la previsibilidad del deseo burgués; y cuarto y último, por lo descontrolado, ya que han tenido que inventar nuevos sistemas de control para afrontarlo.

Ante esta intensificación nerviosa³²⁹ y situación de alerta constante del ciudadano que representa el papel que toca en cada momento, que es lo que dificulta las relaciones se propone el acto de esconderse, que no solo favorece la relación sensible entre individuos, sino que es capaz de establecer, como tal, una relación activa entre cuerpo humano (experiencia sensorial) y espacio público (textura), es decir emoción y textura, sensación y tacto.

Así que, si en el espacio administrado de control el lugar es tiempo y exhibición, la materia en la *transtopía* es el encuentro vinculado a la experiencia y al espacio diferencial abierto. Este frenético movimiento del transeúnte brinda al encuentro la oportunidad de convertirse en detonante de la experiencia estética, como formas de la sensibilidad, que el escondite proporciona a un público “voluntarioso”. Si el transeúnte se mueve entre actos de consumo, consumiendo tiempo y espacio, hay algo de sorpresa en el encuentro que rompe la monotonía facilitando el despliegue de la experiencia de difícil comercialización. Esta experiencia de lo social modifica tanto al que mira como al propio lugar, llegándose a erigir la propia obra en la producción colectiva de espacios. La inmaterialidad de la práctica la encontramos en los acontecimientos que el encuentro provoca entre el escondido, el observador y el ciudadano³³⁰, es decir, *copresencia* en el lugar común desplegando intereses y experiencias comunes, unión de individuo y grupos humanos, y buscando, como dice N. Bourriaud³³¹ su espacio en los conjuntos de encuentros que la ciudad propone, es decir, espacios de intercambio social en lo cotidiano que lejos de ser representados se busca la manera de construirlos. En definitiva, el encuentro como procedimiento relacional es sólo uno del «repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo»³³². Así que esta práctica artística como intersticio social despliega en tiempo real las relaciones entre individuos desde la subjetividad cotidiana. El que mira pasa a la acción desempeñando el papel de productor e incluso decide la representatividad de lo que se produce, la autoría se diluye en pos de las relaciones como mejor comprensión y adaptación al espacio donde se desarrolla determinada experiencia estética en la producción de lugares. Podemos decir que el artista ya no representa su mirada abstracta o concreta del mundo, sino que detona y propone

CONTACTOS AL EN EL PÚBLICO DE A ESCOGEN 126

VALENTÍN, Víctor. *150 contactos jugando al escondite en el espacio público de Barcelona escogen ocupar 126 lugares*. Barcelona: Autoeditado, 2013.

328. Foucault y la crítica como el arte de no ser gobernado de una cierta forma.

329. SIMMEL, George. *Las grandes ciudades y la vida del espíritu*. Cuadernos Políticos, número 45, México D.F., ed. Era, enero-marzo de 1986.

330. Se connota que el escondido deja de ser observador y ciudadano, véase: *Y si dejamos de ser ciudadanos*, de López Petit para Espai en Blanc en: <http://www.espaienblanc.net/Y-si-dejamos-de-ser-ciudadanos.html>

331. BOURRIAUD: op. cit., [2005] 2008.

332. Ibid., p.55.

unos dispositivos donde desarrollar esta relación de responsabilidades en pos a la construcción de *dialogías*. En definitiva, el espectador pasa de mero consumidor pasivo a ser invitado en la producción de momentos. Entiéndase estos momentos como circunstancias y acontecimientos que deben ser provocados por los contactos, capaces estos de representar tal realidad. Representaciones que al estar cercanas a lo fenomenológico huyen de la política de los sentidos. Una política en la que es el ojo del espectador el que el arte se fija, en primera instancia, para posicionarse en la política de la experiencia como práctica estética. Así que la *transtopía* se plantea combatir lo que Ardenne detecta cuando habla de la museografía como esencia política donde al ponerse «al servicio del ojo esclavizado»³³³ activa una simbología de la dominación a través de la oferta expositiva.

En cierto modo es un posicionamiento político, mejor dicho, un posicionamiento de hacer y discutir en el espacio público, de tejer realidades comunes en busca de la transformación social, no tanto una intervención sino una producción, una transformación del lugar común.

Mi único papel en todo esto fue el de conector mediante un mail facilitando una determinada reflexión sobre la experiencia emocional del lugar, fui un iniciador en la implementación. Entonces son las respuestas las que configuran una realidad completa que lejos de ser ilustrada pretende ser vivida como construcción de imaginarios de nuevos significados a través de una acción. En definitiva, se representa una re-simbolización de lo real. Es un arte de propuestas más que de afirmaciones, deseoso de debates y de ideas. Un arte reflexivo que además de generar conocimiento se despliega a través de clara una voluntad lúdica y política. Y es a partir del juego que recrea y enfatiza otros lugares y recorridos de la ciudad. Es por esto que la verdadera experiencia estética de esta práctica está en la propia experiencia de ir a los lugares, y es por este motivo, también, que animo a posicionarse a la vez que os invito a este acto de resistencia que es esconderse como acto de recuperación de un espacio que nos pertenece como lugar común que es.

El 20 de mayo de 2017, Adelina Osorio López, profesora de Bachillerato de Arte, en el instituto Mediterráneo de Torrevieja, Alicante, se pone en contacto conmigo tras llegar a sus manos un ejemplar de la publicación dirigida por la Doctora María Teresa Blanch, *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Me comenta el interés suscitado por el capítulo *Transtopías* de dicha publicación, y me pide permiso para trabajarlo con sus alumnos de primero.

Acepto encantado.

El 19 de marzo de 2018 recibo un mensaje, en él se podía leer que los alumnos de segundo curso de bachillerato de arte del instituto Mediterráneo, habían iniciado el juego de la *Transtopía* a las 19:19 horas. Adjunto al mensaje había un enlace que me llevó directo a una página de internet wordpress: *Transtopías Artmedix. Generamos espacios de multiplicidad*.³³⁴

Es muy interesante la manera en que la propuesta se extendió a otro público y a otras ciudades con la misma intención, la de reactivar y resignificar simbólicamente su lugar.

333. ARDENNE: op. cit., 2006, p.21.

334. Véase el portal: *Transtopiasartmedix.wordpress.com*. [en línea] [consultado: 31 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <https://transtopiasartmedix.wordpress.com/2018/04/06/iniciando-el-proyecto-transtopias-artmedix/>

**PROTOCOLO #2.
ESCONDITE Y LUGAR.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIONES

2.1. Folleto:

VALENTÍN, Víctor. *150 contactos jugando al escondite en el espacio público de Barcelona escogen ocupar 126 lugares*. Barcelona: Autoeditado, 2013.

2.2. Texto:

VALENTÍN, Víctor. *Transtopía*. Barcelona: Autoeditado, 2015.

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. Convocatoria.

3.2. Mapa de las localizaciones.

3.3. Listado acciones (coordenadas/persona/acción).

4. EXPOSICIÓN

5. CONFERENCIA-COMUNICACIÓN

6. ACCIÓN RECOGIDA EN PUBLICACIÓN

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto.

Título: PROTOCOLO #2. ESCONDITE Y LUGAR.

Acción: Preguntar a las personas consignadas en mi libreta de direcciones, qué lugar concreto de la ciudad de Barcelona elegirían para ocultarse si jugasen al escondite. Con las respuestas, definir el mapa experiencial de dicha ciudad.

Co-autores (del contenido): 150¹ contactos de mi libreta de direcciones.

Lugar: Espacio público de la ciudad de Barcelona.

Inicio del envío: 16.4.2013 a las 09:34

Finalización (cierre de esta fase): 14.5.2013 a las 12:17

Tiempo de juego: 28 días y 2 horas.

Cierre de la obra: 23.4.2015

1. Ignasi Aballí, Carmen Amador, Cris Amat Vives, Gemma Amat, Marcel·lí Antúnez, Ginush Arekelyan, Xavier Arenós, Maite Ariño, Paola Arreola, Javier Artero, Coqué Azcona, Silvia Badorrey, Teresa Baixas, Arnal Ballester, Isabel Banal, Àlex Basterra, Iván Bayo, Salim Bayri, María Beltrán, Adriana Bianco, Riki Blanco, Blanca Bocos, Glòria Bonet, Mireia Brandariz, Mónica Buzali, Pepi Camafort, Victòria Campillo, Daniel Camps, Jordi Canudas, Isabel Carballo, Maite Carbonell, Tom Carr, Xavi Carrascal, Alán Carrasco, Jordi Carrasco, Neus Casas, Sensi Cervantes, Mónica Chavarria, Elia Clemente, Carol Corsellas, Pep Dardanyà, Anna D'Aslaya, Cristina de la Cruz, Lola Donaire, Laura Drago, Begoña Egurbide, Jordi Encinas, Ricard Escudero, Mercè Ester, Héctor Fernández, Núria F. Rius, Núria; Xavier Ferrés, Lluís Forteza, Jaume Fortuny, Malena Franul, Àngela Lorena Fuster, David G. Torres, Juan David Galindo, Meritxell Gallardo, Xavi García Puerto, Alícia García Ruiz, Eulàlia García Valls, Tània García, Armando Gascón, Anna M^a Gilson, Pere Ginard, Núria Gómez Gabriel, Susana Gough, David Gràcia Albareda, Iñaki Granell, Matilde Grau, Andrea Gusi, Mónica Hidalgo, Elisabet Insenser, María Jimenez, Pol Kauf, Jörg Klumbis, Teresa Lanceta, Sònia Lavila, Mario León, Ana Leticia, Chloé Lévy, Santiago López Petit, Josep Mañà, Ricardo Marsicano, Jesús Martínez Clarà, Anna Martínez Duran, Silvia Martínez Palou, Jorge Luis Marzo, Sofía Mataix, Carine Mathieu, Albert Merino, Synodi Michalopoulou, Pep Montserrat, Massimiliano Moro, Raúl Moya, Oriol Navarro, Zaida Nogales, Miquel Ollé, Antonio Ontañón, Antonio Ortega, Quique Ortiz Ceballos, Miquel Parera, Quim Peláez Serra, Paco Pérez Valencia, Joaquín Peribáñez, Carles Piera Claramunt, Francesca Piñol, Rafa Pládenas, Glòria Ponsà, Carmen Porras, Guillem Portell, Jesús Ángel Prieto, Bienve Puerto Navarro, Teo Puerto Navarro, Ramón Puig Cuyàs, Elisabet Puig, Silvia Puig, Antón Puigdomenech, Anna Puigjaner, Imma Ramos, Inbal Ravai, Miriam Rialp Bonet, Pepe Rovira, Lourdes Santandreu, Massimiliano Scagluione, Cristina Serrate, Ferran Signes Orovay, Pep Tornabell, Laura Torras, Xavier Trull, Blanca Utrillas, Víctor Valentín Martín, Manu Valentín Puerto, Víctor Valentín Puerto, Adriana Valle, Raimond Vayreda, Montse Vendrell, Rosa Verdura, Anaïs Vidal, Xema Vidal, Lela Vila Calsina, Pedro Villanueva, Laura Villarroya, Silvia Walz, Silvia & Adrià Zamora.

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

Nos encontramos ante un proyecto abierto, una especie de mapa experiencial de la ciudad, en el que 150 personas escogen 126 escondites, el resultado del cual es una ruta de lugares, recogidos en una publicación, que deberán ser recorridos o imaginados.

CARTA AL BENEFICIARIO

En una época en la que esconderse es absurdo he invitado a jugar al escondite a mis contactos de la libreta de direcciones del correo electrónico.

Lancé tal petición con la idea de que se usase el espacio público de la ciudad de Barcelona -al menos en el imaginario de cada uno- de modo diferente. Así es como descubrí los vínculos que éstos establecieron con sus lugares.

Nos encontramos ante un proyecto abierto, una especie de mapa experiencial de la ciudad, en el que 150 personas escogen 126 escondites, el resultado del cual es una ruta de 'lugares' que deberán ser recorridos o imaginados.

Propongo una nueva forma de leer los lugares comunes de nuestra ciudad.

Asumiendo el sentido lúdico del proyecto, lo único que me queda es invitaros a jugar y animaros a que lo paséis bien...

Barcelona a 25 de mayo de 2013

Atentamente
Víctor Valentín Puerto
Artista Visual

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

16.4.2013—09:34

14.5.2013—12:17

De mis 215 contactos han respondido el 70%
de las 150 respuestas he obtenido el 84% de originalidad en 126 lugares distintos.
Y estos 126 escondites se distribuyen:

Entre actos de paseo contemplativo el 71%

Entre actos de turismo el 56%

Entre los límites de la última muralla el 35%

Entre elementos naturales el 26%

Entre actos de consumo el 16%

Entre la gente el 14%

Entre actos de movilidad y transporte el 12%

En parques y jardines el 45%

En elementos simbólicos (esculturas, fuentes, arquitectura) el 39%

En calles, plazas y portales el 26%

En edificios religiosos² y de poder (ataque, defensa y control) el 13%

2. De los cuales una judía se ha escondido en una iglesia y un musulmán en una sinagoga.

2.2. TEXTO

VALENTÍN, Víctor. *Transtopía*. Barcelona: Autoeditado, 2015.

Libro

21x12 cm

Impresión digital

34 páginas

Digitalización de la 1ª edición: Barcelona, martes 17 de noviembre de 2015 a las 12:17

Impresión: 23 de abril de 2015, Escola Massana

Tiraje: 50 ejemplares

Texto íntegro de la conferencia *Transtopía*. Comunicación número 4 para el Panel #1 *Investigaciones experimentales de la idea de lugar: del registro al accionismo* realizada el 28 de noviembre de 2013 en el 1r Simposio internacional *Topografías de lo invisible; estrategias críticas entre arte y geografía* en la sala de actos de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y dirigido por la Doctora Ma Teresa Blanch.

trans topía

Entre la (u)topía (u cómo letra común del prefijo *eu* bueno y *ou* inexistente) y (dis)topía (*dis* cómo mal, anomalía y oposición) se propone la (trans)topía (*trans* cómo al otro lado)

Folleto de 21x12 cm.
150 páginas y mapa de Barcelona desplegable.
150 ejemplares, editados en Barcelona el 24 de mayo de 2015.
-
Mapa experimental de Barcelona.

Los lugares en los que más 150 contactos se han escondido los he identificado mediante coordenadas geográficas, ordenándolos siguiendo la lógica de la proximidad.

El resultado es el siguiente:
(Si deseará introducir dichas coordenadas en el Google Maps éste es lo que se le hará)

- #1 (41.362336, 2.163943) ALBERT MERINO ESCONDIDO TRAS LOS MATORRALES DEL FOGO
- #2 (41.361800, 2.167871) PEP TORIBELL ESCONDIDO TRAS UN CACTUS DE CALIFORNIA
- #3 (41.362558, 2.159591) LAURA TORRAS ESCONDIDA BAJO LAS PLANTAS EXTRAÑAS
- #4 (41.367479, 2.164632) JAUME FORTY ESCONDIDO ENTRE ELEMENTOS VEGETALES
- #5 (41.368225, 2.157941) LOLA DONAIRE ESCONDIDA TRAS EL MURO
- #6 (41.368205, 2.157748) PEPY CAMARFORT ESCONDIDA TRAS LOS MATORRALES
- #7 (41.369296, 2.157446) MARCELLÍ ANTÚÑEZ Y RICARD ESCUDERO ESCONDIDOS EN UNA CURVA
- #8 (41.368905, 2.163388) RAMONDO VAREDA ESCONDIDO ENTRE LOS TURISTAS, VESTIDO COMO ELLOS
- #9 (41.366771, 2.155882) XAVIER ARENÓS ESCONDIDO BAJO LA FOLIAJADA
- #10 (41.368703, 2.167388) MATILDE GRAU ESCONDIDA TRAS LAS COLUMNAS
- #11 (41.371016, 2.150932) XAVI GARCÍA PUEITO ESCONDIDO ALREDEDOR DEL PABELLON
- #12 (41.371168, 2.161793) ANDREA GUSI ESCONDIDA JUSTO BAJO LA FUENTE
- #13 (41.364474, 2.133837) MÓNICA HIGDALGO ESCONDIDA BAJO LA MESA DEL CONSELLER
- #14 (41.378711, 2.161141) JAVIER ARTERO Y MIRIAM BALP ESCONDIDOS EN EL INTERIOR DEL DRAGON
- #15 (41.377694, 2.148696) JORDI CARASCÓ Y TERESA BARRAS ESCONDIDOS TRAS UNA PALMERA
- #16 (41.377694, 2.148696) ANTONIO ORTEGA ESCONDIDO EN LA GANTITA DEL URBANO
- #17 (41.368225, 2.157941) ANNA DASILVA ESCONDIDA ENTRE LAS CANCHAS DE BALONCESTO
- #18 (41.376891, 2.148774) GINUSH AREKELIAN ESCONDIDA ENTRE LOS RESIDUOS DEL DEPOSITO
- #19 (41.38609, 2.156621) CRISTINA SERRETE ESCONDIDA TRAS UN MURETE
- #20 (41.389141, 2.160401) JESÚS M^{te} CLARÀ ESCONDIDO ENTRE LAS RAMAS DE UN MAGUOLO
- #21 (41.386883, 2.162364) POL KALIF BALAGUER ESCONDIDO TRAS UNA ROCA
- #22 (41.386461, 2.162998) ALICIA GARCÍA PUJÓ ESCONDIDA TRAS UN TRONCO
- #23 (41.378668, 2.161991) JORDI CANUDAS ESCONDIDO EN LA CAJA-CARRO PARADA NÚMERO 524
- #24 (41.383117, 2.167871) IGNAZI ABALLI ESCONDIDO TRAS LA OLA NEGRA
- #25 (41.387650, 2.173660) NÚRIA GÓMEZ GABRIEL ESCONDIDA TRAS LOS ARCOS
- #26 (41.380761, 2.170004) SENSI CERVANTES Y RAFA PLADINAS ESCONDIDOS EN LAS ESCALERAS

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. CONVOCATORIA.

De: Víctor Valentín
Para: Todos mis contactos
Fecha: 16 de abril de 2013 09:34:04
Asunto: Preguntas

Queridos contactos;

Soy Víctor Valentín, os escribo para pedir os una pequeña colaboración en el desarrollo de un proyecto en el que estoy embarcado.

Simplemente debéis de responder a dos preguntas relacionadas con el espacio público de la ciudad de Barcelona. Así de simple.

Sería de gran ayuda que las respuestas de las preguntas planteadas fueran lo más concretas posibles, indicando nombre de la plaza, calle, paseo, parque, en la primera pregunta y, lugar determinado, objeto, elemento característico, accidente geográfico, en la segunda.

PREGUNTAS

1. Nombre
2. ¿En qué lugar concreto del espacio público de Barcelona jugarías al escondite?
3. Del lugar escogido ¿dónde te ocultarías?

¡Mis agradecimientos de antemano!
Víctor Valentín

3.2. MAPA DE LAS LOCALIZACIONES.



3.3. LISTADO ACCIONES (COORDENADAS/PERSONA/ACCIÓN).

Los lugares en los que mis 150 contactos se han escondido los he identificado mediante coordenadas geográficas, ordenándolos siguiendo la lógica de la proximidad. El resultado es la siguiente guía o listado de acciones:

1 1.362316, 2.163963 Albert Merino escondido tras los matorrales del foso.	17 41.368225, 2.157841 Anna D'Aslaya escondida entre las canchas de baloncesto.	33 41.3814682, 2.172723 Lluís Forteza y Daniel Camps escondidos haciendo la estatua.	49 41.375792, 2.177712 Silvia Walz escondida en el interior del monumento.
2 41.361800, 2.157537 Pep Tornabell escondido tras un cactus de California.	18 41.376891, 2.148774 Ginush Arekelyan escondida entre los residuos del depósito.	34 41.381386, 2.17313 Adriana Bianco escondida tras el quiosco.	50 41.353675, 2.168287 Xavier Ferrés Padró escondido sobre la grúa.
3 41.363858, 2.159591 Laura Torras escondida bajo las plantas extrañas.	19 41.38609, 2.156621 Cristina Serrate escondida tras el murete.	35 41.382315, 2.173861 Sònia Lavila escondida bajo el "gegant del pi".	51 41.369561, 2.191421 Chloé Lévy Martí escondida entre los cubos.
4 41.367479, 2.164653 Jaume Fortuny escondido entre elementos vegetales.	20 41.389141, 2.160401 Jesús M ^{re} Clarà escondido entre las ramas del magnolio.	36 41.382620, 2.173660 Massimiliano Moro escondido en la esquina.	52 41.376744, 2.193167 Carmen Amador escondida en la escultura.
5 41.368225, 2.157841 Lola Donaire escondida tras el muro.	21 41.386581, 2.162354 Pol Kauf Balaguer escondido tras la roca.	37 41.383522, 2.175196 Pedro Villanueva escondido en la callejuela.	53 41.376471, 2.191098 Miquel Ollé y Begoña Egurbide escondidos bajo el agua.
6 41.368205, 2.157746 Pepi Camafort escondida tras los matorrales.	22 41.386461, 2.162998 Alicia García Ruiz escondida tras el tronco.	38 41.383394, 2.175078 Ramon Puig Cuyàs escondido tras la fuente.	54 41.375541, 2.190769 Elia Clemente escondida bajo un libro.
7 41.369216, 2.157446 Marcel·lí Antúnez y Ricard Escudero escondidos en la cueva.	23 41.378668, 2.161978 Jordi Canudas escondido en la caja-carro parada número 524.	39 41.382402, 2.175103 Alán Carrasco escondido por la plaza.	55 41.383659, 2.195463 Lourdes Santandreu escondida tras el turista.
8 41.368612, 2.153358 Raimond Vayreda escondido entre los turistas, vestido como ellos.	24 41.383117, 2.167187 Ignasi Aballí escondido tras la ola negra.	40 41.382597, 2.175791 Salim Bayri escondido en la sinagoga.	56 41.409325, 2.216679 David Gràcia Albareda escondido en una tienda de ropa.
9 41.366771, 2.145883 Xavier Arenós escondido bajo la "foixarda".	25 41.382620, 2.173660 Núria Gómez Gabriel escondida tras los arcos.	41 41.381407, 2.17404 Synodi Michalopoulou escondida tras el muro.	57 41.413781, 2.179088 Anna Martínez Duran escondida sobre el algarrobo.
10 41.368729, 2.147138 Matilde Grau escondida tras las columnas.	26 41.380761, 2.170004 Sensi Cervantes y Rafa Pládenas escondidos en las escaleras.	42 41.380747, 2.173303 Meritxell Gallardo Bernad escondida en la otra esquina.	58 41.410524, 2.174134 Cristina de la Cruz escondida en una bombonería.
11 41.371016, 2.150933 Xavi García Puerto escondido alrededor del Pabellón.	27 41.380761, 2.170004 Mario León Vilchez escondido sobre el tejado.	43 41.377163, 2.168984 Isabel Carballo escondida en el monasterio.	59 41.406579, 2.182401 Enric Farrés Duran escondido en el pasillo B, parada 37.
12 41.371155, 2.151735 Andrea Gusi escondida justo bajo la fuente	28 41.380761, 2.170004 Anais Vidal escondida sobre el árbol.	44 41.380089, 2.175277 Carles Piera escondido en el interior de la fuente.	60 41.404268, 2.185185 Silvia Badorrey Castan escondida bajo la alfombra.
13 41.364474, 2.133837 Mónica Hidalgo escondida bajo la mesa del "conceller".	29 41.380568, 2.170189 Coqué Azcona escondida en el bar.	45 41.380089, 2.175277 Maite A., Teresa L. y Elisabet P. escondidas entre los soportales.	61 41.394922, 2.175583 Isabel Banal i Xifré escondida tras el árbol.
14 41.378721, 2.141714 Javier Artero y Míriam Rialp escondidos en el interior del dragón.	30 41.380848, 2.170618 Paco Pérez Valencia escondido en la guardería.	46 41.380502, 2.177315 Enrique Ortiz escondido en el ángulo muerto de la cámara de vigilancia.	62 41.393317, 2.183514 Núria Fernández Rius escondida sobre la arista.
15 41.377694, 2.148696 Jordi Carrasco y Teresa Baixas escondidos tras una palmera.	31 41.381303, 2.170902 Jordi Encinas escondido sobre la grúa.	47 41.377451, 2.177197 Gemma Amat escondida entre las figuras.	63 41.386847, 2.186360 Blanca Bocos escondida tras las raíces.
16 41.377694, 2.148696 Antonio Ortega escondido en la garita del urbano.	32 41.381707, 2.171578 María, Juan David, Neus y Guillem escondidos entre la gente.	48 41.376426, 2.177095 Joaquín Peláez Serra escondido haciendo la estatua.	64 41.386847, 2.186360 Laura Drago y Federico García escondidos tras la fuente.

65 41.386847, 2.186360 Maite Carbonell escondida entre la vegetación.	82 41.385809, 2.169274 Imma Ramos escondida en una mesa con turistas.	99 41.419227, 2.161926 Carmen Porras escondida en el búnker.	116 41.391234, 2.147798 Roberto Moya Calvo escondido entre los coches aparcados.
66 41.386847, 2.186360 Inbal Ravai escondida alrededor de la fuente.	83 41.387147, 2.171372 Xema Vidal escondido entre la gente que cruza.	100 41.419147, 2.161238 Eulàlia García Valls escondida en la torre.	117 41.389537, 2.148248 Malena Franul escondida tras el muro.
67 41.389057, 2.187108 Àngela L. Fuster escondida tras el árbol.	84 41.387008, 2.170034 Pepe Rovira y Victòria Campillo escondidos entre los estantes.	101 41.419227, 2.161926 Pep Montserrat escondido entre las margaritas.	118 41.385241, 2.145896 Adriana Valle escondida entre una isla de toboganes.
68 41.389057, 2.187108 Riki Blanco escondido tras la pata trasera del mamut	85 41.387682, 2.168936 Anton Puigdomenech escondido en la vía 1.	102 41.440253, 2.145708 Jorge Luis Marzo escondido entre el público.	119 41.38093, 2.134545 Iván Bayo escondido en el número 166.
69 41.386847, 2.186360 Ana M ^a Gilson Mantuano escondida tras la escultura.	86 41.395063, 2.163655 Tom Carr escondido tras de ti.	103 41.440253, 2.145708 Laura , Adrià y Dorita escondidas en los cipreses.	120 41.382283, 2.132034 Joaquín Peribáñez escondido bajo un coche.
70 41.385390, 2.188892 Pep Dardanyà escondido en el interior de la jaula.	87 41.395204, 2.161839 Mireia Brandariz escondida en una de las chimeneas.	104 41.440253, 2.145708 Carol Corsellas y Anna Puigjaner escondidas y perdidas.	121 41.38251, 2.12513 Iñaki Granell escondido en el foso
71 41.387696, 2.183922 Héctor Fernández escondido entre las sombras.	88 41.4002, 2.157606 Rosa Verdura escondida tras el reloj.	105 41.440253, 2.145708 Mónica Chavarría escondida en un callejón sin salida.	122 41.385778, 2.128644 Bienvenido Puerto Navarro escondido en un vagón de la L3.
72 41.387684,2.183914 Ricardo Marsicano escondido en el interior.	89 41.402471, 2.154302 Manu Valentín escondido acostado junto a Anna	106 41.440253, 2.145708 Pere Ginard escondido justo en el centro.	123 41.387745, 2.118495 Mercè Ester escondida en el interior de la cabaña
73 41.385173, 2.182763 Zaida Nogales Pahisa escondida bajo el porche.	90 41.404079, 2.155863 Arnal Ballester escondido en el refugio antiaéreo.	107 41.440842, 2.144668 Silvia Puig escondida en el interior de la cueva.	124 41.387764, 2.116736 Miquel Parera escondido entre las cañas.
74 41.383865, 2.182028 Mónica Buzali escondida tras el altar.	91 41.40621, 2.149646 Santiago López Petit escondido entre los turistas.	108 41.440253, 2.145708 Carine Mathieu escondida tras el árbol.	125 41.383945, 2.105800 Raúl Moya Torres escondido tras el arbusto.
75 41.383009, 2.183364 Ferrán Signes Orovay escondido en el recuerdo.	92 41.406189, 2.149522 Josep Mañà escondido en el portal números 30, 31i 32.	109 41.439891, 2.146471 Montse V.escondida dentro del azul de los "Agapanthus Alba".	126 41.382917, 2.105309 Victor Valentín Puerto escondido tras el radar.
76 41.384770, 2.178099 Elisabet Insenser escondida en el portal.	93 41.407750, 2.141942 Francesca Piñol escondida sobre el árbol.	110 41.421825, 2.119358 Antonio Ontañón y Glòria Bonet escondidos en los espejos.	
77 41.386199, 2.178469 Sofía Mataix escondida tras las lamas.	94 41.41859, 2.1464 Glòria Ponsà escondida sobre la escultura.	111 41.400554, 2.107648 Jörg Klumbis escondido tras el árbol.	
78 41.388515, 2.177525 Massimiliano Scagluione escondido en la calle.	95 41.422818, 2.152132 Tania Garcia escondida en el callejón.	112 41.392683, 2.122636 Xavier Trull Rodríguez escondido tras el juego.	
79 41.385337, 2.174656 Armando Gascón escondido entre las ruinas.	96 41.414668, 2.151024 Ana Leticia Herrera escondida bajo el lagarto.	113 41.392792, 2.122775 Paola Arreola Crivelli escondida en el interior del árbol.	
80 41.38445, 2.172179 Jesús Angel Prieto escondido en el interior de la tumba.	97 41.414668, 2.151024 Cris , Víctor, Lela , Uri y Silvia escondidos tras las columnas.	114 41.392683, 2.122636 Xavi Carrascal escondido tras los setos.	
81 41.383247, 2.171565 María J., Alex B. y David G. Torres escondidos entre los turistas.	98 41.414668, 2.151024 Yasmina García escondida en la maleza.	115 41.394880, 2.140607 Blanca Utrillas escondida tras la fuente.	

4. EXPOSICIÓN:

21.6.2013. Sala Kantor. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

En sala aparecen: unos vinilos en la pared que responden a las coordenadas y el nombre de los escondites recogidos junto a los escondidos, orientados exactamente hacia el lugar que enuncian; también se muestra, en la pared, un mapa din A2 de los lugares justo al lado de 150 folletos de libre adquisición.



5. CONFERENCIA-COMUNICACIÓN

28—29.11.13.

I SIMPOSIO INTERNACIONAL TOPOGRAFÍAS DE LO INVISIBLE:
ESTRATEGIAS CRÍTICAS ENTRE ARTE Y GEOGRAFÍA.

Dir.: Dra. M.^a Teresa Blanch.

Sala de Actos de la Facultad de Bellas Artes de la UB.

Panel #1: *“Investigaciones experimentales de la idea de lugar: del registro al accionismo”*.

Comunicación nº 4: *Transtopía*. (Víctor Valentín Puerto) 28 de noviembre de 2013.

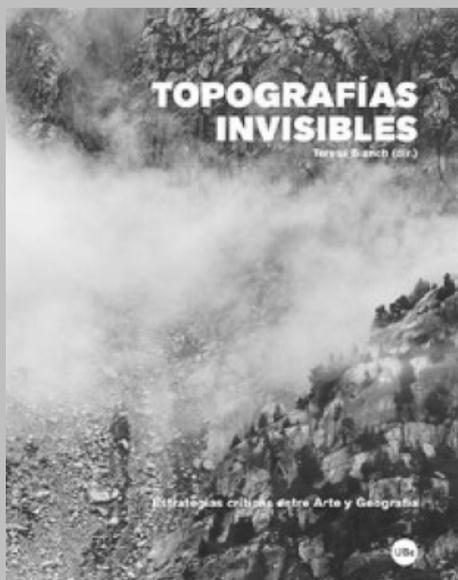


Fotografía: Isabel Carrero

6. ACCIÓN RECOGIDA EN PUBLICACIÓN

Texto de la comunicación nº4 del panel #1 del I Simposio Internacional Topografías De Lo Invisible: Estrategias Críticas Entre Arte Y Geografía, incluido en el capítulo 1. *Investigaciones experimentales de la idea de lugar: del registro al accionismo* de la publicación de dicho simposio.

AA.VV. *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Teresa Blanch (dir.). Barcelona: Universidad de Barcelona ed., 2015, pp.92-105.



116

41.391234, 2.147798

Roberto Moya Calvo escondido entre los coches aparcados.

120

41.382283, 2.132034

Joaquín Peribáñez escondido bajo un coche.

PARTE III:

LA PROBLEMATIZACIÓN
DEL PARAGUAS DEL ARTE

16. INDISCIPLINA Y ESPECIALIZACIÓN

*La artista inglesa Hilary Lloyd presenta en 1999 para su primera exposición individual la obra *Constructors* en la galería Chisenhale de Londres. La obra consistía en pedir a los trabajadores de la calle, que se iba encontrando, que hicieran posturas, cercanas a lo circense, a modo de pequeñas esculturas humanas. Esta obra se revela como pérdida de la idea de especialización del artista, o como un intercambio de especialización inútil.*

«El concepto de técnica es el concepto que permite someter los productos a un análisis social directo y por tanto materialista. Al mismo tiempo, el concepto de técnica representa el punto dialectico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido. Este concepto de técnica contiene además la indicación para la determinación correcta de la relación entre tendencia y calidad. Así pues, si anteriormente pudimos afirmar que la tendencia política correcta de una obra implica su calidad debido a que incluye su tendencia, ahora podemos precisar que esta tendencia puede consistir en un progreso o un retroceso de la técnica»³³⁵

En la era de la hiperespecialización social el arte tiene una especie de bula que le permite reinventarse a la vez que protegerse bajo el concepto de arte contemporáneo, lo que no le otorga en ningún caso el calificativo de calidad³³⁶. Estamos hablando del paraguas del arte, que más allá de calificar, lo que hace es cobijar-agrupar, cubrir y validar. El paraguas, aun con todas sus fisuras, ha permitido una búsqueda experimental de los límites, sean cuales sean estos, que, por definición, ha devenido en unas prácticas indisciplinadas.

335. BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Méjico DF: Itaca, 2004, p.113.

336. Martí Manen refiriéndose a este tema pone el ejemplo del cine. Éste tiene derecho a ser bueno o malo sin dejar de ser cine, en cambio el arte ¿no se puede considerar malo? Se usa con mucha facilidad el recurso de calificar algo que no es arte en vez de decir que es malo.

La idea de hiperespecialización la encontramos tanto en las disciplinas como en la propia sociedad, donde todo está lo suficientemente ordenado y separado como para que no haya duda ni extrañas mezcolanzas. Tanto es así que, como ya vimos, nacemos en una clínica, nos educamos en una escuela, dormimos en hoteles, nos socializamos y compramos en centros comerciales, buscamos cultura en los museos, pasamos los últimos días en una residencia y morimos en el hospital. Vivimos en un mundo individualista, fragmentado, solitario, provisional y efímero en la negación del problema común por un urbanismo de intereses privados. Es la consecuencia del capitalismo en su etapa neoliberal, el nuevo capitalismo, y también es el resultado de una economía global de subordinaciones.

Aún es más exagerado, siendo menos evidente, el corsé de los colegios profesionales y sus disciplinas. En ellos queda muy claro el ámbito de actuación concreto y el lenguaje a utilizar en cada momento, bajo la sospecha de que si te sales de la pauta puedes ser acusado de intrusismo profesional. Se hace muy complicado actuar fuera de las competencias colegiales, que a la postre actúan de paraguas igual que en el arte.

Los colegios profesionales hicieron un gran esfuerzo (por una cuestión meramente de mercado más que de buena praxis) en marcar el territorio de actuación a partir de unas supuestas competencias. Así que no es de extrañar que la nueva reforma universitaria europea se fomente a partir de las perversas competencias.

¿Cuáles deberían ser las competencias en el arte?

Seguramente están escritas y aceptadas por todas las agencias de calidad universitarias, AQU, ANECA, etc.

Pero ¿de verdad nos las creemos?

Si es así siempre será desde la disciplina. Un arte disciplinar es un arte donde sus artistas son disciplinados. Esto es una división en la que no participo, el arte debe ser mal-educado, irreverente, intruso e inconformista, pero sobre todo indisciplinado, al menos en la división que aquí se defiende. A Theodor Adorno le gustaba afirmar que las obras de arte son el lugar de lo no-idéntico, de aquello que no se deja dominar y subsumir. Esto es justamente lo que dota de un valor irreductible al arte en un mundo en el que casi todo se ha instrumentalizado, dominado, conmensurado, igualado, calculado y homogeneizado.

El propio proceso de reinención y revisión continua de los aspectos de una profesión no necesita de agentes especializados y disciplinados para su desarrollo. El propio acto inconformista fomenta la indisciplina, así como la búsqueda siempre del cambio como mejor manera de adaptación a un contexto fluido y cambiante. Eso hace que los agentes que integran el sistema, sean críticos, insubordinados e independientes de una disciplina que los somete a una aparente estabilidad que es en realidad estanca. Por el contrario, en un sistema laboral hiperespecializado los agentes que lo componen son disciplinares y subordinados a la propia definición de la tarea disciplinar. En consecuencia, el sistema, se torna estable y ordenado con pocos visos de cambio, dónde dichos agentes se presentan, desde la especialización, dependientes y obedientes. Como dice Sennett: «(...) la vergüenza de ser dependiente tiene una consecuencia práctica, pues erosiona la confianza y el compromiso mutuos, y la falta de estos vínculos amenaza el funcionamiento de cualquier empresa colectiva»³³⁷.

Veamos ahora donde está la perversión de dicha estabilidad en las estructuras hiperespecializadas.

Si Sennett, en *La corrosión del carácter*, nos descubre por un lado el fin del trabajo estable en sociedades capitalistas avanzadas (ya no existe el trabajo que te ocupará hasta

337. SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama ed., [1998] 2000, p.148.

la jubilación), y por otro, que la identidad del trabajador radica en los conocimientos adquiridos en la práctica de una profesión (especialización) ¿Cómo pueden convivir en un mismo sistema, la inestabilidad laboral con agentes sumamente especializados?

Un sistema neoliberal de rentabilidad inmediata se basa en el dinamismo cortoplacista, así como en el oportunismo exprimidor, que colapsa mercados creando una burbuja (como la gallina de huevos de oro) desde la certeza y la consciencia que esta reventará. Así que, los trabajadores se enfrentan a una situación que está regulada por las necesidades a corto plazo del mercado.

El *nuevo capitalismo*, como lo llama Sennett, requiere de agentes muy especializados para cubrir las necesidades de un mercado que está, desde el inicio, poco a poco reventando. Esto se debe a que el mercado produce necesidades cambiantes a mayor velocidad. La consecuencia es obvia, si desarrollamos un sistema fragmentado en multitud de *microespecialistas*, cuando dicho sistema entra en colapso (junto al mercado del que son dependientes) producirá unos agentes muy especializados de difícil reubicación. Agentes que ya no son útiles. Y si, como ya dije, la identidad del trabajador pasa por sus conocimientos, al no ser estos ya necesarios no solo pierde el trabajo sino la identidad, con los problemas que eso conlleva a una reinserción.

En definitiva, la flexibilidad del mercado requiere de una especialización flexible como herramienta de ganancias y de subordinación cortoplacista.

Durante la burbuja inmobiliaria que se vivió en España durante la primera década del s. XXI se generaron muchos puestos de trabajo especializados para cubrir la sobreconstrucción que el mercado realizaba como estrategia. Muchos fueron los que cambiaron una formación académica transversal por una formación laboral de retribución inmediata.

Con la entrada en la crisis global, producida por el colapso de ese mercado, los mismos que se formaron laboralmente desde la especificidad, que necesitaba una producción concreta, se vieron con un conocimiento concreto para una producción inexistente debido al colapso. Ya no eran necesarios encofradores porque ya no se hacía obra nueva. El panorama fue el de miles de parados sin la formación adecuada para la inserción en un debilitado mundo laboral.

Así que, en una sociedad disciplinada y ordenada donde todo el pastel está dividido en pos de la producción y el mercado, es muy molesto que haya agentes con la libertad suficiente como para hacer lo que quieran y como les dé la gana, o incluso, para no hacer lo que se les pide. Agentes, todos ellos, enemigos del rendimiento cortoplacista del nuevo capitalismo. Y ya se sabe, la estructura neoliberal trabaja con *tiempo* que no debe perderse.

Justo aquí radica la dificultad en el arte, aquí está el precio de libertad y la insubordinación del mercado.

En la literatura, como en la música, los soportes como los formatos son aspectos indisolubles a un mercado claramente económico, cosa que en el arte no es siempre así (lo cual no es receta de mejor a mayor compromiso). Tanto la música como la literatura tienen sus propios soportes. Los soportes que el mercado va marcando: Cd's, las app's, el concierto, los bolos televisivos, los *talent show*, las firmas de estrellas, etc. Todos ellos son estrategias mercantiles de la propia disciplina del sonido y de las palabras escritas. El arte puede ser ambas o ninguna. Lo que me hace sentir cómodo realmente es que en el arte el soporte no tiene por qué estar marcado por un producto de mercado, sino que puede devenir por la propia búsqueda del soporte más adecuado y que mejor se ajuste a lo que uno quiere decir.

En definitiva, en estos casos el acento estará en la *cosa de la cosa*³³⁸, y no en la *cosa* en sí misma, y es por este motivo que es muy difícil encontrar especialistas de cosas. No es que se aplauda la precariedad o el simulacro de la cosa, sino que, como ya dije, no es lo importante. Es decir, si lo que se quiere producir son ideas, éstas serán más importantes que el producto que la genere y, por ende, no es importante ni la especificidad ni la habilidad desarrolladas en la producción. Como se dijo recién, en sistemas flexibles en búsqueda de una revisión crítica, que no rentable, se dan una serie de estrategias para resistir y problematizar sobre las diferentes capas de del sistema. Eso explica que en estructuras en que esa actitud pueda darse aparezcan posicionamientos que ponen en crisis tanto el valor simbólico, el valor económico, así como las propias plataformas de difusión y recepción de lo que se pretende producir. Ahí es donde se ubica la *cosa de la cosa* (que se explicará en los capítulos posteriores de esta investigación).

En noviembre del año 2000, Simon Starling, con motivo de una inauguración cocina unos huevos que saca de una huevera que es una réplica de los años treinta diseñada por Wilhelm Wagenfeld.

O el mismo autor en *Burn-Time* (2001) donde usa huevos de un gallinero que él mismo edificó en Stronchullin Farm, Escocia. El gallinero lo construyó siguiendo los planos originales del edificio Wilhelm Wagenfeld Museum en Bremen, Alemania, un edificio que antes de ser museo fue cárcel, destino de inmigrantes ilegales y que en una ocasión fue quemado y bombardeado por huevos podridos durante las protestas de unas revueltas locales.

En estas narrativas del rodeo el artista se nos presenta más que como productor, constructor o cocinero como conector de historias espacio-temporales. No es granjero ni constructor, tan solo intenta explicar una historia de la manera más adecuada, aunque para ello deba dar tal rodeo.

Cierto es que en el arte también hay especialistas, es más, en este arte indisciplinar muchas veces se requieren.

Esto nos lleva a una contradicción.

Por ejemplo, en el caso de *Constructors* (1998) de Lloyd, con el que se abre este capítulo, no solo rechaza la autoría al pedir que sean otros quienes hagan la acción, sino que se vale de trabajadores especializados (de la construcción) para realizar una tarea en la que ni la artista ni los *quehacedores* son, a priori, especialistas. En este caso está claro que no pretende hacer un catálogo de piruetas circenses, sino, que nos habla, entre muchas otras cosas, de la problematización existente en la obediencia, la seducción y la servidumbre del mundo laboral.



SIERRA, Santiago. *Los encargados*. 2012.

Si cruzamos este caso con la obra *Los encargados* (2012), de Santiago Sierra y Jorge Galindo, en el que exponen sobre el capó de 7 coches los retratos invertidos del rey Juan Carlos I de España, Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy y los hace circular a paso de marcha fúnebre configurando el desfile de lo siniestro encabezado por el rey; vemos que para tal producción se requirió de un especialista-pintor, Jorge Galindo, para que hiciera los retratos. No es una cuestión jerárquica, ambos aparecen como autores de la obra, tampoco lo es de prestigio o validación, ambos forman parte de la misma galería, Helga de Alvear.

338. Concepto desarrollado en el punto 18, dentro de la PARTE III de esta investigación.

Entonces, ¿dónde radica la contradicción si no existe el sometimiento ni la subordinación del nuevo capitalismo en el especialista?

Quizás esté en la propia necesidad del arte en producir sin desmarcarse demasiado de la generalización y popularización significativa de lo que es arte.

También es cierto, que esta indisciplina en el arte contemporáneo ha hecho aparecer una serie de especialistas, que no artistas, para la fase de producción. En aquellas obras en que la idea es más importante que lo producido en sí, y aún así se sustentan en lo producido para ser transmitidas, es imprescindible materializarlas. Entonces, o bien las produce uno mismo de forma precaria del *do it yourself* (como veremos en los puntos 19 y 20 de este capítulo), o las da a producir a agentes hiperespecializados en la calidad de la materialización.

A modo de ejemplo, en Hangar, centro de producción e investigación de las artes visuales de Barcelona, hay expertos con muy alta calificación que producen cualquier idea que el artista les lleve, por muy rara que esta sea. Son agentes acostumbrados a la singularidad del encargo, ingenieros, arquitectos, diseñadores, científicos y programadores que ven mercado en la producción de ideas de otros. Se puede decir que se ha substituido el artesano como experto del oficio que trabajaba (bajo la tutela) junto a Miró y Picasso por el agente anónimo altamente calificado que construye, haciendo visible, las propuestas de otros. Es el modelo de la arquitectura, que se vale de agentes calificados y no calificados para construir ideas que han sido concebidas en despachos.

Solo esperemos que en el arte no se acabe como en la arquitectura: con el mercado colapsado y *mientras tanto* los arquitectos, pacientes, diseñan gorros, proponen talleres (para urbanitas del buenismo) o materializan ideas de artistas.

Por otro lado, como acabamos de ver, el arte como paraguas adopta especialistas huidos de otras disciplinas que el corsé colegial y los propios soportes de la profesión no les permiten desarrollar en libertad cuestiones más experimentales. Es el caso de cineastas, músicos o fotógrafos quienes con sus aportaciones desde el paraguas del arte (aportaciones llenas de dudas y problemas) han hecho crecer y fortalecer sus propias disciplinas años más tarde.

Si no se problematiza la disciplina, como sí hizo los Ramones³³⁹, nos conduce a casos como los del mundo de la ópera o la música clásica, por ejemplo, donde no hay creadores y sí intérpretes como productores de ideas de otros, esto fomenta la involución y el estancamiento del género. Eso explica, que las evoluciones más importantes en el ámbito, sea del género que sea, se hayan dado o bien desde el antisistema genealógico de máxima libertad (jazz, pop, punk) o bien desde aproximaciones a modelos artísticos experimentales (Cage, arte sonoro).

De hecho, no es nuevo que el mercado se apropie de investigaciones del arte que en su momento fueron de difícil aceptación. A modo de ejemplos: En las navidades de 2015, el centro comercial l'Illa Diagonal, de Barcelona, apropiándose de la metodología que el artista C. Pietriouust desarrolló en *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That's Certainly Not Art* (2001), hizo una campaña comercial al más puro estilo relacional; O como el mismísimo ayuntamiento de Barcelona quién convocó un concurso³⁴⁰ (2013) imitando en lo forma, los modos en los que L. Almarcegui trabaja los descampados como en *Mapa de*

339. Proclamaban la máxima de que no hace falta ni saber tocar, ni saber cantar para hacer e interpretar música.

340. El ayuntamiento de Barcelona, en su ya famosa actitud del "buenismo" y bajo su nuevo posicionamiento del *mientrastanto*, en el mes de junio de 2013 propuso un concurso público de ideas para ocupar temporalmente 19 solares vacíos de la. El concurso llamado *BCN pla buits urbans amb implicació territorial i social* y fue promovido por la *Comissió d'Habitat Urbà* como *Mesura de Govern en el Pla d'assentaments irregulars*.

descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad (1999); O el video musical de Red Hot Chilli Peppers para la canción de *Can't stop* (2002) en que se apropia del humor que hay en *One minute Sculptures* de E. Wurm; O el anuncio publicitario *Cog* de 120 segundos de Honda (2003) apropiándose de la parte formal que hay en *Der lauf der dinge* (como se mueven las cosas) (1987) de Fischl and Weiss. Quiero decir con esto que el arte no tiene porqué cubrir una cuota de mercado ya que éste, el mercado, tarde o temprano se lo cobra y cubre, y no es malo. Es más, si la actitud indisciplinar es un acto de rebeldía para cambiar las cosas, que mejor señal que se han cambiado viendo ejemplos como los que acabamos de ver en los que la apropiación del código abierto substituye al plagio y a los derechos de autor que tanto defienden los mercados hiperdisciplinados a través de sus fuertes colegios profesionales.

Finalmente, Fischl and Weiss, contradiciendo mis palabras, interpuso una demanda por derechos de autor a Honda.

Pero, si como proclamara Duchamp en 1920 en eso de que el arte nunca debe ser la representación del buen gusto burgués, ahora el arte ¿No está representando el gusto y las maneras neoliberales de un futuro cercano?.

En el campo de la arquitectura, en el que he trabajado durante más de quince años, no sucede nada de esto. Es cierto que podemos encontrar aproximaciones de arquitectos al mundo del arte, pero siempre desde la idea embellecedora de la construcción y del diseño como herramienta de un mercado dignificante de ciudad vanguardista, o en las situaciones ya comentadas del *mientrastanto*, ambas imposturas superficiales. Creo que la arquitectura es el ejemplo contrario de esta transdisciplinariedad que en el arte se da. Es quizás la disciplina que más especialistas exigen para conseguir construir fielmente lo preconcebido través de un programa de hiperrealidad. Esta hiperespecialización (representada más en la interdisciplina y la pluridisciplina que en la transdisciplina) es la responsable de la involución disciplinar y de la falta de autocrítica que la arquitectura ha demostrado tener en los últimos veinte años, incluidos estos últimos de crisis en la que fue corresponsable.

El hecho de haber estado muy ligado al capital y al embellecimiento de las ciudades ha provocado irremediamente que no se entienda esta disciplina desde la no construcción. No se ha entendido la lectura del espacio como lugar sino siempre como planificación. Y lo que ha sucedido es lo siguiente: se ha parcelado la responsabilidad disciplinar en infinidad de agentes especializados en campos muy concretos de conocimiento. Con la consecuencia de que en un ámbito de construcción millonaria con tanta fragmentación disciplinar ha sido impedido una reflexión crítica ante lo absurdo de tanta edificación estrella.

Un ejemplo en esta disciplina lo vemos en el esfuerzo para reinventarse y buscar profesionales *nanoespecializados* en el reparto de un pastel *hiperespecializado*. Es el caso del afamado Xavier Ferrés, solucionador de problemas, y el aún más afamado Jean Nouvel, estrella, responsables, entre otras obras, de la Torre Agbar de Barcelona. Pues bien, Nouvel necesitó de Ferrés para resolver todos los problemas constructivos de su brillante y colorido símbolo barcelonés. Lo que quiero decir con esto es que el arte no necesita un especialista que solucione problemas sino todo lo contrario, debe generar tantos problemas como le sea posible. Y si necesita un especialista cómo el pintor que necesitó Santiago Sierra para *Los Encargados*, nunca será para solucionar un problema, sino, para problematizar más certeramente.

Volvamos a la cosa de la cosa.

La *cosa* podemos decir que es lo que ha permitido, desde siempre, dar un valor de inversión a las obras, vamos, es lo que permite poner precio y un punto rojo de vendido. Como tal debía estar hecho por un especialista habilidoso, el artista. Por suerte la *cosa* ha

ido cambiando su buen hacer, pero sin modificar su valor, así que podemos decir que hemos tenido artistas cotizados haciendo mal *la cosa*, no siendo especialistas, o en el mejor de los casos, pidiendo que otros la hagan (como vimos recién) siendo estos expertos o no. Es aquí donde cobra sentido *la cosa de la cosa*. Si desde el artista no se da importancia a lo que produce, en la mayoría de casos no es por una cuestión de mercado y provecho es que le da importancia a otra *cosa*, a lo que quiere decir, o lo que es lo mismo, se le da importancia a *la cosa de la cosa*.

A modo de ejemplo, algunas exposiciones de Rirkrit Tiravanija han consistido en distribuir gratuitamente comida en las galerías, frecuentemente sopas Thai con curry y vegetales. Tiravanija no persigue crear comidas originales o sofisticadas, ni ofrecer alimentos especialmente refinados o exóticos, *la cosa*. Organiza cenas en la galería para propiciar un ambiente de comunicación entre las personas. Una sopa vendría a convertirse en el pretexto que permitiría un diálogo o una interacción entre invitados que se han reunido de manera más o menos fortuita. A primera vista el espectador participa de una cena como la que podría disfrutar en cualquier restaurante thai, sólo que Tiravanija induce a preguntas sobre la posibilidad de integrar el arte a la vida cotidiana. Beber una sopa thai pasa a ser una experiencia cuyo sentido se vuelve poético, ininteligible y metafórico, dotado de una intención estética y de un tiempo explícito y hermético, *la cosa de la cosa*. Al participar en la cena, cada miembro del público se convierte en el ejecutante de una obra de arte colectiva.



TIRAVANIJA, Rirkrit. *Pad thai*. 1990.

¿Tendría una misma connotación una cena en un restaurante que una que se efectúe en una galería con la creencia de formar parte en una obra de arte?

R. Tiravanija invita al público a distanciarse de un acto cotidiano, introduce la sugerencia de que una cena ordinaria, como cualquier otro gesto que se realice a diario, puede tener una dimensión estética en la que no suele repararse a la vez que desmantela la forma expositiva.

¿Dónde está entonces el producto?

¿Que produce?

Bien, si el formato no viene condicionado por la habilidad disciplinar de horas de práctica, ¿de dónde viene?

Creo que viene del germen de la inquietud que nos mueve a realizar cosas que solo tienen cabida en el arte. Así que el formato será el más adecuado y fiel a lo que pretenda decir tanto que *la cosa de la cosa* condiciona *la cosa*. En el fondo *la cosa de la cosa* es un pensamiento que puede viajar en diversos formatos tanto si pertenecen a los clásicos formatos del arte como si no. Así, este arte es difícil de cotizar, no se puede leer desde la fisicidad como tampoco desde la calidad de su producción. Este posicionamiento permite trabajar desde donde se quiera y la renuncia como giro en el proceso no supone ningún trauma.

Trabajar al margen del mercado e incluso del circuito permite una búsqueda más sincera de la cuál debería ser la manera para una u otra experiencia estética.

En definitiva, los soportes no son importantes se muestran desde una fisicidad (si es que la tiene) que esconde muchas otras cosas, pues es justo eso, lo que se esconde es *la cosa de la cosa*, profundamente indisciplinada, desespecializada, insubordinada, evolutiva e independiente.

En 1997, Uri Tzaig en *Play* propone un partido de fútbol con dos balones. Con esta *re-experiencia*, así lo llama el autor, consigue reinterpretar unas reglas del juego que tan asumidas tenemos, como también concihue problematizar alrededor de la técnica y la especificidad de los propios futbolistas.

No querría acabar este capítulo sin comentar un concepto que Antonio Ortega desarrolló para unas clases y que incluiría como cuerpo de su trabajo durante la primera década del siglo XXI. En más de una ocasión Antonio Ortega se ha definido como un artista que ofrece servicios más que un artista que produce obra o exposiciones propias³⁴¹, es lo que ha llamado como *artista del sector terciario*. Es el comisariado de Duchamp (en su etapa de silencio); la transdisciplina de Beuys; las críticas de arte de Sol Lewitt, Donald Judd, Dan Graham o Robert Smithson; o el incansable Warhol que hizo de todo. Unos artistas que entendieron que como tales deberían ser activos en lo cultural más que en lo comercial, es decir, entendieron su práctica como agentes activos dese la actividad cultural más que desde la mera mercancía.

El 20 de octubre de 2006 la plataforma digital de arte contemporáneo A*DESK, aprovechando la coyuntura en la que se encontraban varios artistas en el panorama local, hizo una entrevista a cuatro bandas en la que se entrevistaba a Carles Guerra (por entonces escribía críticas de arte en el suplemento de la Vanguardia); Joan Morey (quien realizaba talleres, mesas redondas y escribía textos); Jorge Ribalta (quien se ocupó de las actividades del MACBA); y Antonio Ortega (quien hizo lo propio en el CASM).

Ahora sí, acabaremos con un pequeño extracto de esta entrevista:

A-DESK: ¿Cómo valoras la tradicional distribución de roles en arte, es decir, artistas que producen obra, comisarios que organizan exposiciones, gestores que administran museos y etc.? ¿necesitamos otros paradigmas?

ANTONIO ORTEGA: Siempre he creído que en los setenta se realizó una lectura crítica de nuestro sistema educativo con la intención de encontrar los motivos que justificaran nuestras carencias. Es evidente que, como los malos toreros que culpan al

341. Durante la etapa que fui coordinador del grado universitario (2004-2018) en Artes y Diseño que se impartió en la Escola Massana de Barcelona tuve que gestionar, entre muchas otras cosas, la substitución de Ignasi Aballí que por entonces se había pedido una comisión de excedencia como funcionario para afrontar el volumen de trabajo artístico en que su carrera se había colocado. Para la substitución se tuvo que baremar los candidatos de la lista pública que custodia el *Consorci de Educació de Barcelona*, en ella aparecía en primer lugar, y con la máxima puntuación (la lista se ordena a partir de un criterio de méritos), Antonio Ortega. En su primer día de clase, haciendo el papel de cicerón que me toca por cargo, fuimos a tomar un café para orientarle y ubicarle dentro del sistema Massana. Yo conocía vagamente la práctica artística de Ortega, ya que los últimos años, bajo su ética especial, se había negado a exponer en Barcelona debido a estar en la gestión del Santa Mónica (CASM). Así que, aun teniendo gran admiración por lo que había conseguido ese equipo de personas (David G. Torres, David Armengol, Antonio Ortega, Montse Badia, Ferran Barenblit...) en el CASM, desconocía que perfil concreto sustituía a Aballí, un perfil que a nivel administrativo lo tenía todo, primera sospecha (En el panorama local no es habitual encontrar artistas contemporáneos, de nivel, con todos los requerimientos académicos (doctorados, título de inglés oficial, documentaciones en regla, titulaciones extra...) que es en definitiva lo que da puntos pero no perfil. Pues bien, sentados en la mesa, la primera parte del diálogo fue más o menos así:

VÍCTOR VALENTÍN: Sabes que substituyes a Ignasi Aballí, ¿No?

ANTONIO ORTEGA: Sí, conozco lo que hace. (En esta respuesta se guardó muchas cosas para no crear suspicacias, ya que con el tiempo me dijo que fue el propio Aballí quien le dijo que se apuntara a las listas del *Consorci* que estaba a punto de coger una excedencia).

VV: Entonces debes saber que lo substituirás en la asignatura de proyectos de arte junto a Jordi Canudas. Para los alumnos es importante saber qué tipo de práctica artística estás desarrollando actualmente y como ésta puede relacionarse con la de Canudas para un mayor abanico en la formación de éstos. Dicho esto, ¿Cómo definirías tu práctica artística actual?

AA: Hago conferencias.

Esa respuesta me ganó para siempre, y lo definió como artista desde el minuto 0.

albero de su triste faena, las corrientes ambientalistas situaban la cuestión de la falta de especialización como la principal divergencia con los países que, supuestamente, habían conseguido grandes éxitos en la formación de sus ciudadanos. Ocurrió así un doble fallo, por un lado, se ninguneó la pura base genética, o sea, no se contempló una explicación de los límites del capital humano desde una perspectiva fatalista. Y por otro se diagnosticó mal, se pensó que la especialización que practicaban los países anglosajones era la fuente de sus éxitos: error, no sé en otros campos, pero en la escena anglosajona del mundo del arte encontramos directores de museo con carrera en químicas o artistas comisarios, esto, por fin, está ocurriendo aquí, tenemos una *exconsellera de cultura* dermatóloga etc.³⁴²

Por cubrir la cuota de género Pascual Maragall, como presidente de la Generalitat, nombraría en 2003 a la dermatóloga Caterina Mieras Barceló Consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya. El periódico el País, en un titular de la rotativa del domingo 21 de diciembre de 2003 escribiría: «Competitiva y feminista, en tiempos de acoso a la unidad del catalán, Mieras, con su acento y su tono dulce, conectará con la tradición cultural e histórica de muchos intelectuales insulares -y algún político- con voz clara en la cultura catalana y peso en la política desde la Renaixença»³⁴³.

Durante su breve mandato, de apenas 2 años, y tras la polémica culminación en traer los famosos papeles franquistas de Salamanca, así como su posicionamiento ambiguo frente los bienes artísticos diocesanos de la franja de Ponent, en depósito en Lleida, sería substituida por un hombre, Ferran Mascarell³⁴⁴, licenciado en historia y especializado en política.

Debido a este postureo político el artista que se intenta rebelar ante dicha hiperespecialización (una minoría) sale mal parado en las becas y ayudas públicas. Viendo como el encasillamiento de las políticas culturales y lo acotado de las sistematizaciones administrativas vetan sistemáticamente sus propuestas.

Son claros ejemplos los casos de las Becas de CoNCA, las ayudas referidas a prácticas artísticas de la Generalitat, así como las Becas Generaciones, que concede la Fundación Montemadrid. El problema ya no radica en si los políticos son más o menos especializados en cultura, sino que la política en este país mantiene una constante desafectación, desacoplamiento y poco interés hacia las prácticas contemporáneas y sus circunstancias. Por este motivo las prácticas artísticas contemporáneas no encajan bien en las clasificaciones que vienen de antiguo y que han quedado obsoletas. Es decir, dichas prácticas son menos adaptables a los aplicativos de los formatos administrativos cuando se debe buscar soporte económico.

342. [A-Desk]. El artista activo. *A-desk.org*. [en línea]. 2 de octubre de 2006. [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <https://a-desk.org/magazine/el-artista-activo/>

343. *Elpais.com*. [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: https://elpais.com/diario/2003/12/21/catalunya/1071972456_850215.html.

344. El cual, se le recuerda, básicamente, por el acoso y derribo al CoNCA y la polémica suscitada alrededor de un centro de arte contemporáneo, El Canódro, el cual tuvo director y presupuesto, sin llegar a abrir sus puertas jamás. Desarrollaría un mandato para y por los de arriba. Se le recuerda por frases como: «Invertir en cultura es invertir en nuestro petróleo». Durante su mandato, el recorte en cultura legaría al 18%.

En definitiva, el resultado es una fragmentación. La división cultural por razones de formato (música, cine, arte, filosofía), como apunta Foucault, implican simplemente una división del conocimiento e impide una mirada global de un malestar común. En definitiva, ante tal división y la propia especialización como forma de dominación y de garantía del orden del capitalismo contemporánea, se contraponen con la libertad que da el sinsentido y la simplicidad de la acción directa del no saber tocar, ni cantar, de los Ramones.

17. EL NO HACER COMO ACTO DE RESISTENCIA.

«El capital ya no necesita concentrarse ni en la producción de mercancías ni en la promoción de tendencias de consumo; es suficiente con ejercer la función de ‘regulador del tráfico semiótico entre humanos’»,³⁴⁵

«Esta noción de “producción anónima”, prosigue, Buchloh, abrió el camino a las tentativas de Stanley Brouwn, Marcel Broodthaers o Brend y Hilla Becher. Una vez que la noción de autor queda superada, el artista se vuelve un *recolector* de la producción común».³⁴⁶

Después de Marcel Duchamp cualquier cosa puede ser arte; después de Joseph Beuys, cualquiera. Esta afirmación tantas veces escuchada y a su vez tan difícil de atribuir, de citar, no responde a la linealidad que en sí se muestra, es decir, primero Duchamp libera la materialidad y luego Beuys le suma significación al liberar al artista de la genialidad innata. Pues bien, en una de sus míticas frases, Duchamp, dijo: «no todo el mundo es un artista, pero todo el mundo es un jodido crítico» (*not everyone is an artist a but ever yone is a fucking critic*) contradiciendo las bases de Beuys.

El 11 de diciembre de 1964, Joseph Beuys en una acción advertía: «El silencio de Duchamp está sobrevalorado» (*Das Schweigenvon Marcel Duchamp wirdüberbewertet*). Años más tarde en una entrevista con Achille Bonito Oliva el propio Beuys matizaría sus palabras:

Achille Bonito Oliva: —Tú has declarado que no hay que sobrevalorar el silencio de Duchamp. Quisiera entender en qué sentido, en qué posición se sitúa tu trabajo respecto del trabajo de Duchamp.
Joseph Beuys: — En la discusión debe emerger la necesidad de no sobrevalorar el silencio de Duchamp sólo en uno de los aspectos:

345. FRANCO BERARDI, Bifo. *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p.122.

346. BOURRIAUD: op. cit., 2015, p.88.

porque Marcel Duchamp no dijo aquello que no dijo. Aprecio mucho a Marcel Duchamp, pero debo rechazar su silencio. Duchamp estaba simplemente en el final, ya no tenía ideas, ya no se le ocurría nada importante. He dicho que aprecio mucho al hombre, pero no su silencio, por lo menos no le doy la importancia que le atribuyen los demás (...).³⁴⁷

El silencio de Duchamp, al que hace referencia Beuys, es el silencio voluntario que se impuso Duchamp en aquello *de ni obra ni explicaciones*, inmediatamente después de presentar en 1941 *La Boîte-en-valise*, una maleta con miniaturas de las obras, según él, más significativas de su trayectoria. Con este museo portátil pretendió que se teorizara y se hablara bajo la idea de que ya todo lo había hecho. En la misma entrevista con Achille Benito Oliva y dentro de la misma respuesta a la pregunta aquí transcrita, Beuys afirma que:

«(...) Ninguna de nuestras discusiones coincide con la idea de silencio. Hasta ahora hemos dicho que el silencio de Duchamp se ha sobrevalorado. Yo quisiera afirmar también que en Duchamp era en el fondo burgués (una actitud que aparentemente se dirigía contra la burguesía, un carácter, como se dice, bohemio, que quería ser el terror de la burguesía) sigue esta corriente. Duchamp ha partido de esto, quería destrozarse al burgués, y por este motivo destrozó sus propias fuerzas, que murieron de verdad; aquí el silencio de Duchamp comienza a ser un problema grande. Además, todos saben muy bien que Duchamp regañaba siempre a los jóvenes, diciéndoles: "Esto ya lo hemos hecho, ya lo hemos hecho todo, las acciones, el happening... todo es viejo...". Y, además, ¿por qué siempre Marcel Duchamp? ¿Por qué nadie ha reflexionado más detenidamente sobre Schiller o sobre Nietzsche?»³⁴⁸

En el 2004 la BBC subrayó que *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp había sido elegida por 500 expertos como la obra más importante del siglo XX. Pues bien, esta pieza de Duchamp, firmada con el pseudónimo R. Mutt, fue enviada a la muestra que organizara en 1917 a la *Society of Independent Artists* de Nueva York (donde él era miembro del jurado de selección) en la que las bases establecían que todas las obras recibidas serían aceptadas y exhibidas. La *Fontain* sería retirada de la muestra a los pocos días y perdida para siempre³⁴⁹.

«Tras su exposición el 10 de abril de 1917, el urinario desapareció. Seguramente fue destruido, tirado a la basura tras la inauguración. La Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven muere en 1927 y del urinario no se vuelve a hablar públicamente hasta casi

347. Extraído del *Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys*. Entrevista con Achille Bonito Oliva, 9 de abril de 1981 en BEUYS, Joseph. *Ensayos y entrevistas*. Editorial Síntesis.

348. Id.

349. En medio del proceso de rechazo y escándalo por la presentación del urinario en la exposición de la *Society of Independent Artists* de Nueva York, Duchamp escribe a su hermana Suzanne en París en abril de 1917: «Une de mes amis sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture... Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose... c'est un potin qui aura sa valeur dans New York» (Uno de mis amigos bajo un seudónimo masculino, Richard Mutt, ha enviado un urinario de porcelana como una escultura ... El comité decidió negarse a exponer esta cosa ... es un chisme que tendrá su valor en Nueva York)

veinte años más tarde, en 1935, cuando André Breton escribe sobre él en el número 2 de la revista “Minotaure” en un artículo titulado “La Phare de la mariée”. Tienen que pasar quince años más, después de dos guerras mundiales, para que se exponga por segunda vez la “Fontaine”, una réplica realizada a partir de un urinario comprado en París, con la firma y la fecha gravadas (“R. Mutt 1917”), y expuesto en la galería Sidney Janis de Nueva York en la muestra “Challenge and Defy” en octubre de 1950. El urinario aparece casi a nivel del suelo, de tal forma que sería posible orinar en él. El mismo urinario se expone 3 años después en la misma galería en la exposición “Dada 1916-1926” comisariada por el propio Duchamp. El urinario está colgado en el dintel de un paso entre salas.»³⁵⁰

No fue hasta 1964 que Uff Linde, director del Moderna Museet de Estocolmo, expusiera una réplica del urinario. Ese mismo año, bajo la supervisión de Marcel Duchamp y en base a la fotografía del original de Stieglitz de 1917, Arturo Schwarz produce ocho réplicas firmadas por *R. Mutt 1917* y *Marcel Duchamp 1964*. También en 1964, en el Pasadena Art Museum, se puede ver la primera retrospectiva de su obra, por entonces Duchamp tenía 76 años. Fue un año de intensiva producción de réplicas.

¿Se le puede llamar original a una pieza que duró pocos días siendo retirada y destruida?

Réplica de una pieza que en 1917 verían muy pocas personas, teniendo en cuenta la baja visibilidad que por esas fechas tenía la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York. No se cuestiona el valor, ni la repercusión, ni la importancia de la pieza, se está cuestionando la historicidad y autenticidad fechándola en 1917, cuando realmente tambaleó, no a la comunidad artística sino al público, a partir de 1964. Es crucial este dato, porque la obra silenciada durante tiempo se mostró al mundo (para permanecer ya para siempre en nuestro imaginario) durante el periodo de silencio del artista. Lo que si existió fue el relato, entre los cercanos a Duchamp, de esta maniobra de Marcel Duchamp iniciada en 1917. Todos estaremos de acuerdo en que Duchamp no envió una obra a la muestra, envió un ataque al excluyente buen gusto burgués, de la misma manera que en 1964, para muchos, se recogió la belleza de un urinario convertido en fuente como exaltación del objeto cotidiano.

Hasta 1964, Duchamp había firmado algunas copias³⁵¹ readymade, tampoco muchas, solo cuando se trataba de amigos o conocidos. Copias que le traían ya hechas en las que él, tan solo con la firma, las autorizaba. Un no hacer de autor, es la autoría de haberla pensado.

En definitiva, en 1964 realizaría una edición de 8 series de los readymades principales con la galería Arturo Schwartz. Firmó un contrato³⁵² donde se comprometía a no firmar ningún otro readymade (copia) que le pusieran delante a partir de ese momento.

Lo cumplió.

350. G. TORRES: art. cit., 2017. *Fermindiezdeulzurrun.es*. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.fermindiezdeulzurrun.es/?mobile=1>

351. Un ejemplo es el portabotellas de R. Rauschenberg que ahora está en el MOMA.

352. Carta de Marcel Duchamp a Douglas Gorsline, 28 de julio de 1964, Cadaqués. Carta escrita a mano en inglés. Colección Ronny van de Velde, Antwerp: «Estimado Gorsline; Su carta me encontró aquí donde estamos disfrutando del mejor tiempo. Acabo de firmar un contrato con Schwarz en Milán, autorizándole a hacer una edición (8 réplicas) de todos mis pocos readymades, incluido el portabotellas. Me he prometido a mí mismo no firmar más readymades para proteger su edición. Pero con la firma o sin firma su hallazgo tiene el mismo valor “metafísico” que cualquier otro readymade, tiene incluso la ventaja de no tener un valor comercial. Estaremos de vuelta en París sobre el 20 de sept. hasta el 30 de sept. N.Y. 1 de oct. Quizá le vea en Neuilly. Cordialmente. Marcel Duchamp». Carta extraída de: DUCHAMP, Marcel. *Afectuosamente Marcel. Correspondencia de Marcel Duchamp*. Murcia: Cendeac, 2014, p.305.

El silencio de Duchamp no le restó visibilidad, todo lo contrario, de ahí la crítica de valor de Beuys. No es lo mismo el silencio de Marcel Duchamp que el silencio que mantenía Michael Asher en la *Crit* de Post-Studio del CalArts californiano, el cual podía estar callado frente a los estudiantes por más de 15 horas mientras estos exponían su trabajo.

Las intervenciones de Asher tratan más del *deshacer* que del *hacer*, como en la galería Clair Copley dónde en 1974 decide derribar la pared que separa la sala de exposiciones con el despacho de la galerista dando visibilidad a lo que siempre se esconde en ésta, a saber, la parte comercial. Da visibilidad a lo que todos sabemos: el valor simbólico del arte tiene en realidad un valor de cambio. Y como deshace más que hace, sus obras no tienen ni título, no se llaman sin título sino que carecen de él, se explican, se relatan, son muy difícil de rastrear.

La obra de Asher nace de gestos tan simples como el desplazamiento, la eliminación y el borrado, es decir, en el hacer poco, en el deshacer y en el hacer para deshacer. Como en 1992, que para la exposición en Kunsthalle Bern, Suiza, organizó la extracción de todos los radiadores de calefacción del edificio para reinstalarlos todos juntos, totalmente conectados, en el vestíbulo de entrada. Así que dejó el resto de galerías sin arte y frías mientras que en el vestíbulo un calor asfixiante. Es el deseo continuo de Michael Asher por fusionar el arte con las condiciones materiales, económicas y sociales de la presentación institucional.

Michael Asher, reñido con lo comercial, ve como sus propuestas tienen muy poca visibilidad. En una entrevista sobre ese tema comentó: «No es que evite el formato mercancía. En 1966 hice unas burbujas de plástico. Eran como ampollas de pintura que sobresalían dos centímetros y medio de la pared. Una de esas la vendí»³⁵³. Es cierto, hay arte que se vende más que otro, pero lo mínimo que se pide es que se haga.

¿El no hacer se vende?

¿El no hacer tiene valor de cambio?

En un sistema de economía global y de corte neoliberal este tipo de prácticas artísticas atenta, como resistencia, contra los cimientos del sistema en la no productibilidad.

Un buen amigo me contó que a un artista se le conoce por lo que *hace*, y me puso el siguiente ejemplo: Andreas Slominski al querer para poner una rueda de bicicleta alrededor de una farola hizo levantar la farola³⁵⁴, o para enviar una carta, consiguió él mismo que una jirafa del zoo lamiese el sello, éste fue expuesto en la pared de la galería hasta la fecha del envío de la carta. En los ejemplos que puso lo convirtió *ipso facto* en artista sin obra. Aunque haya pasado, aunque hubiera obra y exposición, el relato de la propuesta supera la fisicidad de la obra. Me explicó lo que hizo el artista, no hacía falta ver la obra para entender lo que Slominski pretendía.

Entonces, si lo que queda es la idea ¿Qué es más importante el haberlo expuesto o el haberlo pensado?

En la misma línea, Isidoro Valcárcel Medina ante la oposición de registrar, bajo ningún concepto, sus acciones afirma que «en un momento dado, tomamos la decisión radical de omitir cualquier documentación visual de sus obras, para presentarlas solamente a través del relato de los participantes»³⁵⁵. No es que no haya obra, sino lo que no hay es fisicidad. Es la terna entre publicar y practicar, entre publicar-producir las ideas i/o practicarlas. Una no excluye la otra pero a diferencia de practicar el publicar te asegura la visibilidad como validación de la comunidad, es decir, el arte para artistas. Para ser validado el arte debe producirse,

353. Parecido a lo que Antonio Ortega siempre comenta sobre el dinero que ha ganado en el arte, refiriéndose a la venta de su taller del barrio del Raval de Barcelona como el mayor rendimiento económico que le ha dado el arte.

354. SLOMINSKI, Andreas. *Bicicleta de niño pequeño con motor*. 1993.

355. Elpais.com. [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <https://el-pais.com/ccaa/2015/10/09/madrid/>

el artista debe hacer y exponer, y solo así será validado y calificado. Artista tanto que los agentes de la comunidad-arte lo validen, y para ello necesitan ver lo hecho, y se ve en las plataformas de visibilidad. No es criticable, pero como apuntó Isidoro Valcárcel Medina, ante la obsesión del registrar todo, el arte puede tornarse «ingrediente a partir del cual éste puede quedar desmascarado como instrumento institucionalizado de un quehacer sustentado en la especialización»³⁵⁶. La superproducción, la sobreproducción y la presencia indiscutible de la cosa nos acerca al colapso de la producción por saturación.

«(...) sistemas de pensamiento, intuiciones y frases realmente nuevas que han escapado de la escritura», en las inteligencias libres dedicadas simplemente a nutrir y embellecer una vida sin someterse jamás al servil proyecto de urdir una estrategia para producir o para obtener reconocimiento y publicidad»³⁵⁷

«(...) lo que muestra la cultura de una época es ya el resultado de una selección, elitista, culta, biempensante, entre las obras que han accedido a cierta visibilidad. La punta ínfima de un iceberg»³⁵⁸

Y si como decía Nicolas Bourriaud, en la estética relacional³⁵⁹, realmente se juzgan las obras en función de las relaciones humanas que promueven,

¿dónde queda la fisicidad de esta?

¿Y si no hay *hecho*?

¿Y si tan solo hay gesto³⁶⁰ (que no pose)?

Jacques Vaché (1885 – 1919) escritor e intelectual francés.

¿Qué es lo que hace que todas las fuentes consultadas presenten a Vaché como escritor sin haber publicado nunca nada?

¿Haber escrito cartas a A. Breton antes de suicidarse es suficiente para ser escritor?

Reconocido por Bretón como el artista del arte sin objetos se convertiría en un auténtico artista del gesto. Fue vago, despreciativo y descarado encumbrado de por vida por Bretón.

Cómo vimos en el capítulo 00, los compañeros viajeros siempre me vieron como artista sin que nunca vieran nada materializado, veían una actitud. Como veían más artisticidad en mí que la que hubieran visto en alguna producción deseé mantenerme como obra y no desvelar jamás la verdad. Hice realidad lo que Gil de Biedma sentenció cuando dijo que había sido poeta prefiriendo haber sido poema, o como el artista Henk Peeters convertido en obra de arte viva de Manzoni tras la firma de éste en su brazo, al igual que Umberto Eco, entre muchos en sus *Esculturas vivientes* (1961) donde cualquier persona podía convertirse en una obra de arte al estar firmada por un artista.



MANZONI, Piero. *Living sculpture*. 1961

356. Id.

357. JOUANNAIS, Jean-Ives. *El artista sin obra. I would prefer not to*. Barcelona: El Acantilado, 1997, p.24.

358. Ibid., p.27.

359. BOURRIAUD: op. cit., [2005] 2008.

360. «El dandi (como el conde de Orsay) sólo producirá comportamientos extraños y fascinantes, hasta morir arruinado sin darle importancia. "Será un artista del gesto"». Extraído en: DE VILLENA, Luis Antonio. Lo más chic: Artistas sin obra. [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/lo-mas-chic-artistas-sin-obra/>

En mi caso no se validó la pertenencia al mundo del arte ni por los agentes de éste ni por lo producido, sino por un público que nunca relacionó la charla³⁶¹ como la acción que produce arte, sino que validó el papel de artista sin necesidad de obra.

Llegados a este punto se debería aclarar un concepto que por proximidad pueden llegar a yuxtaponerse y confundirse. Se debe diferenciar entre el *no hacer* (y todos sus matices) y la idea de *no obra*. Si en la idea de *no obra*, o mejor dicho, mientras en el artista sin obra éste no está seducido con la idea de tener que justificar su estatus de artista y se conforma con vivirlo para sí mismo y para su entorno, en el artista del no hacer, éste no hace como posicionamiento de resistencia ante una determinada realidad, y lo más importante, está totalmente convencido que debe mostrarlo. No se trata de no mostrarlo o mostrarlo poco, sino de repensar las plataformas de visibilidad que conforman la comunicación entre obra y público con todos sus matices.

Volvamos al urinario.

Entre su concepción y el contrato de exclusividad existe un cambio de modelo económico, si en 1917 el capitalismo está sumido en la producción, en 1964, tras dos guerras y una gran crisis, lo está en la fase de consumo. Así que, mientras que en 1917 «el urinario es una especie de señal de alarma, de crítica a los modelos de producción de objetos, frente a la producción de objetos opone la producción de significados»³⁶² en 1964 las réplicas de las cajas Brillo de Andy Warhol son la aportación del arte al capitalismo en su fase de consumo, siendo las cajas una «estrategia multiplicadora del consumo»³⁶³. Ahora, en plena fase expansiva de globalización la producción artística contemporánea viene marcada por los modelos de desarrollo del capitalismo: a través de su evolución desde la fase productiva pasando por la de consumo hasta la actual globalizada.

Aquí, en este punto, es donde situaremos las estrategias del no hacer como acto de resistencia ante el sistema. Ya sea en el no hacer, en el que lo hagan los otros, en el hacer poco con muy poco, en el hacer exagerado o en el deshacer encontramos estrategias que operan en el sistema de producción, en la difusión y en los sistemas de validación del arte contemporáneos.

17.1. HACER NADA

«(...) es una literal expresión de desobediencia; (...) no es sinónimo de inacción, sino la consecuencia de su hacer negativo. Hacer nada es pues un modo de permanecer en la vida sin hacerla, un modo de estar ella que exige la ingente tarea de *vaciarla*»³⁶⁴

Entonces el *hacer nada* puede decirse que es una detención de la producción.

David Hammons lo tuvo claro: «cuanto menos hago, más artista soy. La mayor parte del tiempo me dedico a estar en la calle y andar»³⁶⁵

¿Podemos intuir la idea de pérdida de tiempo como materia de producción?

Tiempo es dinero, está claro. De hecho, el uso eficiente del trabajo responde a un sistema mental y económico en el que tiempo equivale a dinero. Nuestro devenir diario está completamente programado, no hay espacios para la improvisación ni para el encuentro

361. VALENTÍN, Víctor. *Protocolo #08. Dialogías para la emancipación*. 2015. El resultado de la cual se puede ver al detalle en Realidad enfocada I que interfiere en el PRELUDIO de esta investigación.

362. G. TORRES: art. cit., 2017. *Fermindezdeulzurrun.es*. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.fermindezdeulzurrun.es/?mobile=1>

363. Id.

364. PERAN: op. cit., 2016, p.87.

365. ESPEJO, Bea. El loco de la calle. *El Cultural* [en línea]. 24 de julio de 2015. [consultado: 10 de septiembre de 2018]. Disponible en internet: https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=36797

fortuito. Entonces, podemos afirmar que en la era digital el tiempo se ha erigido como la medida de todo. Es aquí donde se inserta la estrategia del no hacer como resistencia, respuesta y presentación del conflicto tiempo neoliberal.

Casos como Keith Arnatt quién como acto silencioso de reivindicación, pide participar en la exposición *Idea Structures* en el Candem Arts Center London, de 1970, no aportando ninguna obra. O incluso, más reciente, Martin Creed que con *Work no. 232: the whole world + the work = the whole world*³⁶⁶ de 2000 presenta lo absurdo del concepto de producción escrito con grandes letras luminosas de neón. Un positivismo inclusivo del arte irrelevante, una sonrisa nos dice que el trabajo, incluido el suyo 232, es igual a cero. Una ecuación simple que recuerda a Arnatt.

Si hablamos de producción, y del no hacer como estrategia de resistencia, no podemos pasar por alto el concepto de huelga como acción protesta por excelencia del trabajador, del hacedor.

En 1974, Gustav Metzger propuso la primera convocatoria global de huelga en el arte: *Arte dentro de la Sociedad-Sociedad dentro del Arte* (ICA, Londres, 1974). Pensaba que una huelga global de tres años bastaría para voltear, positivamente, todas las estructuras, componentes y sistemas del arte, una tabula rasa. Fue una maniobra revolucionaria que apuntaba en último término a destruir el arte como institución (museo y galería) en aras de la liberación del productor (precoz do-it-yourself), en este caso el artista de la cadena artística de producción.

El llamamiento fue en balde, se quedó sólo en una huelga que duraría tres años, entre 1977 y 1980. Al finalizarla, a la pregunta de un periodista sobre qué opinión tenía respecto del colectivo artístico, que le había dejado solo, respondió con un: «I have concluded that most artists were disgusting bastards»³⁶⁷.

Un matiz del no hacer lo encontramos en un *no hacer engañando*, donde el no hacer ya no es resistencia hacia el sistema capitalista de producción sino que es resistencia hacia el artista como manufactor. Estaríamos a caballo entre el *no hacer* y un *el que lo hagan los otros por mi sin que ellos lo sepan* :

En 1999 Christian Jankowski presenta en la bienal de Venecia la obra *Telemistica*³⁶⁸ donde retrata con mucho humor los inciertos de Jankowski como a artista delante su obra y la reacción del público. Con la intención de superar sus miedos, y tranquilizarse, Jankowski decidió preguntar a diferentes televidentes como le iría su participación a la bienal italiana. La obra presentada consta de los fragmentos televisivos donde Jankowski habla con los diversos televidentes. La situación que se desprende es irónica al mismo tiempo que pone en relación la cuestión de las prácticas esotéricas con las propias prácticas artísticas.

En la misma línea de presentar sin hacer, o presentar lo que otros han hecho, se encuentra la serie de Ignasi Aballí *un paisaje posible* (2006), *química* (2006), *pájaros* (2006) y *aire* (2011), obras en las que unos textos³⁶⁹ de vinilo en forma de diagrama sobre cristal que indican que debes mirar fuera del lugar expositivo, es decir, la obra está ahí fuera. Aballí se



CREED, Martin. *Work no. 232*. 2000



CREED, Martin. *Work no. 300*. 2003

366. Originalmente instalada en la fachada de la Tate Britain. Marzo de 2000. Encargo como parte de un programa de la Tate Gallery of British Art en Tate Britain para remarcar la transformación de esta.

367. «He llegado a la conclusión de que la mayoría de los artistas son unos repugnantes hijos de puta» Consultado en: <http://www.artsjournal.com/mt4/mtsearch.cgi?IncludeBlogs=16&search=Second%20Acts>

368. Obra galardonada por la Bienal 1999.

369. Textos como: pó, dust, polvo, poussière, staub en 'un paisaje', mercurio en 'química', Poupá (adulto) (Upupa Epops) en 'pájaros', dióxido de carbón en 'aire'.

instala en la ventana para, mediante unos vinilos, lanzar al espectador más allá de los muros de la sala.

De enero a abril de 2018 tuvo lugar en el *Bòlit Centre d'Art Contemporani de Girona* la exposición individual *Res es meu* de Enric Farrés Duran y a cura de Cèlia del Diego. Farrés Duran en la exposición, donde realmente nada es suyo, consigue crear un relato en el que tanto la autoría como la manera de mirar entran en juego. El recorrido que pasa por un manuscrito de Pla; por unas peanas diseñadas como display por la arquitecta Lina Bo Bardi; por unas obras de arte prestadas por el Museo de Historia de Girona; por el expresionismo abstracto involuntario³⁷⁰ de unos alumnos de bellas artes de la Universidad de Barcelona; y por una *Biblioteca sin títulos* (donde se oculta la autoría, girándolos); ponen al espectador en una posición clásica de contemplación donde la acción de mirar y el resultado de lo que se ve, traspasa la superficie de la fisicidad para colocar la mirada en la significación-valor de la manufactura y la autoría. En definitiva, Enric Farrés Duran, se apropia del hacer de otros para construir un relato en formato expositivo, una historia que se lee caminando y mirando.

17.2. CEDER EL HACER

Si Duchamp inició la lucha contra la belleza como elemento legitimador del arte ligado al buen gusto y la pertenencia de ese buen gusto a una única clase social (el artista que representa), Warhol la continuaría legitimando la cultura de masas al usar la iconografía popular y ubicarla en el lugar legitimador de belleza, el museo (el artista presenta). Ahora, esa resistencia continúa, hay estrategias donde el artista lejos de representar y presentar lo que hace es iniciar, inicia procesos dónde son otros quienes producen y deciden qué es lo que se debe legitimar. Se pone el acento en el público quien entra en una responsabilidad que hasta entonces siempre había recaído en el autor. Así que temas como autoría, empoderamiento y democratización del arte entran en acción al pasar de mero público a actorante, en unos casos, y agente, en otros.

En definitiva, el *que lo hagan otros* es estrategia de resistencia ya no a la producción en sí, sino, a una producción exclusiva de la especialización colegial tan bien ubicada en la economía global.

En 1972, como ya vimos, Fred Forest reserva una página en la sección de arte del periódico *Le Monde* para dibujar un rectángulo vacío de 150 cm², su firma y una breve explicación en forma de llamamiento:

«SPACE-MEDIA – Esto es una experiencia. Un intento de comunicación. Esta superficie blanca le es ofrecida por el pintor FRED FOREST. Aprópiesela. Mediante la escritura o mediante el dibujo. ¡Expresese!

370. *Cuadro para ser visto, 20 figura (tableux 1956)* (2017). Esta obra forma parte de una serie compuesta por 10 mesas de trabajo de 1x2 m. de la facultad de bellas artes. Unas tablas, convertidas en mesa al colocarse horizontalmente sobre caballetes) donde se pueden ver el rastro que centenares de alumnos de bellas artes y el tiempo han dejado tras el uso. Una tabla que dejó de ser tabla para ser mesa y que el autor la devuelve a su posición original convirtiéndola en cuadro abstracto. Pues bien, para la exposición *Una exposición de mirar* (17.6–17.9.2017) en la Panera de Lleida (primer lugar donde fueron expuestas), hizo que fueran los alumnos de la facultad los que las trasladaran de los caballetes de Barcelona a la pared expositiva de Lleida. Como él mismo dice: —Yo, ni tan siquiera las toqué. También me explicó, el autor, que, tras fichar por la Galería Nogueras Blanchard de Barcelona y coincidiendo con la feria internacional de arte contemporáneo Arco (2017) llevaría las mesas para venderlas. Al entrar en el circuito comercial esas mesas deberían estar firmadas, así se lo comunicaría Alex Nogueras. Ante esa disyuntiva, Enric Farrés Duran, le pediría a un pintor de la galería, que tenía muy buena letra, que hiciera unas cuantas firmas de las que escogería una. Así se hizo. Vendió 2 cuadros en los que la firma era tan falsa como en propio cuadro y que ni tan siquiera fue tocado por el autor.

La página entera de este periódico se convertirá en una obra. La suya. Podrá, si lo desea, enmarcarla. Pero FRED FOREST le invita a que se la mande (residencia Acacias, nº4, L'Hay-les-Roses 94). La utilizará para concebir una "obra de arte mass-media" en el marco de una manifestación de pintura que tendrá lugar próximamente en el Grand Palais».

Acontecimiento y experiencia que Forest, obsesionado por la sociología y la comunicación, encuentra en el periódico la mejor vía para sus experimentos artísticos, en este caso, el concebir una obra de arte mass-media. Similar a Cesare Pietroiusti, quien tras ser invitado a exponer en la galería Platform en Vaasa de Finlandia. Pietroiusti enviaría 65 propuestas a los coordinadores de la galería, de entre todas ellas debían escoger una. La escogida fue *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That Is Certainly Not Art* (2001). La pieza consistía en recaudar 100 objetos personales de 100 vecinos colindantes a la galería. Esos 100 objetos debían responder a una cuestión fundamental, deberían ser objetos que para los vecinos tuvieran la certeza al cien por cien de que no se trataban de objetos artísticos. Con ellos montaría la exposición y tras ésta, los objetos serían devueltos a sus propietarios. Claro interés por los límites y la validación del arte contemporáneo haciendo responsable de ello a los vecinos de la galería, así como a su gusto.

Cabe recordar el caso del Group Material (1979-96) quienes en 1972 inaugura en Nueva York *The People's Choice*, una exposición compuesta con lo que el público fue trayendo. O Jean-Baptiste Farkas quien pide textualmente al público que se implique al imprimir en la tarjeta de visita de la galería: «Ven a ayudarme a realizar el contenido de mi exposición». Cuando el espectador pasa de agente activo en la producción a agente actorante de esta, quizá un nivel mayor de compromiso, aparecen casos como Hilary Lloyd, quién en la obra *Constructors* (1998) filma a trabajadores de la construcción, que va encontrándose por la vía pública, en posiciones acrobáticas que ella misma sugiere. Como ella dice, los seduce con sus encantos para que éstos obedezcan en casi todo. O, Dora García quien realiza *Factor Humano: conductas privadas, comportamiento público* (2004), donde invita a una serie de agentes (actorantes), escogidos al azar, a que durante el mes de mayo de 2004 le envíen información sobre la ciudad de Terrassa, sobre los ciudadanos y sobre ellos mismos. En una segunda fase, y ya vaciada la información, D. García va enviando instrucciones performativas a cada uno de los agentes que deberían realizar en el espacio público. Similar a Antoni Abad en las obras *Canal*Taxi* (2004) que trabaja con la comunidad taxista de ciudad de Méjico, *Canal*Gitano* (2004) que trabaja con los gitanos de Lleida, *Canal*Invisible* (2005) que trabaja con las prostitutas de Madrid y *Canal*Accesible* (2005-2006) que trabaja, en Barcelona, con discapacitados. En todos los casos el procedimiento es el mismo, selecciona a unos participantes de cada comunidad, les proporciona unos teléfonos móviles multimedia les enseña su manejo para que vayan enviando datos en forma de texto, imágenes o vídeos a una página web (zexe.net) explicando su realidad y relación con sus lugares. Del mismo autor, para la Bienal de Venecia de 2017 presenta *La Venezia che non si vede*. Venecia, donde hace explicar la ciudad más fotografiada del planeta a través de sus habitantes invidentes. Con esta acción crea un mapa sonoro a partir de las



PIETROIUSTI, Cesare. *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That Is Certainly Not Art*. 2001.

Imagen de la exposición *Autogestión* (16.2–21.5.2017), Fundació Miró de Barcelona, comisariada por Antonio Ortega, donde Cesare Pietroiusti pidió que se hiciera la misma operación que en 2001 cuando se presentó en la galería Platform en Vaasa de Finlandia. Es decir, esta vez se realizó con los objetos de los vecinos cercanos a la Fundació Miró de Barcelona.



ABAD, Antoni. *La Venezia che non si vede*. 2017.

sensaciones de aquellos que no pueden ver y que forman parte del contexto real de una ciudad espectáculo. El resultado fue una cartografía digital, en código abierto para teléfonos inteligentes, con los mensajes de peligro que deben afrontar los invidentes de una ciudad donde su planificación no piensa en ellos. La audioguía consta de más de 1.100 mensajes, en la que han participado más de 60 invidentes y 120 actores. Para la Bienal, Abad, también propuso unas rutas en Góndolas que guiaban los protagonistas invidentes que habían participado en el proyecto.

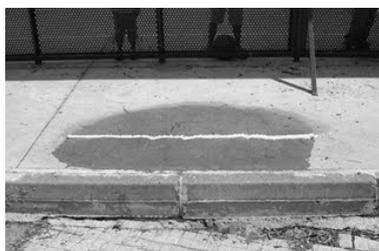
Estas propuestas requieren del compromiso del público para que puedan existir, todas ellas están concebidas para ser expuestas como obra discursiva de un público no especializado para otro (teniendo en cuenta el lugar que se expone) que como consumidor sí. Lo que podemos decir es que el valor no radica en la obra que se expone sino en la pregunta anterior, en el juego, en la reflexión y discusión posterior. Estas piezas funcionan como altavoz, es decir, como atención del artista para escuchar y posterior reproducción cediendo el lugar que a éste (artista) le ha sido prestado. No es que el artista rechace la responsabilidad, sino que la comparte en la búsqueda de significados que vincule mucho más el arte a un público menos habitual. En definitiva, el artista activa el interruptor para que el público se comprometa e interactúe en la producción de la obra.

17.3. HACER POCO CON MUY POCO

En 1983 David Hammons en Cooper Square de Nueva York puso a la venta bolas de nieve ordenadas según su tamaño sobre varias alfombras de colores. También, Fermín Jiménez Landa en obras como *Rellenar los huecos con nata montada* (2008) donde paseando por la ciudad va introduciendo nata por las fisuras físicas que va encontrando, y en *Pronto es bueno, más pronto es mejor* (2008), donde guarda en el congelador unas bolas de nieve

recogidas en invierno para hacer una guerra de bolas de nieve en verano. O en *Desempatar las dos torres más altas de Barcelona* (2008), del mismo autor, en la que como si de un juego paracientífico y absurdo se tratara intenta demostrar cómo hacer más alta una de las dos obras gemelas producidas por la alta ingeniería. En el vídeo producido se le ve subiendo por las escaleras, con un árbol de navidad a cuestas, hasta plantarlo en la azotea como señal de éxito en la gran gesta que viene de una gran expectativa. Nos propone el hecho artístico en sí a partir de incorporar la anomalía y la subversión eufórica de la significación simbólica de la ciudad. Un gesto fútil y mínimo que subvierte y vence a la grandilocuente arquitectura de la economía global.

Tanto Hammons como Jimenez Landa nos presentan acciones que nacen de realidades cotidianas sutilmente subvertidas y con la suficiente dosis de humor como para que se entienda desde el posicionamiento ocioso del artista. Acciones muy claras y con muy poco, en la que el mínimo gesto genera el máximo relato, es como la economización de lo visible y la precariedad de los recursos.



JIMÉNEZ LANDA, Fermín. *Rellenar los huecos con nata montada*. 2008.



JIMÉNEZ LANDA, Fermín. *Desempatar las dos torres más altas de Barcelona*. 2008.

17.4. EL HACER TODO

Hay muchas formas de usar el tiempo y también de perderlo, la respuesta a la efectividad es una apuesta por la individualidad y un posicionamiento contra la estandarización, tanto que la pérdida de tiempo es la búsqueda de unos resultados diferentes a los esperados. Cómo ya

vimos anteriormente, Slominski programa todo un acontecimiento absurdo para pegar un sello usando la saliva de la lengua de una jirafa, o como intenta unir una bicicleta a una farola desmontando esta última. Propuestas que intentan dar respuesta a la hiperespecialización³⁷¹ de la sobremodernidad que nos hace ocupar el tiempo en rendimientos económicos de coherencia y rentabilidad. En la actualidad todo esfuerzo debe estar ligado a una rentabilidad, si no es rentable es una pérdida de tiempo o una psicopatía. Ahora bien, en el arte esta patología se torna reflexión, incisión o punto de atención donde la ocurrencia absurda dirige la mirada del espectador hacia las fisuras sociales, donde en cualquier otra situación la mirada estaría puesta, de manera juiciosa, sobre el individuo que se aprecia al margen del sistema productivo, al margen de la sociedad, es decir, marginal en su productibilidad.

Volvamos a recordar, ahora, la catedral de Justo.

En el año 2002, Francis Alÿs como ya vimos, fue capaz de movilizar a 800 limeños para mover una montaña en *la fe mueve montañas*. Si lo consiguió es porqué el propio artista, como detonante, hizo creer al colectivo en capacidad de cambiar las cosas por muy difíciles que parezcan siempre y cuando exista el compromiso para hacerlo. Así que tomaron partido y el poder de realizarlo. Años antes, en el 97, había realizado una de sus acciones más famosas *La paradoja de la Praxis I* en la que arrastra un bloque de hielo por las calles de Méjico hasta que éste se derrite. Esta absurda acción la subtitula como *A veces hacer algo no conduce a nada*.

O el caso de Lara Almarcegui con la obra *Levantar el asfalto, Recinto ferial* (2004) donde levanta la totalidad del stand de la feria de arte en el que debía exponer. Este ejercicio de reconocimiento arqueológico sobre el lugar es también el gesto del interés sobre el descubrimiento. No levanta para ver, levanta para que sea. Es dignificar el lugar-feria como dignifica el descampado. Lo lleva a otro lugar. Años más tarde, la misma autora y siguiendo la misma acción, presenta la obra *Retirar el suelo de parket de la sala de exposiciones, gabinete gráfico, Secesión, Viena* (2010) lo que pretende, en este caso, no es mostrar lo absurdo del hacer genérico, sino que pone el acento en un hacer concreto, así que asumiendo una acción típica de obra de arquitectura retira el pavimento del suelo para posteriormente volverlo a colocar. Llevado a lo absurdo y desde el acto performativo nos presenta la inutilidad que son los derribos y la posterior construcción. Acción que abandera, en la ciudad contemporánea, la obsolescencia de la sociedad utilitarista de la economía global.



ALÿS, Francis. *La fe mueve montañas*. 2002



ALMARCEGUI, Lara. *Levantar el asfalto, Recinto ferial*. 2004.

«Hacer todo fuera de toda significación y representación, es sin duda, un modo de fracasar mejor y abandonar así el imperativo de construirse»³⁷²

371. Hiper no como igual a super. Las especialidades no desaparecen, se transforman bajo una apariencia de hibridación regida por el marketing y la cultura de empresa; continuamos haciendo negociar a ámbitos fragmentados. Aparecen nuevas especialidades bajo el paraguas de las competencias.

372. PERAN: op. cit., 2016, p.83.

17.5. DESHACER

El deshacer como tabula rasa para repensar los significados de aquello que se elimina es una estrategia para un dejar ver y mirar diferente, para ver lo que se oculta u ocultar por eliminación. Todos ellos se presentan ante nosotros como gestos de denuncia. Como cuando el pintor Rauschenberg pidió a De Kooning un dibujo suyo para borrarlo, la atención no está en el gesto sino porqué lo hizo. Por el mismo motivo que en el año 1995 Ai Weiwei destruyó un jarrón de la dinastía Han, valorado en un millón de dólares.

Por este motivo, como ya vimos, Asher en 1974 derriba una pared la galería Clair Copley y da visibilidad a aquello que siempre queda oculto.



ALMARCEGUI, Lara. *Materiales de construcción Ciudad de São Paulo*. 2006.



ALMARCEGUI, Lara. *Construction Rubble of Secession's Main Hall*. 2010

Para la 55 bial de Venecia (2013) Lara Almarcegui, representando a España, presentó una instalación basada en escombros y descampados. Nos presentó al edificio en el momento después de su demolición como punto de reflexión de la propia ciudad. Los escombros presentados responden al material y cantidad exacta que se destinaron para la construcción del pabellón de España para la bial de 1922 (obra de Javier de Luque). En las demoliciones y nuevo orden matérico, Almarcegui, demuestra la lucha de poder y resistencia al poder que tiene con el orden establecido de la planificación. La belleza de la materia en estado puro tras la demolición y el esfuerzo en separarla para lo construido contrasta con el esfuerzo de la planificación en destruir por obsolescencia para construir desde lo simbólico que represente cierta dignificación del orden. Es decir, con sus demoliciones intenta buscar la arquitectura antes de ser arquitectura. Es justo este nuevo orden como metáfora de lo correcto y de lo bello donde Lara pone su resistencia. Así que se puede decir que no derriba como acción sino como problematización. Como ella dice: «Debía haber otra forma de hablar de los lugares y edificios; cómo hacer para desmontar esa imagen idealizada de la Arquitectura»³⁷³.

En definitiva, soportes como el no hacer de Arnatt; el rectángulo vacío de 150 cm2 de Forest; la huelga de Metzger; el llamamiento de Group Material; la petición de Pietroiusti; las bolas de nieve de Hammons; los videntes de Jankowski; el sello de Slominski; las demoliciones de Almarcegui; el neón de Creed; la fe de Alÿs; los agentes de Dora; los canales de Abad; la seducción de Lloyd; o la goma de Rauschenberg no son importantes en sí mismos, se muestran desde una fisicidad que esconde muchas otras cosas, pues es justo eso. *La cosa de la cosa* es justamente lo que no se muestra y tiene, aquello que actúa como pequeño acto de resistencia.

«La fatiga arraiga en un *estar mal* ubicado en el escenario que nos imponen, y solo bajo esa condición, el derecho de estar fatigado se convierte en derecho de disentir. (...) Solo quien ejerce este derecho de fatiga es capaz de instalar la intensidad de su cansancio fuera y separado de la espiral de movilización.»³⁷⁴

373. [sin autor]. Lara Almarcegui – pabellón español Bial de Venecia 2013. *canteraurbana.wordpress.com*. [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <https://canteraurbana.wordpress.com/2014/09/07/obra-arte/>

374. PERAN: op. cit., 2016, pp.65-66.

REALIDAD ENFOCADA VIII.

**PROTOCOLO #5.
FUTILIDADES DE LA IMAGEN.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Barcelona: Distrito IV, Les Corts*. Barcelona: Blackflag ed., 2014

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. Instrucciones de lectura

3.2. Guía

4. EXPOSICIÓN

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto

Título: PROTOCOLO #5. FUTILIDADES DE LA IMAGEN.

Acción: Confeccionar la guía de lugares de interés del Distrito V de Barcelona partiendo de las fotografías que los usuarios de Google Maps cuelgan en la aplicación.

Co-autores (del registro y el contenido): 450¹ usuarios, *(entre paréntesis la cantidad de fotografías colgadas).*

Lugar: Barcelona: Distrito IV. Les Corts.

Inicio: 9.1.2014

Finalización: 21.3.2014

Tiempo fútil: 79 días.

Cierre de la obra: 25.6.2014

1. a4ef0, Abcdfe, Abilio Martins (2), Adrián Mallol I Moreti, Adrián Mallol I Moreti, Adriana Jescu, AGW, Akihito Morita, AKK, albanrosit, Albert Codina (2), Alberto Parma Photographer, albertomedinalopez, AleksandarMarković, Alex Chipi Guai, Alex Cooocking, Alexander Menzinsky, Alexandroupoli, Ali Naderi, Alikoleg, Alistair Fryer, Alonso Fidalgo, alpeca, Andact, André Bonacín, Andrey Pyatkovskiy, Andrey.Mazurkevich, angee7_larr, Anna Mora, Antonietta, Antonio Saez Torrens, Ap Madoc, ARG ETSAB, Arkilla, arno&krista, Arturo Sttolichio (2), Asiran (2), asylex (2), avistaderender, B47 (20), Babar IT, Bach Quatre (4), Badie, Badiella, bancojones, barcelona2011 (18), Bartocha, Bartolomé Muñoz (3), Basur, Bazilide, Bernard Ondry, bionicgarden, Björgvin Asgeirson, Blinkday, Bogdan Marian Lucan, Bogdan Tapu, nregeon pascal (2), Bullons, BurbujaMontero (15), Вячеслав Королев, с 1 cpvillar, C. Vladimir Rodríguez , Caio Graco Machado (2), Capricornio uno, carboneroquerido, CarDeGa, Carles Ebrenc (2), Carles Garcia Deza (2), Carmen Alcalde, Cassio Scomparin, Cătălin Nenciu, Cedeac Bernard (2), Cefa Estructures, Cescsab (4), chmrt, cmd137, cogojevic (2), conilleta (3), Constrol1 (2), Corola, Corsario Negro, crofty19, Curieses, Cvijetin Radic, czernik.jerzy, Danavimar, danido3, Daniel.Sopala, Danilo Pianini, daninja (2), Danny Kirushin, David Bravo (2), David Ian Wilson, David Serrano, davidmcl1980, de doctor, Declan Mc Naboe, debede6, deixens, denzell393, destralerdelbruc (4), Diego Schweizer, Dilqna_vn, Dinamicline, dishio, DM brothers (3), Domenico Catalano (Cataland)(4), dzada, eclectics (2), Eduardo Garcia Alonso, edwardn, elcentro, elparedelaclara, Elena Zakamaldina, elguaitador (9), Elmunt (2), ElRevisto, emir iskenderian aguilera, Emirabete, enca.ga, ericknike, Esal2008, Eugene Chan, Expo Hotels & Resorts (2), fabhab, Fadiفادي, feduard, ferguweb, Fernando Capó, Fernando GM, Fernando, Ferran Seguí, Finn Koch, Foncer, Forladyso, Franc Bardou, Francesc Carbonell (3), Francesc Montosa Arquitecte, Francesco Babboni, Francisco Martins Barata, francisquetster (2), francru, Frank Kiefer, Frank Schreider, Frank-cp, Franpollo (2), Frezist, FX Bellmunt (7), Gabriel Guillén, Gabriele B77, Gennady Bizyaev, Geo S, George Alexandru Marinescu (2), Georgina (4), GeoSam (2), Gerardo Alberto Núñez (2), Gimbe D90 (3), giorgio.elissa, Giulianodvt (2), glopez67, GlowballProblem, Gon.photo, Gonzalo Vallejo, gorazdkosmac, Gotzon (7), Graciela Vidal (10), guillot, h_t_e_s, hairat, HappyPaul55, hatja-budapest (4), Hector Jairo Usme Rojas, Helmut Acosta Arrue, Henriquevandeputte, Hervé Poulet Debaut (2), hinojosa, HMJ-2009, Hnos GP (2), Homskie, Hummekine, Idobro, iExploreIT, Ignasi Castelló, Ignasilm, ilea ernestioan, Incognita_, Infinitylife, ingolfBLN, InMemoriam (2), Iñaki Lasa Rodríguez, Ioan Manoliu, Ipr1124, Irtodelta (2), Ispanez 10, Jack.fs (3), Jan_1979, jAr10, Javier Garcia Canals (4), Javier Segura (3), jcram, Jeg (2), jesusspider, jjaaddgg, JLamarca, JIMartin 200, Joaquim Calvet (5), Jooparazzi, Jordi Carbonell (38), Jordi Urgell, Jorge Franganillo (4), José Antonio Navarro (3), Jose Erin (2), Jose Manuel Pinto (2), Jose Paya Villalobos, Joselito2311, josep albi puerto, Josep Maria Melcior, Josep Pallarès (5), Josep Viñoles Puig, jperezo, Juan Manuel Rey Zamora, Juan Palazón Navarro (2), Judie Jackson, Juliome (4), Junjun Guo, Kaiser, Kamel Eckmühl 31010, karel(tje), Karsten Dietze, Katricoin (3), kdh865, Kikimajo, Kiril Momov, Kobi Zilberstein (6), Kolokolchik (5), Komm98, Konzepto Konzepto 147, Kostas Xenos (2), KWO Tsoumenis, Labrys, Lanex, Laura Salayero (2), LazarRobert (2), Leire13, Lelezzolo, Leo_C, Leo1383, Lesna_t (2), Lili, Lionel1930, Llorenç, Loannis Ev, Skoulas, Lonutdrago, Luis Esroy, Luis Sopena, Luis Valdivieso, Lutz M. Hirschmann, M. Kreuz (2), M_Janez (3), Mabera, Maikimann, maiqui, Mallol i Moretti (4), mamuka muchiasvili (2), Manuel Mejías, Manuel Sola, maquilela, Marc Piqué Gascón (4), Marcel Puig Puig, Marco Palermo, Marcos Frodini, Marek Danilowicz, MargaritaGA, Marian si Diana (2), Mariano González, Marino Miculan, Mark Kreuz (4), Markus Lenherr, Martii, mati.la22, mayodel68 (4), mesbahi, Met de Ribes (2), Metallik, Micha74 (2), Michal Huniewicz, MichalZielinski, Miguel Allué, Miguel Bortfeldt (11), Mike42, Miller Harald, Millotaurus1 (6), mirekpirarski, momo@Higashi-Panda, Montana75, Morchimer, mprats, mqboix, Mr. Pachangi, MRejas (4), mypictures4u.com (2), Nandus, Nanotte, Narful, nasenbaerdietzenbach, nasko921, nax05, Nikcolay R (5), niki-laos, Nuno Vicente, Olivella Ferret (3), Only Redi, oriolcarrasco, Pablo_Spika!, Pajaro Salvador, Panzernacker (6), PatrickMaboni, Paula Martínez Cacheiro, pedelaf (23), Pedro Miguel Barriuso (7), Pedro Paulo F, Pedro Salcedo i Vaz (23), PEDROJGS, Pemope (5), Pepe_62, perroconbotas, Petredisseny, Philippe Salgarolo, photoBlues, Pidosimo82, Piero Fontana, pierre manicacci, piotrek zalewski, Pixelogue, Plixplox, Pokatok, Polgár Roland, ponioi (4), Poquetino, prslik (3), przemek ptaszynski, pumaiznarda, Quim Romero (2), Quim Sabadell, R. Halim, Rafa-Brasil, Rafael Avilés, Rahela & Kreso, Ramka, ramus60, RAUF-6771, Raul P, Raul P, redgas, rejeirodacapucheiro, Ricardo Ricote Rodríguez (12), rioardila, RNLatvian (5), Rob Photo, Robert Morancho (3), Robert de Barcelona, Roberto Lam (2), Robertus2 (2), Rodolfo Green (2), Roelof K (2), Rosamarestrella, Rossé Aizprúa, Rutxi, s12, Salvador Méndez (15), Salvador Roig i Sedó, satellitmontbau, Secoco, sekica, selegna59, Sergio Rodríguez, sescab, Seventiescopshow, Shao Syuan Liu, sideux, silvae, Simoncelli, Simoni83, sinache (3), SiR dAnEl , Sir_Henry, Slanac, Slava Kachenko, Stawek Niedlich, Sola258, Sparkhunter, Sr Canon (2), Stergios456 (2), stevenvanValen+hannekeRolloos, suky98, Sup'Dan, Sz.Erika, t55k77, Tafyr, talpeanu (2), tapaszto, tavocb, The Urban Suites.com, Tim Taller (2), Tinto Secco, titoadell, TomeuCosta, tonisavbcn (6), TOP Service Mvl:609846519, Tóth Csaba (Csabala), travelerosmx, travelphotoworld.org (2), trck77, ulises.delcarmen, urikpd, Valentina.pieValentina.pier, vangiang.tran, vdo.pure (3), viajeroinquieta (2), Vicenç Vilà (2), Víctor Cespón (3), Víctor Lozario, Victor92, Vidal's, vincenzoerre, Vivatijola, vlm72, wbeursken, WendySoong, wfmw, willis_smw, wlekeu1, WorldVision, xanascat, xavi_bcn.64, Xenixen (3), Xevi Arbos, yanndatry, Yeagov (5), Yiannis A. Nikolos, yu0001 (2), Yulucn, Zioendriu_ing, Zoltan 962.

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

ADVERTENCIA

Esta guía ya ha quedado desfasada.

El contenido de lo que acabáis de ver es el registro, durante los meses de enero, febrero y marzo, de todas aquellas fotografías pertenecientes a la ciudad de Barcelona que aparecen en el aplicativo Google Maps, así como del registro del número de personas que la han “visto”, el número de personas que la etiquetan como “favorita” y el número de personas que la etiquetan como “me gusta”. Así que esta falsa guía del Les Corts es un homenaje a los 450 autores que hacen posible otra manera de ver la ciudad de Barcelona.

Tras las imágenes del reconocimiento y la admiración de las que constan estas 352 páginas contrapone, contradice (en algunos casos) y amplía la marca Barcelona promovida por la administración, acercándose a la Barcelona de aquellos que la viven desde la cotidianidad.

En definitiva, estos 206 lugares fotografiados, correspondientes al casi 10% de la superficie total del distrito, y vistos por más de dos millones y medio de personas, le dan una veracidad a tener en cuenta a la hora de entender, conocer y reconocer esta porción de Barcelona.

Víctor Valentín Puerto
Barcelona, 2014

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

LES CORTS

21.3.2014

Superficie: 6,08 Km²

Habitantes: 82.558 h

Densidad: 13.538,55 h/Km²

Distrito: IV

Barrios: Les Corts, La Maternitat i Sant Ramón y Pedralbes.

Autores: 412

Fotografías: 832

Fotografiados: 206 lugares

Superficie fotografiada: 0,50 Km²

% fotografiado del distrito: 8,27%

% fotografiado de la ciudad: 0,50%

Total de views en las fotografías: 2.613.898 de views.

Total de favoritos en las fotografías: 86 favoritos.

Total de likes en las fotografías: 476 likes.

Lugar más fotografiado: Camp Nou, c/ d'Aristides Maillol, 12. Con 144 fotos (17%)

Fotografía con más views: SEKICA. *Barcelona, FC, Camp Nou*. Con 144.515 views (6%).

Fotografía con más favoritos: SELEGNA59. *Inspirando belleza*. (Parque Cervantes) Con 9 favoritos (19%).

Fotografía con más likes: ENCA.GA. *Parque Cervantes* (Parque Cervantes) Con 42 likes (9%).

Usuario con más fotografías: JORDI CARBONELL: 38F (5%)

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Barcelona: Distrito IV, Les Corts*. Barcelona: Blackflag ed., 2014.

Libro
352 20x11 cm
Impresión digital
352 páginas

PRIMERA EDICIÓN

Documentación extraída de Googlemaps durante los meses de enero, febrero y marzo de 2014, acabándose este volumen el 21 de marzo de 2014.

Digitalización: Barcelona, abril de 2014.
Impresión: Escola Massana, Barcelona, abril de 2014.
Tirada: 1 ejemplar.

SEGUNDA EDICIÓN

Digitalización: Santa Coloma de Queralt, marzo de 2016.
Impresión: Escola Massana, Barcelona, marzo de 2016.
Tirada: 1 ejemplar



3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. INSTRUCCIONES DE LECTURA

El criterio utilizado para la elección de las imágenes ha sido el de mostrar, de un mismo lugar fotografiado, únicamente la fotografía que más visitas ha recibido, es decir, aquella que ha sido más vista. No obstante, no he querido obviar aquellos que aún con poca visibilidad también decidieron fotografiar el mismo lugar, así que los coloco, bajo formato de lista, en la página contigua de la fotografía más vista del mismo lugar. Premio de esta manera con cierta visibilidad la coincidencia en la mirada, entendiendo como visibilidad el gesto arbitrario y casual de aceptación que tiene un clic.

Los pies de foto siguen el patrón:

Autor

Título de la fotografía

(#views1/ #favorites2/ #like3)

Nombre de calle/vía/plaza...

Código Postal, localidad

geolocalización

1. VIEWS: número de visitas recibidas.
2. FAVORITES: nº de personas que la marcan como favorita.
3. LIKES: nº de personas que les gusta.

3.2. GUÍA (Fragmento)



Jorge Franganillo
Aigües de Barcelona.
(8.005 views/ 0 favorites/ 1 like)
Carrer General Batet, 5
08028, Barcelona
41.378539/2.108849

—
Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): Torre Agbar.* (795v)
Pernope. *Edificio Agbar.* (670 v)



fabhab
Hockey Club Polo
(12.495 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Avinguda del Doctor Marañón, 19-31
08028 Barcelona
41.381941/2.113393

—
ramus60. *P.T. Club Samsung 2007.* (8.317v/ 1f)
nax05. *club de polo BCN* (4.203v)
Morchtimer. *Terraza Club de Polo, invierno 2001.* (591v)



urikpd
Laietà
(854 views/ 0 favorite/ 1 like)
Carrer Pintor Ribalta, 2-8
08028 Barcelona
41.378709/2.115104

—
Frezist. *В Барселона* (451v)



Carles Ebrenc
Església de Sant Ramon Nonat
(534 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Av de Sant Ramon Nonat, 1
08028 Barcelona
41.376092/2.117025

—
Hervé Poulet Debaut. *Sant Ramon Nonat, Coll-blanc, Barcelona* (437v)



bancojones
La Caixa Ofc Fútbol Club Barcelona
(1.220 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer d'Aristides Maillol, 2-4
08028 Barcelona
41.379852/2.118194



Ricardo Ricote Rodríguez
[Untitled]
(3.270 views/ 1 favorite/ 0 likes)
Travessera de les Corts, 63
08028 Barcelona
41.37825/2.121712



Javier Segura
Barcelona 2003, Mini Estadi
(123.442 views/ 1 favorite/ 0 likes)
Carrer d'Aristides Maillol, 23-29
08028 Barcelona
41.379852

—
Eugene Chan. *[Untitled]* (114.341v)
Victor92. *Mini Estadi* (64.565v/ 1f)
alpeca. *Mini Estadi* (52.012v)
albanrosita. *Mini Estadi (1997)* (29.273v)
Ricardo Ricote Rodríguez. *El Camp Nou* (12.310v/ 1f)
maquilela. *el mini* (12.126v)
mrejas. *Mini Estadi 0. Barcelona 10.09* (4.852v)
Roberto Lam. *Istalación deportiva del Club de Barcelona* (746v)
Cescsab. *Mini Estadi/Les Corts* (686v)



Franpollo
Palau Blaugrana
(55.818 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Carrer d'Aristides Maillol, 12
08028 Barcelona
41.379872/2.119482

—
mrejas. *Estadio del Barça* (10.433v)
Franpollo. *Palau Blaugrana* (8.834v)



SiR dAnEI
Oficinas del F.C.B
 (16.471 views/ 1 favorite/ 0 likes)
 Carrer d'Aristides Maillol, 12
 08028 Barcelona
 41.380343/2.119463



sekica
Barcelona, FC, Camp Nou
 (144.515 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Carrer d'Aristides Maillol, 12
 08028 Barcelona
 41.380854/2.122899

Cvijetin Radic. *Nou Camp* (60.294 v/ 1f/ 2l)
 Alberto Parma Photographer. *Camp Nou* (48.174v/ 1f)

Leo1383. *Barcelona F.C.-Camp Nou...* (43.173 v/ 1f/ 1l)

Piero Fontana. *Camp Nou* (41.570v)
 Danilo Pianini. *Stadio Nou Camp curva sud, Barcelona* (Barcelona) Spagna (España, Spain) (38.123v/1f)

David Ian Wilson. *Camp Nou, aka Nou Camp (FC Barcelona) Football Stadium, Catalunya, Spain* (37.988v)

KWO Tsoumenis. *SPA Barcelona Camp Nou - Palau Blaugrana (FCB Museu)* (upload 9/5/2010 23:30 upon Barcelona's EuroLeague Win 2010 (Basketball)) by KWOT (36.189v/ 1f/ 7l)

De doctor. *camp nou* (32.588v)
 Quim Sabadell. *Camp Nou* (30.843v)

Fernando. *Barça-Getafe 1-0 (Camp Nou)* (30.522v)
 Marcos Frodiní. *F.C. Barcelona-Camp Nou* (29.991v/ 1f)

Tafyr. *Vista aérea Nou Camp*(27.956v/ 3f)
 Miguel Allué. *Partido Barça-Sevilla día 22 de Arbil de 2009, que ganó el Barça por 4-0* (26.471v)

Carmen Alcalde. *Camp Nou, FC Barcelona... FOR KERIRICK from Siena, good fanj* (23.052v)
 Javier Segura. *Barcelona 2009 - Camp Nou - FC Barcelona vs Chelsea* (18.836v)

Iñaki Lasa Rodríguez. *Camp Nou (FC Barcelona)* (18.662v)

Abcdfe. *Fútbol Club Barcelona. Más que un club* (18.653v/ 1l)

Simonecili. *Camp Nou - FC Barcelona Stadium* (16.664 v)

Victor Cespón. *Estadio FC Barcelona y Diagonal* (15.754v)

DM brothers. *Side stand* (15.292 v)
 chmrt. *The "Mes que un club" seats at Camp Nou* (15.281 v)

mati.la22. *Camp Nou* (14.723 v)
 Valentina.pier. *Parte del Camp Nou* (14.416 v)

jperezo. *Camp Nou* (13.672 v/1f)
 Maikimann. *Nou Camp Barcelona* (13.652 v)

ilea emestioan . *Nou Camp Stadium* (13.634 v)
 carboneroquerido. *el camp nou en su máximo esplendor dándole el adios al rey sol* (13.634 v)

a4ef0. *Испания , Барселона , Камп nou* (12.659 v)
 jAr10. *Camp Nou* (11.932 v)

Diego Schweizer [Untitled](11.759v)
 Kikimajo. *Camp Nou* (11.432 v)

redgas. *Camp Nou 9/07* (10.844 v)
 Blinkday. *Camp Nou desde el aire* (10.561 v)

Tóth Osaba (Osabala). *Nou Camp a kakasülöröl* (10.361 v)

Rahela & Kreso. *Camp Nou* (10.110v)
 davidmcl1980. *nou camp* (9.442 v)

deixens. *campnou* (9.261 v)
 Asiran. *Barça4* (8.676 v)

guillot. *stade du FC Barcelone le Camp Nou* (8.389 v/1f)

LELEZZOLO. *Camp Nou Supersize* (8.117 v)
 Jooparazzi. *Barcelona Football* (8.102 v)

Javier Segura. *Camp Nou* (7.650 v)
 Alexandroupoli. *ΒΑΡΚΕΛΩΝΗ - F.C.BARCELONA* (7.533 v/2f/1l)

Narful. *Camp Nou, Barça-Espanyol 20070609* (6.193 v)

xavi_bcn.64. *Camp Nou* (5.971 v)
 RAUF-6771. *Camp Nou. FCB* (5.603 v)

wlekeu1. *Camp Nou entrance* (5.558 v)
 h_i_e_s. *Panoramica Camp Nou* (5.536 v)
 photoBlues. *Camp Nou* (5.205 v)

pierre manicaci. *Més que un club* (4.417 v/1l)
 Seventiescophow. *Camp Nou, Barcelona* (4.389 v)

arno&krista. *Camp Nou* (4.115 v)
 C. Vladimir Rodriguez C. Previo. *Barcelona vs Liverpool. Octavos de Final Champions League* (4.108 v)

LazarRobert. *2008-07-06 Barcelona, Camp Nou stadium* (4.086 v)

niki-laos. *"camp nou "barca-usasuna 2006-sept* (4.075 v)
 Dilcna_vn. *Spain/Barcelona/Camp Nou* (4.049 v)

Alistair Fryer. *DSCF0132* (4.011 v)
 Daniel.Sopala(Maniek). *camp nou* (3.737 v)

Leo_C. *Camp Nou* (3.361 v)
 Michal Huriewicz. *Camp Nou* (3.287 v)

FX Bellmunt. *Camp Nou* (3.253 v)
 Labrys. *Camp Nou. No grass* (3.214v)

Geo S. *Estadio Nou Camp* (3.192 v)
 Marcel Puig Puig. *Estadi del Barça des de Sant Pere Màrtir* (3.019 v)

denzell393. *"Més que un club" - Camp Nou - C.F.Barcelona* (2.979v)

feduard. *Camp Nou* (2.896 v/1l)
 prslik. *Camp Nou* (2.874 v)

Zioendriu_ing. *il grandissimo Camp Nou* (2.837 v)
 PatrickMaboni. *Estadio Camp Nou a grande casa do FC Barcelona* (2.820 v)

hairat. *Camp Nou* (2.705 v)
 tavoch. [Untitled] (2.560 v)

travellersmx. *Estadio Camp Nou, Barcelona* (2.510 v/1l)

Asuran. *Barca2* (2.471 v)
 Danny Kirushin. *Camp Nou inside* (2.264 v)

Rafael Avilés. *Camp Nou* (2.215 v/1f)
 Marco Palermo. *Camp Nou* (2.021v)

El Cento. *Camp Nou* (2.207 v)
 Rossé Aizpurúa. *Camp Nou. Barcelona* (2.131 v)

Lionel1930. *Camp Nou, més que un club* (1.967 v)
 GeoSam. *Camp Nou, Barcelona* (1.946v)

lonutdrago. *Barcelona* (1.921 v)
 talpeanu. *Barcelona Football Club* (1.836 v)

cogoljevic. *FC Barcelona* (1.719 v/1f)
 Karsten Dietze. *Dez.'09 - Barcelona/ FC Barcelona - Tour Camp Nou* (1.645 v)

M. Rejas. *Estadio del Barça*(1.579v)
 Pedro Paulo F. *Estadio Barcelona* (1.460 v)

danido3. *Camp Nou* (1.432 v)
 blownaway. *Stacion inside panorama* (1.398 v)

zdzada. *Barcelona, Camp Nou* (1.379 v)
 Kostas Xenos. *Camp Nou Satadion* (1.369 v)

giorgio.elissa. *Barcelona-Camp Nou 1* (1.354 v)
 Pidosimo82. *Camp Nou* (1.344 v)

Hnos GP. *El Camp Nou* (1.326 v)
 Sup'Dan. *Camp Nou # Stade du FC Barcelone # Barcelona # Juin 2000* (1.265 v)

DM brothers. *The Camp Nou seats 99,354 reduced to 96,336 in matches organized by the UEFA* (1.260 v)

titoadell. *Més que un club* (1.202 v)
 M_Janez. *FC Barca Stadion* (1.192v)

ray murphy. *Outside Nou Camp, Barcelona* (1.170 v)

Gimbe D90. *Camp Nou* (1.147 v)
 Nanotte. [Untitled] (1.132 v)

Gimbe D90. *F. C. Barcelona* (1.119v)
 DM brothers. *Camp Nou (Catalan pronunciation: [kam nou], "New Ground"), sometimes called "the Nou Camp" in English, is a football stadium in Barcelona, Catalonia, Spain* (1.113 v)

Ispanez 10. *Турникет на стадионе Барселона* (1.089 v)

perrocnbotas. *Camp Nou* (1.084 v)
 Polgár Roland. *Camp Nou* (1.064 v)

Lutz M. Hirschmann. *Estadio Camp Nou* (1.049 v)
 yu0001. *el camp0 nuevo* (1.043 v)

Arturo Stolicchio. *Camp Nou* (1.017v)
 czemik.jerzy. *Barcelona Nou Camp Hispania* (938 v/1l)

Cassio Scomparin. *Camp Nou - Barca FC #sc* (934 v)

Rafa-Brasil. *Estadio Camp Nou, Barcelona* (914 v)
 DM D90. *In front of camp nou* (879 v)

Badie. *Barcelone camp nou* (720 v)
 Frank Kiefer. *Barcelona. Más que un club* (702 v)



mirekpilarski
 osrodek szkoleniowy *Camp Nou Barcelona*
 (9.669 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda de Joan XXIII
 08028 Barcelona
 41.383168/2.12309

Yeagov. *La Masia Fútbol Club Barcelona* (5.156 v)
 Pedro Miguel Barrius. *La Masia y el Camp Nou* (1.802 v/1f)
 Luis Sopena. *La Masia* (1.122 v)
 Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): Can Planes i el Camp Nou* (292 v)



Jordi Carbonell
Cementiri de les Corts
 (8.745 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda de Joan XXII, 17-25
 08028 Barcelona
 41.383031/2.12063

Jordi Carbonell. *Ninxols i tombes* (3.600 v)
 El Pare de la Clara. *Cementiri de les Corts* (2.116 v/18l)

Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): par-teó Núñez* (710 v)

Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): cementiri hebreu* (479v)

Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): la capella del cementiri* (464 v)

Mark Kreuz. *Cementiri de les Corts* (24 v/6l)
 Stawek Niedlich. *Wszystcy Święci* (24 v)



destralderdelbruc
Puerta sur Finca Güell y Facultad de Biología Barcelona
 (627 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Carrer de Lluís Solé i Sabaris
 08028 Barcelona
 41.385028/2.119562



Salvador Roig i Sedó
Tirar la casa per la finestra
 (568 views/ 0 favorite/ 2 likes)
 Carrer de Llorens i Artigas, 4
 08028 Barcelona
 41.382838/2.116714



David Serrano
Facultad de Biología, UB
 (1.432 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Diagonal, 643
 08028 Barcelona
 41.385627/2.119288.



vdo.pure
Parquing UB (Espacio Movistar)
 (5.551 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Carrer de Martí i Franquès
 08028 Barcelona
 41.383229/2.118039



Marian si Diana
Barcelona/Aug.2007
 (929 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Diagonal, 645
 08028 Barcelona
 41.385191/2.116



Vidal's
ETSEIB. UPC. BCN
 (2.886 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Diagonal, 645
 08028 Barcelona
 41.385293/2.116815

Jordi Carbonell. *Escola d' enginyers, ETSEIB-UPC* (1.377 v)
 Pedro Miguel Barriuso. *Facultad de Ingeniería Industrial - Barcelona - España* (602 v)
 J. Luis Vázquez. *Barcelona. Escuela de Ingenieros Industriales* (1.019 v)



Albert Codina
Industrial
 (4.556 views/ 1 favorite/ 0 likes)
 Carrer de Baldri Reixac, 6-8
 08028 Barcelona
 41.3819/2.11648

Francesc Montosa Arquitecte. *in memoriam: facultat de geografia i historia (barcelona, 1969)* José M. García-Valdecasas / Robert Terradas (4.204 v)
 maqui. *Parc BCN Científic* (1.341 v)
 Manuel Sola. *Parc Científic Barcelona* (231 v)



angee7_larr
Pacha
 (7.364 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Doctor Marañón, 25
 08028 Barcelona
 41.381663/2.114139

pemope. *Discoteca Pacha* (6.494 v)



Foncer
Bar belles Arts
 (2.217 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Carrer Pau Gargallo, 8
 08028 Barcelona
 41.382866/2.114283



ARG
ETSAB, FdD'05
 (14.431 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Diagonal, 651
 08028 Barcelona
 41.384585/2.113688

Jordi Carbonell. *Escola d'arquitectura, Arq. J.A. Coderch (ampliació)* (1.781 v)



prslk
HRJC
 (4.712 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Albert Bastardas, 22
 08028 Barcelona
 41.380729/2.108214

BurbujaMontero. *Hotel Rey Juan Carlos I* (4.108 v)

prslk. *View from Hotel Rey Juan Carlos* (3.324 v)
 Pemope. *Palmeras Hotel Juan Carlos I* (941 v)
 Kaiser. *JardinsHotel JC* (992 v/11)
 truck77. *Hotel Juan Carlos I* (417 v)
 Josep Pallarès. *Panoràmica des de l'Hotel Rey Juan Carlos_3* (464 v)
 Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): jardins de Torre Melina_1* (364 v)
 Josep Pallarès. *Panoràmica des de l'Hotel Rey Juan Carlos_2* (350 v)
 Josep Pallarès. *Jardins des de l'Hotel Rey Juan Carlos* (320 v)
 Josep Pallarès. *L'interior de l'Hotel Rey Juan Carlos_4* (300 v)
 Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): jardins de Torre Melina_2* (269 v)
 Josep Pallarès. *Panoràmica des de l'Hotel Rey Juan Carlos_1* (205 v)



Mallol i Moretti
Barcelona - Palau de Congressos de Catalunya - arq. Carles Ferrater - Fachada sobre la Diagonal
 (2.425 views/ 0 favorite/ 0 likes)
 Avinguda Diagonal, 661-671
 08028 Barcelona
 41.383301/2.109118

Mallol i Moretti. *Barcelona - Palau de Congressos de Catalunya - arq. Carles Ferrater* (4) (1.969 v)

Mallol i Moretti. *Barcelona - Palau de Congressos de Catalunya - arq. Carles Ferrater* (2) (1.907 v)
 Mallol i Moretti. *Barcelona - Palau de Congressos de Catalunya arq. Carles Ferrater* (3) (1.087 v)



juliome
Cervantes Park
 (12.842 views/ 0 favorites/ 1 like)
 Av. Diagonal. 712
 08028 Barcelona
 41.383692/2.107562
 enca.ga. *Parque Cervantes* (8.850 v/3f /42)
 Laura Salayero. *Parque Cervantes* (3.043 v)
 selegna59. *Inspirando belleza* (2.081 v/16f/40)
 Danavimar. *Parque Cervantes* (1.730 v)
 Javier Garcia Canals. *Rosa* (1.243 v/6f)
 Laura Salayero. *Parque Cervantes_2* (1.064 v)
 Helmut Acosta Arne. *Raoserau, flowers* (1.045 v)
 Met de Ribes. *La garsa i les roses* (731 v/1f)
 Pedro Miguel Barriuso. *Parque Cervantes* (586 v/1f)
 Bartolomé Muñoz. *Rosaleda, parque Cervantes* (436 v)
 Javier García Canals. *Parc de Cervantes, home* (383 v)
 pedlaf. *Parc de Cervantes, home* (376 v)
 Javier García Canals. *Parc de Cervantes, dona* (331 v)
 Alonso Fidalgo. *Flores 10* (288 v)
 Petredisseny. *Rosaleda. Parque Cervantes* (286 v)
 BurbujaMontoro. *Parque* (250 v)
 Rob Photo. *nº91* (219 v/2f)
 pedlaf. *{untitled}* (199 v)
 pedlaf. *{untitled}* (176 v)
 pedlaf. *Dos rombes bessons (1977) d'Andreu Alfaro, al Roserar del Parc de Cervantes* (140 v)
 Mike42. *Parque Cervantes* (113 v)
 pedlaf. *{untitled}* (90 v)
 pedlaf. *{untitled}* (90 v)
 glopez67. *Desde el Parc Cervantes, Barcelona 1986* (87 v)
 pedlaf. *{untitled}* (81 v)
 BurbujaMontoro. *Jardines Cervantes* (45 v)



Nandus
Cuartel del Bruch
 (3.636 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer l'Exèrcit, 3
 08034 Barcelona
 41.386211/2.11019

—
 Pedro Miguel Barriuso. *Cuartel del Bruch - Barcelona - España* (1.108 v/1f)
 Mark Kreuz. *Pedralbes military building* (725 v/1f/10f)
 PEDROJGS. *Barcelona Cuartel del Bruch* (686 v/1f)
 Jordi Carbonell. *Caserna de "El Bruc"* (674 v/4f)
 Destralerdelbruc. *Cuartel del Bruc Barcelona* (652 v)
 Pepe_62. *Cuartel del Bruch (JM/J1)* (639 v/1f/3f)
 Jordi Urgell. *Pedralbes, Barcelona, España* (508 v)
 Bullons. *Cuartel del Bruch (Barcelona)* (507 v)
 Mark Kreuz. *Cuartell del Bruch* (408 v/1f/8f)
 Sparkhunter. *Regimiento de Infantería Badajoz* (356 v)
 Hervé Poulet Debaut. *Cuartel del Bruch* (317 v)
 Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): Cuarter del Bruc* (277 v)



pedlaf
[Untitled]
 (230 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda d'Esplugues, 44
 08034 Barcelona
 41.386316/2.105856



Barcelona2011
Road under grass
 (274 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda d'Esplugues, 52
 08034 Barcelona
 41.38737/2.106221



Pedro Salcedo i Vaz
Barcelona (Les Corts): Mas Pedra Alba
 (720 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Passeig de Sant Francesc, 11-19
 08034 Barcelona
 41.396892/2.107021



Graciela Vidal
Villa Helius. Arq. M Raspall 1909
 (3.486 views/ 0 favorites/ 2 likes)
 Carrer l'Abadessa Olzet, 37
 08034 Barcelona
 41.395419/2.107811

Constr01. *Villa des reichen Freundes aus Das Spiel des Engels* (2) (951 v)
 Constr01. *Villa des reichen Freundes aus Das Spiel des Engels* (731 v)



mypictures4u.com
IMG_0767 - Barcelona - Monestir de Pedralbes
 (2.446 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Baixada del Monestir, 9
 08034 Barcelona
 41.395739/2.112105

mypictures4u.com. *Monastir de Pedralbes, Barcelona* (1.880 v/1f)
 Millotaurus 1. *Barcelona-Monastir de Pedralbes-gb-1128* (1.365 v/9f)
 Dinamicline. *Monasterio de Pedralbes* (1.344 v)
 nasenbaerdietzenbach. *Barcelona, Monestir de Pedralbes, Klosterkirche* (1.312 v)
 NickolayR. *Monastir de Pedralbes I* (1.164 v/9f)
 Juan Palazón Navarro. *Mº Pedralbes* (939 v)
 Graciela Vidal. *El Convent-Pedralbes* (871 v)
 Micha74. *Monestir de Pedralbes 1BS* (855 v)
 TomeuCosta. *Monasteri de Pedralbes (Barcelona) segle XIV.Gòtic tardà* (758 v)
 NickolayR. *Monastir de Pedralbes II* (712 v/4f)
 Emirabete. *Claustre Monestir de Pedralbes* (700 v)
 Panzermacker. *Monastir de Pedralbes* (684 v)
 Graciela Vidal. *Monastir de Pedralbes* (666 v)
 Sz.Erika. *Pedralbes Kolostor, Barcelona* (574 v/4f)
 Graciela Vidal. *Monastir de Pedralbes* (571 v)
 Stergios456. *Pedralbes* (547 v)
 Jordi Carbonell. *Portaïada i Campanar* (512 v)
 Jeg. *Monastère pedralbes1* (484 v)
 Jeg. *Monastère pedralbes 2* (402 v)
 Judie Jackson. *[Untitled]* (365 v)
 wbeursken. *Monastir de Pedralbes 02* (337 v)

Jordi Carbonell. *Cuartel de Poniente* (329 v)
 jesusspider. *Claustro del Monestir de Pedralbes* (319 v)
 Juan Palazón Navarro. *Monestir de Pedralbes* (247 v)
 Rosamarestrella. *Claustre Monestir de Pedralbes (Barcelona)* (239 v)
 Yeagov. *Monestir de Pedralbes I* (234 v)
 Robert Morancho. *Monestir de Santamaria de Pedralbes* (219v/1f/5f)
 bregeon pascal. *Monastir de Pedralbes* (202 v)
 Yeagov. *Monestir de Pedralbes II* (198 v)
 Jan_1979. *Monestir de Pedralbes* (184 v)
 Pedro Salazar i Vaz. *Barcelona (Les Corts): Monestir de Santa Maria de Pedralbes. Tombes del claustre* (143 v)
 Panzermacker. *Monastir de Pedralbes* (121 v)
 Tim Tallier. *Monestir de Pedralbes* (109 v)
 Antonio Saez Torrens. *Monestir de Pedralbes-Església* (103 v)
 pedlaf. *Claustro del Monestir de Pedralbes* (93 v)
 pedlaf. *[Untitled]* (69 v)
 Juan Manuel Rey Zamora. *Barcelona, Monasterio Santa Maria de Pedralbes-20130724* (53 v)



Jordi Carbonell
[Untitled]
 (787 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda Espasa, 8-10
 08034 Barcelona
 41.396801/2.113962



Jordi Carbonell
[Untitled]
 (593 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda Espasa, 4
 08034 Barcelona
 41.396779/2.114637



millotaurus 1
Barcelona-Carrer de Bosch i Gimpera-gb-1142
 (950 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer de Bosch i Gimpera, 36
 08034 Barcelona
 41.39624/2.115163

millotaurus 1. *Barcelona-Carrer de Bosch i Gimpera-gb-1143* (930 v)



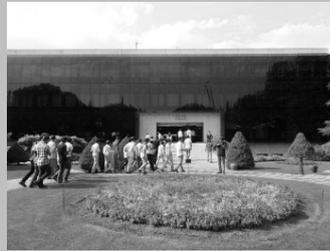
R. Halim
A Business School in Barcelona, Spain
 (1.460 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer Doctor Francesc Darder, 2
 08034 Barcelona
 41.394799/2.115024



Panzerknacker
Monumento en Plaça de Pedralbes
(216 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Plaça de Pedralbes
08034 Barcelona
41.395588/2.11409



Gennady Bizyaev
Hotel Sansi Pedralbes
(745 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda Pearson, 1
08034 Barcelona
41.393864/2.111194
—
vincenzoerre. [Untitled] (658 v)



Josep Viñoles Puig
IESE
(91 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda Pearson, 21
08034 Barcelona
41.393481/2.107755



poquetino
Escola de la Santíssima Trinitat
(1.555 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda d'Esplugues, 62-76
08034 Barcelona
41.389817/2.109155



Adriana Jescu
Cookie-house
(2.044 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer Bisbe Català, 8
08034 Barcelona
41.395381/2.113841



stergios456
Pedralbes
(1.915 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer dels Monedrers, 12-16
08034 Barcelona
41.392226/2.110319



Salvador Méndez
La calle donde vive la princesa de España I
(98 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer d'Arnús i de Garí
08034 Barcelona
41.393508/2.1068



pdlaf
[Untitled]
(471 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda d'Esplugues, 78
08034 Barcelona
41.390456/2.11016

Pedro Salcedo i Vaz *Monumento en Plaça de Pedralbes* (112 v)



Graciela Vidal
Creu de Pedralbes
(1.133 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda Pedralbes/Avinguda d'Esplugues
08034 Barcelona
41.39459/2.113203

Graciela Vidal. *Parròquia de Maria Reina Arq. N. Rubió i Tuduri 1922-36* (1.599 v)
Lanex. [Untitled] (1.193 v)
Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): església de Santa Maria Reina* (336 v)



Juliome
Maria Reina residence
(1.698 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer de Miret i Sans, 26
08034 Barcelona
41.391874/2.110539



Andrey Pyatkovskiy
Consulado Ruso en Barcelona
(3.093 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda Pearson, 34
08034 Barcelona
41.392727/2.105175



Juliom
Nexus building
(8.384 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer l'Exèrcit, 39
08034 Barcelona
41.387294/2.11173

AKK. *Pedralbes* (728 v)
Talpeanu. [Untitled] (165 v)
Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): Creuer de Pedralbes* (125 v)
Kobi Zilberstein. *Barcelona, La Creu de Pedralbes 3, Spain* (86 v)
Kobi Zilberstein. *Barcelona, La Creu de Pedralbes, Spain 2* (68 v)



Paula Martínez Cacheiro
Pedralbes
(33 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda d'Esplugues, 63-85
08034 Barcelona
41.394031/2.112347



badiella
El jardí de l'Abadessa
(2.747 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer l'Abadessa Olzet, 28
08034 Barcelona
41.394381/2.109544

Fernando GM. *Embajada de Rusia en Barcelona* (672 v)
Elena Zakamaldina. *Consulate General of the Russian Federation in Barcelona/ ...за тремя заборами...* (380 v/4l)



Albert Codina
La UPC
(3.831 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Carrer Jordi Girona, 1
08034 Barcelona
41.387668/2.112438



mqboix
Huerto Urbano de Pedralbes
(32 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda Esplugues, 111
08034 Barcelona
41.394137/2.111958



Graciela Vidal
Casa Carreras
(2.125 views/ 1 favorites/ 2 likes)
Carrer l'Abadessa Olzet, 25
08034 Barcelona
41.394059/2.109568



Adrián Mallol I Moreti
Vivienda para jóvenes en Ronda de Dalt
(709 views/ 0 favorites/ 0 likes)
C. del doctor Joaquim Albarrán, 1
08034 Barcelona
41.390131/2.107331

Adrián Mallol I Moreti. *Vivienda para jóvenes en Ronda de Dalt 2* (697 v)



Xevi Arbos
UB Escola d'Estudis Empresarials
(1.084 views/ 0 favorites/ 0 likes)
Avinguda Diagonal, 690
08034 Barcelona
41.385145/2.11195

Salvador Méndez. *Calle donde sólo viven los ricos I* (57 v)



Jordi Carbonell
Facultat d' Econòmiques. UB / 1967 /
Arqt. Giráldez-Subías-López Iñigo
 (2.606 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer Jordi Girona,20-26
 08034 Barcelona
 41.388203/2.114455

Jordi Carbonell. *Facultat d' Econòmiques. UB / 1967 / Arqt. Giráldez-Subías-López Iñigo* (1.393v)
 Carles Ebrenc. *Facultat d' Econòmia* (293



Raul P.
Nexus II
 (4.926 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer Jordi Girona,20-26
 08034 Barcelona
 41.388203/2.114455

Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): edifici Nexus II* (254 v)



Vdo.pure
Facultat d'Informàtica de Barcelona
 (1.920 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Facultat d'Informàtica de Barcelona (FIB)
 08034 Barcelona
 41.389421/2.113294



Rutxi
UPC Campus Nord Edifici Omega
 (1.024 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer Tinent Valenzuela, 9
 08034 Barcelona
 41.388811/2.114139



Pedro Salcedo i Vaz
Barcelona (Les Corts): Casa Anna Móra de Bacardí
 (283 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer de Sor Eulàlia d'Anzizu, 41
 08034 Barcelona
 41.390481/2.112631



Luis Esroy
Viviendas de protección oficial en Pedralbes
 (530 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda Pedralbes, 66
 08034 Barcelona
 41.39432/2.113774



Pedro Salcedo i Vaz
Barcelona (Les Corts): edifici noucentista de l'avinguda de Pedralbes
 (5.705 / 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda Pedralbes, 66
 08034 Barcelona
 41.394011/2.114101

Franc Bardou. *Avinguda Pedralbes* (375 v)
 Salvador Méndez. *Un lugar rico en Barcelona* (16 v)



Marc Piqué Gascón
Casa Tokio, arq. Francesc Mitjans
 (3.830 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda Pedralbes, 57
 08034 Barcelona
 41.394095/2.113575



TOP Service Mvl:609846519
Zona comercial Godó'08
 (1.051 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Carrer Bosch i Gimpera, 8-10
 08034 Barcelona
 41.393343/2.117915



Jorge Franganillo
Pedralbes, Barcelona
 (2.028 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Avinguda Pedralbes, 42
 08034 Barcelona
 41.391483/2.117524



Barcelona2011
Plaça d'Eusebi Güell 2
 (923 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Plaça d'Eusebi Güell
 08034 Barcelona
 41.39032/2.1149

Burbujamontoro. *Jardines, Barcelona Pedralbes* (199 v)



Metalik
Marenostrum BSC
 (1.297 views/1 favorite/ 0 likes)
 Carrer de Jordi Girona, 4-20
 08034 Barcelona
 41.389471,2.115941

Baziide. *IBM supercomputer MareNostrum, in Barcelona Technical University* (1.042 v)
 Millotauro. *Barcelona-Parc de Pedralbes-gb-854* (557 v)
 Barcelona2011. *Bell Tower of "Supercomputer Church"* (392 v)
 Barcelona 2011. *Rectorat UPC* (254 v)
 Katricoin. *Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)* (299 v)
 Pedro Salcedo i Vaz. *Barcelona (Les Corts): Torre Girona* (191 v)



Xenixen
La casa dels ànecs
 (2.417 views/ 0 favorites/ 1 likes)
 Carrer de Jordi Girona, 4-20
 08034 Barcelona
 41.388732,2.115307

Marino Miculan. *Spanish Reflections* (1.190 v)
 Katricoin. *Laboratoire de Technologie Aquatique...* (UPC) (326 v)



Katricoin
Siempre más sorpresas en Barcelona...
 (500 views/ 0 favorites/ 2 likes)
 Carrer de Jordi Girona, 4-20
 08034 Barcelona
 41.388732,2.115307



Yulucn
Torre Girona
 (1.752 views/ 0 favorites/ 0 likes)
 Passeig dels Til·lers, 3-19
 08034 Barcelona
 41.390183/2.116563

Francisquetster. *Estanc Jardí Pedralbes* (1.197 v)
 Barcelona2011. *Jardines Pedralbes* (249 v)
 Salvador Mendez. *Barcelona I* (17v)
 Salvador Mendez. *Barcelona II* (15v)



RN Latvian
Elephant Club, Passeig dels Til·lers
 (409 views/ 0 favorites/ 3 likes)
 Passeig dels Til·lers, 1
 08034 Barcelona
 41.389455/2.11836

Ramka. *Barcelona. Passeig* (398 v/31/9f)
 Barcelona2011. *Elephant* (238 v)



Víctor Lozario
Dragón
 (5.389 views/ 1 favorites/ 0 likes)
 Carrer George R Collins
 08034 Barcelona
 41.389391/2.119468

Pajaro Salvador. *Dragón Finca Güell* (2.783 v)
 Jose Manuel Pinto. *Vista Finca Güell* (2.193 v)
 Lesna.T. Spain, *Barcelona, Gaugi-gate-dragon* (1.926 v)

Lesna.T. Spain, *Barcelona, Gaugi-gate-dragon 1* (1.742 v)
 Nikolay R. *Gates Finca Güell* (1.630 v)
 Quim Romero. *Av/ Pedralbes* (1.593v)
 Kiril Momov. *Barcelona* (915 v)

Elmunt. *Finca Güell, Gaudi, Barcelona* (862v/2l)
 Declan Mc Naboe. *Gaudi's Gates* (579 v)
 Akihito Morita. *グエル別邸* (546v)
 Frank Schreier. *Barcelona - La Zona Alta - Pavellons Güell* (500 v)

RN Latvian. *Hortus Historicus et Botanicus, Pavilhões Güell* (458v/4l)

RN Latvian. *Pavilhões Güell, by Antoni Gaudí* (359v/3l)

M. Kreuz. *Templete de los Pabellones Güell* (347v/3l)

Zoltan 962. *Finca Güell 2* (249 v)

stevenvanValen+hannekeRolloos. *Giant key hold by a tiny dragon stuck in a fence* (216v)

ViajeroInquieto. *Finca Güell* (166 v)

Bregoen Pascal. *Barcelone . rue de Fernando Primo de Rivera* (134v)

Gabriel Guillén. *Pavellons Güell (Gaudi) Barcelona* (40 v)



cescsab
Illa Diagonal
(2.968 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Avinguda Diagonal, 557
08029 Barcelona
41.39001/2.135038



plixplax
Numancia
(2.415 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Carrer Numància, 112
08029 Barcelona
41.386505/2.135832



WendySoong
Carrer Nicaragua
(1.057 views/ 0 favorite/ 0 like)
Carrer Batista i Roca, 4
08029 Barcelona
41.386742/2.136205



satelitmontbau
racons de les corts de nit
(168 views/ 0 favorite/ 1 like)
Passatge de Piera
08029 Barcelona
41.387338/2.139008

—
vanguardia.tran. *L'Illa Diagonal Hotel, Barcelona*
(april 2010) (2.401 v)
mesbahi diagonal (1.618v)
Jordi Carbonell. *Illa Diagonal* (1.491 v)
Ferran Seguí. *L'Illa ded de l'escola Itaca*
(1.375 v)
RNLatvian. *L'Illa Diagonal, by Rafael Moneo*
(1.312 v/3l)
InMemoriam. *Barcelona* (1.119 v)
AleksandarMarković. *Avinguda Diagonal*
(1.091 v)
Arkilla. *[Untitled]* (1.079 v)
Infinitylife. *Centro Commerciale Avinguda Diagonal – Barcellona* (1.010 v)
Robert Morancho. *Ès l' hora de tornar* (975 v/10l)
Eduardo Garcia Alonso *Diagonal Sarria* (574 v)
Sr Canon. *Barcelona* (509 v)
Andrey.Mazurkevich. *Типичная Барселонская парковка. В Испании и Италии популярен мототранспорт. Но в Испании больше мотоциклов, а в Италии мотороллеров.* (278 v)
B47. *Av Diagonal/ Barcelona/ Spanje* (268 v)
B47. *Av Diagonal/ Barcelona/ Spanje* (173 v)
B47. *Av Diagonal/ Barcelona/ Spanje* (155 v)
B47. *Av Diagonal/ Barcelona/ Spanje* (105 v)
B47. *Av Diagonal/ Barcelona/ Spanje* (92 v)
Kolokolchik. *Spain* (51 v)



EiRevisto
La Colmena
(2.180 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Travessera de les Corts, 268
08029 Barcelona
41.386233/2.134765

—
riocardila. *Casa* (796 v)
Gon.photo. *Carrer Vilamur* (340 v)
Domenico Catalano (Cataland). *El-Corte Inglés- Barcelona* (322 v)
poniol. *Edificio Travesera de Les Corts* (242 v)



Bernard Ondry
Carrer Numancia
(56 views/ 0 favorite/ 0 like)
Carrer Numància/ Carrer del Marqués de Sentmenat
08029 Barcelona
41.385028/2.137147



Gonzalo Vallejo
Mocri Sports
(170 views/ 0 favorite/ 0 like)
Carrer de Morales, 50
08029 Barcelona
41.387809/2.141079



Olivella Ferret
Diagonal, Trambaix (04-2004)
(1.315 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Avinguda Diagonal/Numància
08014 Barcelona
41.389364/2.132152



Björgvin Asgeirson
Parc de Les Corts
(1.876 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Plaça de Les Corts
08029 Barcelona
41.386267/2.136717



Bartolomé Muñoz
Casa con la historia de un barrio desaparecido por imperativo del máximo beneficio. Les Corts. Barcelona. Catalunya.
(252 views/ 0 favorite/ 4 likes)
Carrer Castells, 16
08029 Barcelona
41.387215/2.139507



Miguel Bortfeld
Central Promade at night 2
(63 views/ 0 favorite/ 0 like)
Avinguda Josep Tarradellas, 95
08029 Barcelona
41.386573/2.142756

Olivella Ferret. *TramBaix* (1.100 v)
Olivella Ferret. *Diagonal TramBaix* (877 v)
Ricardo Ricote Rodríguez. *Tram* (788 v)
Silvae. *Parada del Tram* (617 v)
cescsab. *Illa Diagonal, Parada del Trambaix* (122 v)



ignasilm
Numancia 84/ Barcelona
(1.217 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Carrer Numància, 84
08029 Barcelona
41.385712/2.136009



przemek ptaszynski
[Untitled]
(14 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Passatge Barnola, 38
08029 Barcelona
41.386978/2.140068



Sr Canon
Barcelona
(328 views/ 0 favorite/ 0 like)
Avinguda Josep Tarradellas, 91
08029 Barcelona
41.386851/2.142358



Yeagov
"cirque en fer"
(147 views/ 0 favorite/ 0 likes)
Carrer de Constança, 21
08029 Barcelona
41.389066/2.134831



irtodelta
Ricard Bofill, Edifici Nicaragua, premi FAD 1964, vivendes introvertides
(1.057 views/ 0 favorite/ 1 like)
Carrer del Marqués de Sentmenat, 68
08029 Barcelona
41.385205/2.138654



emir iskenderian aguiera
Colonia Castells (Pisos nous = presó per pobres)
(174 views/ 0 favorite/ 1 like)
Carrer Montnegre, 26
08029 Barcelona
41.38736/2.138879



Juliome
Josep Tarradellas monument
(12.155 views/ 0 favorite/ 0 like)
Av. Josep Tarradellas/ Carrer París
08029 Barcelona
41.385933/2.142672

—
pdelaf. *[Untitled]* (934)

4. EXPOSICIÓN

25.6.2014

Sala Miró, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Impresión digital sobre papel din A3 de las conclusiones de la guía junto una única edición de ésta



IV LES CORTS

21 de marzo de 2014

Superficie: 6,28 km²
Madrugada: 82,39 h
Domingo: 72,38 h a 1,16 h
Barridos: IV
Les Corts, Pedralbes y La Masania; Sant Ramon

Autobuses: 473 salidas
Fotografías: 870 fotografías
Lugares: 200 lugares fotografiados

Superficie fotografiada: 0,50 km² fotografiado
% Distrito: 8,27% fotografiado
% Ciudad: 0,39% fotografiado

Visitas: 2.813.848 visitas
Áreas más visitadas: Barcelona, FC Camp Nou, 148.215 visitas (5%)
Séctor: más por 144.215 (5%)

"Escuadra": 80 juveniles
Fotos con más "Escuadra": 10 juveniles
Autor con más "Escuadra": 10 juveniles

"Llibre": 475 llibres
Fotos con más "Llibre": Fotografía Carmona; an llibre
Autor con más "Llibre": Fina Gil al llibre

Lugares más fotografiados: Camp Nou; 148.215 fotos (5%)
Autor con más fotografías: Jordi Carbonell; 88 fotos (5%)

1. Camp Nou	148.215	5%
2. FC Barcelona	148.215	5%
3. Camp Nou	148.215	5%
4. Camp Nou	148.215	5%
5. Camp Nou	148.215	5%
6. Camp Nou	148.215	5%
7. Camp Nou	148.215	5%
8. Camp Nou	148.215	5%
9. Camp Nou	148.215	5%
10. Camp Nou	148.215	5%
11. Camp Nou	148.215	5%
12. Camp Nou	148.215	5%
13. Camp Nou	148.215	5%
14. Camp Nou	148.215	5%
15. Camp Nou	148.215	5%
16. Camp Nou	148.215	5%
17. Camp Nou	148.215	5%
18. Camp Nou	148.215	5%
19. Camp Nou	148.215	5%
20. Camp Nou	148.215	5%
21. Camp Nou	148.215	5%
22. Camp Nou	148.215	5%
23. Camp Nou	148.215	5%
24. Camp Nou	148.215	5%
25. Camp Nou	148.215	5%
26. Camp Nou	148.215	5%
27. Camp Nou	148.215	5%
28. Camp Nou	148.215	5%
29. Camp Nou	148.215	5%
30. Camp Nou	148.215	5%
31. Camp Nou	148.215	5%
32. Camp Nou	148.215	5%
33. Camp Nou	148.215	5%
34. Camp Nou	148.215	5%
35. Camp Nou	148.215	5%
36. Camp Nou	148.215	5%
37. Camp Nou	148.215	5%
38. Camp Nou	148.215	5%
39. Camp Nou	148.215	5%
40. Camp Nou	148.215	5%
41. Camp Nou	148.215	5%
42. Camp Nou	148.215	5%
43. Camp Nou	148.215	5%
44. Camp Nou	148.215	5%
45. Camp Nou	148.215	5%
46. Camp Nou	148.215	5%
47. Camp Nou	148.215	5%
48. Camp Nou	148.215	5%
49. Camp Nou	148.215	5%
50. Camp Nou	148.215	5%
51. Camp Nou	148.215	5%
52. Camp Nou	148.215	5%
53. Camp Nou	148.215	5%
54. Camp Nou	148.215	5%
55. Camp Nou	148.215	5%
56. Camp Nou	148.215	5%
57. Camp Nou	148.215	5%
58. Camp Nou	148.215	5%
59. Camp Nou	148.215	5%
60. Camp Nou	148.215	5%
61. Camp Nou	148.215	5%
62. Camp Nou	148.215	5%
63. Camp Nou	148.215	5%
64. Camp Nou	148.215	5%
65. Camp Nou	148.215	5%
66. Camp Nou	148.215	5%
67. Camp Nou	148.215	5%
68. Camp Nou	148.215	5%
69. Camp Nou	148.215	5%
70. Camp Nou	148.215	5%
71. Camp Nou	148.215	5%
72. Camp Nou	148.215	5%
73. Camp Nou	148.215	5%
74. Camp Nou	148.215	5%
75. Camp Nou	148.215	5%
76. Camp Nou	148.215	5%
77. Camp Nou	148.215	5%
78. Camp Nou	148.215	5%
79. Camp Nou	148.215	5%
80. Camp Nou	148.215	5%
81. Camp Nou	148.215	5%
82. Camp Nou	148.215	5%
83. Camp Nou	148.215	5%
84. Camp Nou	148.215	5%
85. Camp Nou	148.215	5%
86. Camp Nou	148.215	5%
87. Camp Nou	148.215	5%
88. Camp Nou	148.215	5%
89. Camp Nou	148.215	5%
90. Camp Nou	148.215	5%
91. Camp Nou	148.215	5%
92. Camp Nou	148.215	5%
93. Camp Nou	148.215	5%
94. Camp Nou	148.215	5%
95. Camp Nou	148.215	5%
96. Camp Nou	148.215	5%
97. Camp Nou	148.215	5%
98. Camp Nou	148.215	5%
99. Camp Nou	148.215	5%
100. Camp Nou	148.215	5%





18. LA COSA DE LA COSA.

Observemos por un instante la obra de Piero Manzoni Socle du Monde (1961), sita en los jardines del Herning Kunstmuseum, en Dinamarca. Si en vez de ver en ella una peana invertida (la cosa) vemos como Piero Manzoni convirtió al mundo entero y todo lo que hay en él en una obra de arte, habremos visto la cosa de la cosa. No es más que eso, que no es poco.

La revolución industrial puso en crisis el despilfarro del gusto burgués del que vivían como súbditos artesanos y artistas. Dadá ante tal subordinación reaccionó y proclamó la emancipación del arte, pero la industria tuvo reflejos y democratizó la producción mientras esperaba que la Bauhaus le diera forma. Justo ahí se reinventaría el gusto. No se atacó al gusto, como buscaba Dadá, sino que fue una sustitución, es decir, el exclusivo gusto burgués del capricho poco rentable³⁷⁵ del creador sería remplazado por un nuevo gusto más moderno, de su tiempo, de rendimiento económico y también burgués. Entre todos se pusieron a construir los cimientos de un recién nacido capitalismo. Si bien el artista y el arte se emanciparon, la artesanía quedaría relegada a la obsolescencia, teniendo como única vía de escape para sobrevivir lo rural o lo nostálgico.



MANZONI, Piero. *Socle du Monde*. 1961

¿Que súbditos del gusto substituirían al artista como creador y al artesano como productor?

La Bauhaus dio la respuesta. Aparecería en escena una nueva profesión liberada de los modos poco gobernables del artista, a saber: el diseñador. Es decir, en escena entraría el diseñador como creador substituyendo al artista, la industria como productora que substituiría al artesano y el Burgués se quedaría ejerciendo el control desde arriba. Así que, el gusto se filtraría en todas las capas de la sociedad para devenir una especie de democratización³⁷⁶ buenista del gusto que haría que el diseño entrase antes que el arte en la vida cotidiana, ya no desde una voluntad de emancipación ciudadana sino más bien lo contrario, como estrategia de subordinación en una incipiente construcción de las necesidades, concibiendo, por vez primera, el consumo como motor del sistema capitalista.

375. A modo de ejemplo, las excentricidades del burgués ejemplificadas en la figura de genio del arquitecto Antoni Gaudí, acabaron arruinando a la familia Güell.

376. La crisis de 1929 conocida como la Gran Depresión, que fue la mayor caída del mercado de valores en la historia de la Bolsa de los Estados Unidos, enseñó a un joven sistema capitalista, que no podía producir más de lo que se podía vender, el stock quebró al sistema. Así que una bajada de precios junto una estrategia en el deseo de consumidor establecería el nuevo paradigma capitalista.

El nuevo gusto, *la cosa*, tendría diferentes formas, todas ellas representando la modernidad que hiciera olvidar los tiempos de la exclusividad. Así que, tanto la vestimenta, los automóviles como los recién llegados utensilios y objetos domésticos respondían al gusto de la nueva era y en su adquisición se obtendría una subida en el escalafón social.

Aparecería, pues, una nueva clase social: la clase media. La clase media como suceso³⁷⁷ de lo burgués. Se había democratizado el gusto como estrategia en la que esta nueva clase social se convertía en motor del sistema capitalista mediante el consumo de unas necesidades producidas por el deseo *del tener para ser*. Es decir, comprar una *cosa* que no se necesita (deseo) con un dinero que no se tiene (facilidad financiera para fomentar el consumo) para aparentar ante una sociedad que mira sin ver.

El primer trabajo del diseñador y pedagogo Víctor Papanek fue el de desarrollar un nuevo producto que se lanzaría al mercado. En ese trabajo Papanek nos explica³⁷⁸ como descubriría la verdadera y perversa responsabilidad del diseñador en la cadena de producción capitalista. Nos cuenta que reunido con el gerente en la nueva planta de producción, éste le preguntaría que si siendo tan joven sabía la responsabilidad que le conllevaría el nuevo trabajo. Papanek le contestaría que sí, que el hecho de lanzar un nuevo producto al mercado podría modificar hábitos y conductas en futuros usuarios que afectarían directamente a la sociedad. El gerente respondería que estaba muy equivocado, la responsabilidad real a la que se enfrentaría como diseñador era que si el producto no funcionase comercialmente, como debiera funcionar, se vería obligado a cerrar la planta dejando sin trabajo a centenares de familias que se habían desplazado desde su lugar de origen a iniciar a una nueva vida aquí, en la planta, depositando la confianza en ambos. Este hecho despertaría a Papanek quién iniciaría una carrera en busca de un diseño para el cambio social que pasaría por la eliminación de *la cosa* en busca de otra *cosa*. Si bien el diseño fue el primero en entrar en lo doméstico Papanek sería el primer diseñador en plantearse aspectos que el arte ya se había planteado cuarenta años antes.

A finales de los años 50 en un ataque de buenismo y remordimiento occidental se le pediría a Papanek que produjera diseños para África con la intención de acortar la brecha tecnológica que empezaba a crearse. Papanek respondería que lo que debería hacerse sería ir a África para formar a la gente del lugar y que estos una vez formados hicieran industrias y universidades que respondieran mejor a sus necesidades que las respuestas que pudieran darse desde las industrias de occidente.

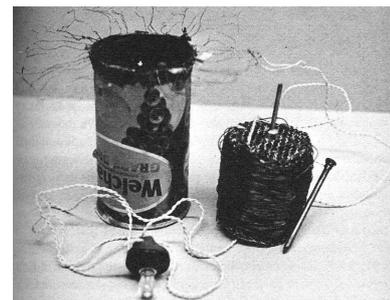
En 1964 Papanek presentaría en Ulm, para la UNESCO, su famoso receptor de radio africano. Este receptor, que sería diseñado junto a George Seeger, sería simplemente unas instrucciones para fabricar un receptor a partir de materiales de desecho locales. El resultado: un receptor que a los ojos de los gurús de la época sería calificado como muy feo.

377. Antes de la guerra civil española y durante los tiempos duros de una interminable posguerra, la industria empezó a desarrollar unos extraños muebles que respondían a una burda imitación del mueble burgués que las trabajadoras del hogar limpiaban a diario. La industria detectó un filón que consistía en producir unos muebles asequibles para las trabajadoras del hogar que representaran el gusto exquisito de las casas burguesas. La simple ilusión de que las trabajadoras del hogar subirían en la escala social a través del gusto (teniendo en su casa muebles del estilo que limpiaban) creó un deseo que cubrió una necesidad impostada. La llegada de Ikea cerraría estas pequeñas industrias locales introduciendo otro gusto, ya no el buen gusto burgués, sino el buen gusto del diseño. La democratización del gusto pasó a ser accesibilidad de un diseño hasta entonces solo en manos de una pija pre y postolímpica barcelonesa.

378. PAPANEK, Víctor. *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Barcelona: Pol-len, 2014 (1977).

No es casual que tal receptor se presentara en Ulm, ante Dieter Rams y su escuela. Una escuela basada en los ya famosos *Principios para un buen diseño*³⁷⁹, entre ellos los el de ser bello, útil y duradero (debemos situarnos en plena reconstrucción social de la posguerra de la segunda guerra mundial). Los productos útiles³⁸⁰ que Rams desarrollaría para Bayer quedarían obsoletos tecnológicamente quedando la belleza como su único gran avance en el diseño. El buen gusto de *la cosa* sería recogido, a modo de homenaje, por Steve Jobs en toda la línea de productos Apple del nuevo siglo.

El intento fallido³⁸¹ de Papanek por la emancipación del consumidor respecto al consumo del gusto, se ha intentado subvertir desde pequeñas y aisladas estrategias que han sido absorbidas directamente por el sistema. Por ejemplo, en 1974 Enzo Mari lanza *Autoprogettazione* que consistía en una democratización real del sistema de producción del mobiliario doméstico donde en vez de comprar un mueble comprabas unos planos, unas instrucciones de montaje, así como un listado de pequeños talleres dónde conseguir el material y las herramientas necesarias para la autoconstrucción. Este intento de substituir la producción por la autoconstrucción como estrategia de minimizar el mercado a la vez que impulsora de un comercio local fue subvertido, manipulado y ridiculizado en el año 2000 por la empresa *Droog Desing* que con la producción del sofá *Do hit chair*, diseñado por Marijn van der Poll, lanzaba un DIY impostado desde el gesto excéntrico de la moda. Un gesto que consistía en dar fuertes golpes de maza sobre un perfecto cubo de acero inoxidable. A partir de cada golpe definías la forma, una vez definida habías diseñado tu propio sofá. Este producto, uno de los más exclusivos y caros de la productora, es sencillamente un cubo de acero inoxidable de 90x90x90 y una maza a un precio desorbitado. Esta común ridiculización, tanto de la emancipación del consumidor como del DIY, del sistema capitalista no hacen más que avivar el gusto, es decir, mantener viva *la cosa* y así minimizar, mediante la apropiación, cualquier estrategia de resistencia que vaya surgiendo.



PAPANEK & SEEGER. *Receptor de radio*. UNESCO, 1964.



RAMS, Dieter. T3. BRAUN, 1959.

379. 1. El buen diseño es innovador: es difícil agotar las posibilidades a la hora de innovar en el diseño debido a las constantes oportunidades que brinda el acelerado desarrollo tecnológico; 2. El buen diseño hace a un producto útil: el objetivo primordial de un producto es su utilidad. El diseño debe práctico, siendo secundaria la satisfacción de los criterios psicológicos y estéticos; 3. El buen diseño es estético: la buena ejecución del diseño no debe carecer de belleza; 4. El buen diseño hace a un producto comprensible: un buen diseño simplifica la estructura del producto y lo predispone a expresar claramente su función mediante la simple intuición del usuario; 5. El buen diseño es honesto: un diseño honesto nunca intenta mentir sobre el verdadero valor e innovación del producto. Un buen diseño no trata de manipular al consumidor mediante promesas de una falsa utilidad más allá de la realidad física del producto; 6. El buen diseño es discreto: Todo producto y su diseño debe de ser neutro y sobrio; 7. El buen diseño tiene una larga vida: las modas son pasajeras y subjetivas. Un buen diseño y su perfecta ejecución crean productos útiles y atemporales; 8. El buen diseño es consecuente en sus detalles: el buen diseño nunca deja nada al azar. Ha de ser cuidado y diseñado bajo la exhaustiva precisión de cada detalle, expresando el respeto del diseñador para con sus consumidores. Cada error es una falta de respeto; 9. El buen diseño respeta el medio ambiente: un buen diseño debe de contribuir a la preservación del medio ambiente mediante la conservación de los recursos y la minimización de la contaminación física y visual durante el ciclo de vida del producto; 10. El buen diseño es diseño en su mínima expresión: Fomentar los aspectos fundamentales de cada producto y por lo tanto evitar lastrarlos torpemente con todo aquello que no es esencial. El resultado ideal es un producto de mayor pureza y simplicidad.

380. Cabe saber que la modernidad del borrón y cuenta nueva de postguerra, sinónimo del nuevo gusto, entraría por la cocina en forma de artefactos tecnológicamente innovadores.

381. Me gustaría destacar una iniciativa del diseñador catalán Curro Claret, quién en colaboración con la fundación *Arrels*, dedicada a dar atención a individuos en exclusión social, propone en T_300 (2010/15) la producción en serie de mobiliario doméstico realizado por gente sin hogar. Este mobiliario consiste en la recogida de materiales de desecho que la ciudad genera para posterior ensamblaje en taller, a modo de collage, como formalización de dicho mobiliario. En definitiva, una industria alternativa de un mercado subterráneo.

En el ámbito de la industria, a veces en manos del diseño y otras éstos en manos de la primera, siempre se ha estado un paso atrás de lo que las prácticas artísticas problematizan. Un claro ejemplo es la denominada última revolución en el mundo del diseño. Una revolución iniciada por académico Donald Norman con su teoría del *Diseño Emocional*³⁸², dónde a principios de este siglo desarrolló a través de la ciencia cognitiva la idea de que los objetos aparte de ser atractivos y de cubrir una necesidad funcional debían tener relato, es decir, explicarnos algo más que el simple *cómo funciona*. Esta teoría, que no es más que *la cosa de la cosa* que el arte va practicando desde principios del siglo pasado, ha derivado en nuevas tendencias³⁸³, más o menos novedosas, en campo del diseño especulativo como el diseño de ficción (también llamado el diseño utópico) la internet de las cosas y otras tendencias del diseño que aparentemente buscan la emancipación de la industria a través de estrategias no utilitaristas.

A modo de ejemplo, en *Crippled Table* (2011) de Jake Cress, vemos una mesa a la que una de sus cuatro patas ha sido substituida por una muleta. O, el jarrón irrompible *Do Break* (2000) de Frank Tjpkema para la productora *Droog Desing*, que, al ser concebido como jarrón capaz de resistir las peleas conyugales, se produce mediante una combinación de materiales que le permite agrietarse, pero no descomponerse. O incluso, la botella *La Siesta* (2002) de *Culdesac*, una botella cerámica que está entre botijo y botella de plástico de 1,5 l de agua. Tiene cuerpo de forma de botella de plástico (por lo ergonómica y fácil de almacenar) y cabeza de botijo (cómo memoria).

Todos estos casos claramente nos narran una historia, ya sea la de un relato de prótesis, de peleas o de memoria. Objetos que no requieren a priori de un relato para su uso, pero que tampoco lo dificultan, así que, se le añade *la cosa de la cosa*, y para la industria eso es añadirle valor. Pero respecto al arte llegar tarde, lo que evidencia que no es una resistencia de emancipación, como lo fue en el arte, sino que es una apropiación mercantilista del modelo-arte. Así que, si en el arte *la cosa de la cosa* sirvió para dar otro valor a la *cosa* que va más allá de su fisicidad, en el diseño funciona como valor añadido incrementando el precio del producto. Tiene sentido, ya no se debe cubrir una necesidad como se hacía en la era de la modernidad, utilitarista e higienista, sino que en plena era de la modernidad líquida del constante cambio se cubre un deseo.

Podemos concluir diciendo que la emancipación del arte, iniciada a principios del siglo XX, es relativa, ya que el sistema capitalista ha demostrado lo útil y rentable que le sale apropiarse de las estrategias, aparentemente subversivas, del arte. Así que, aun siendo de manera indirecta e involuntaria, en cierto modo, el arte sigue subordinado en la ideación y construcción de un gusto en continuo cambio.

He aquí la perversión, la mirada crítica y de resistencia inconformista del arte para cambiar la realidad se torna motor de cambio en la reconfiguración continua y la inestabilidad rentable del sistema capitalista. Pero no hay que desistir, como ya veremos en el siguiente capítulo para bien o para mal en un sistema en continuo movimiento, cualquier cosa puede cambiar, cualquier. Como dice Jiménez Landa, el mismo ladrillo que sirve para cambiar una ciudad y enriquecer a un sector también puede usarse para ser lanzado a la ventana del ayuntamiento.

Ahora, volvamos atrás un instante para coger impulso y dar grandes saltos hacia delante.

Si Magritte nos hace ver que *la cosa* no es una pipa, Duchamp que un urinario visto de otra manera es una obra de arte y Kosuth nos muestra tres sillas que en el fondo no lo son

382. NORMAN, Donald. *El Diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Madrid: Paidós, 2005.

383. Conocidos diseñadores me han comentado lo antiguo que ya son las teorías de Norman. Un sector que en menos de una década sitúa en la obsolescencia teorías del pensamiento, mejor dicho, que trata al pensamiento de forma tendenciosa, pone en tela de juicio cualquier planteamiento viéndose éste como estrategia clara de mercado.

se está estableciendo un posicionamiento que va más allá del propio valor y sentido de *la cosa* en sí. Se están añadiendo unos significados que nos sitúa en *la cosa de la cosa*. Ahí radica cierta contradicción. Si lo que se pretendía era luchar contra el gusto y su supuesto valor, lo que se consiguió fue otro valor y otro gusto, quedando sobradamente demostrado en el hecho del buen gusto con el que miramos ahora el urinario. No solo eso, los *readymades* establecieron un acercamiento y lazos con los modos industriales que todavía perduran y con más fuerza (sino subordinados) en el ahora de la modernidad líquida.

Si la industria fue la primera en entrar en lo doméstico por la ventana de la cocina Warhol lo haría abriendo la despensa para coger unos *Campbell's Soup Cans* (1962) y un *Brillo Box* (1964). Fue el devenir de la popularización del arte. Nunca dejaríamos de hablar de *la cosa*, se resignificaría eso sí, pero absorbido por un mercado que buscaría siempre la manera de transformarlo en valor añadido, ya sea desde la materialidad propia de *la cosa* o desde las estrategias de producción. Es decir, el establecer el discurso y el pensamiento alrededor de la fisicidad de *la cosa* facilitó en gran medida su adaptación monetaria en un mercado adaptable y cambiante en pos a la rentabilidad.

Por ejemplo, desde *Artist's Shit*, *Merde d'artiste*, *Merda d'artista*, *Künstlerscheiß* (1961) de Piero Manzoni el cual establece el límite del valor material de *la cosa*, han sido muchas las propuestas que han seguido dicha estrategia. Así como Wim Delvoye en *Cloaca* (2000) donde fabrica una máquina de hacer belleza que en realidad hace mierda a partir de buenos alimentos, poniendo en crisis tanto el gusto como la propia economía del arte. O como Luis Bisbe en *Join us* (2006) quien desvía las aguas residuales de uno de los lavabos del *Centre d'Art Santa Mònica* de Barcelona en una bella fuente, construida para la ocasión, ubicada en el medio del claustro del centro de arte. O incluso el más reciente trabajo *Sin título* (2014) de Wilfredo Prieto en la que nos presenta caviar colocado sobre mierda humana. Propuestas, todas ellas que aun mostrando la apariencia del mal gusto en la propia fisicidad de *la cosa* (voluntad de producir mal gusto) el sistema económico-arte ha sabido comercializar, en algunos casos lo ha sabido hacer muy bien. Es decir, pequeños atentados al valor matérico de *la cosa* que aun haciéndonos pensar en *la cosa de la cosa*, lo que realmente se ha conseguido ha sido una resignificación en el valor de *la cosa*.

Visto que debatir sobre qué precio se le da al diamante o a la arena del mar es un debate en que nunca peligra la economía, sino que la alimenta, nos centraremos en *la cosa de la cosa* y ya veremos si es posible el hecho de no entrar ni a debate sobre su valor.

Si al principio de este capítulo os proponía mirar *Socle de Monde* ahora os propongo otros acercamientos.

Empecemos con la mítica *Bicycle Wheel* (1913), de Duchamp, quién hizo una la tercera réplica en 1951, que es la que todos conocemos; sigamos con Yoko Ono en *Chess set for playing as long as you can remember where all your pieces are* (1966) donde nos presenta un ajedrez en el que todas sus fichas son blancas, un ajedrez en el que nadie, ni el mejor estratega de guerra, puede ganar; Ahora, *País* (1986) de Joan Brossa donde combina una pelota de fútbol y una peineta; sigamos con Félix González Torres en *Untitled (Perfect lovers)* (1987-1990) donde dos relojes idénticos puestos uno al lado del otro empiezan marcando la misma hora e irán descuadrándose con el tiempo, y aunque uno de los dos se pare, ambos relojes seguirán juntos; Miremos ahora *Arrangement Stasi* (1990) de Ange Leccia



MANZONI, PIERO. *Artist's Shit*, *Merde d'artiste*, *Merda d'artista*, *Künstlerscheiß*. 1961.



DELVOYE, Wim. *Cloaca*. 2000.



GONZÁLEZ TORRES, Félix. *Untitled (Perfect lovers)*. 1987-90.



ONO, Yoko. *Chess set for playing as long as you can remember where all your pieces are*. 1966.



BISBE, Luis. *Acúfono*. 2013.



PRIETO, Wilfredo. *Apolítico*. 2002.



GELITIN. *Tantamounter 24/07*. 2005.

quien coloca dos cámaras de videovigilancia idénticas encaradas, a pocos centímetros, una con otra; también miremos la obra *B.S.A. Tour of Britain Racer Enlarged to 135%* (1997), de Elizabeth Wright en la que se aumenta un 135% una bicicleta; Ahora, *Apolítico* (2002) de Wilfredo Prieto quién para la Bial de La Habana de 2003 convierte en azul y blanco las banderas de todos los países participantes a la bial, colocándolos en sus mástiles correspondientes; Y, por último, miremos la obra *Acúfono* (2013) de Luis Bisbe, dónde coloca un megáfono contra la pared por la parte dónde sale la proclama, como si esta fuera muda.

Si habéis hecho lo que os he pedido no habréis mirado nada, os habrán llegado ideas y pensamientos a partir de unas acciones que el artista ha realizado sobre los objetos con la intención de generar discurso, contenido o simplemente comunicación, en definitiva, habréis proyectado *la cosa de la cosa*, habréis completado la obra, y si no fuera así se quedaría como un simple objeto en su fisicidad. Se pueden apreciar acciones (muy claras sobre la cosa) tales como desplazar, combinar, ampliar, duplicar, añadir, reutilizar o sustraer, que no hacen más que añadir sinceridad en la relación (*la cosa de la cosa*) que existe entre la obra y el espectador. Obras que se explican tan fácil como se leen, es decir, no hay más de lo que vemos y precisamente eso es mucho más.

Entre el resignificar *la cosa* a través de lo objetual y resignificarla a través de la acción (que veremos a continuación) se encuentra un ejemplo que combina ambas. Así que me gustaría volveros a hablar de *Tantamounter 24/07* (2005) del colectivo Gelitin, ¿recuerdan? Aquella máquina humana fotocopidora de objetos. En ella lo que se consigue es que, mediante la copia a partir de la reinterpretación matérica, se le añade aquel significado que *la cosa* ya tiene en sí misma, lo connotativo, y así hacerlo evidente en su nueva fisicidad, es decir en *la cosa*. En este caso *la cosa de la cosa* está en la misma cosa y como se la lleva el espectador de forma gratuita. Ya no es que le quite un posible valor de mercado sino que este valor cambia de manos.

Como avanzaba recién, también podemos ver otros ejemplos donde *la cosa de la cosa* viene mediante la acción y no desde lo objetual propio de *la cosa*.

Veámoslos.

En 1971 John Baldessari muestra un video donde se le puede ver escribir en una libreta, a modo de castigo, una y otra vez la frase *I Will Not Make Any More Boring Art* (no volveré a hacer nunca más arte aburrido) lo titula *I Will Not Make Any More Boring Art*. O en *Police Drawing Project* (1971), del mismo autor, en la que entra en una clase de dibujo dónde nadie le conoce, tras pasar ahí una hora se va y hace entrar a un policía, que efectúa retratos robots, para que lo dibuje a través de la descripción de los alumnos. El resultado es un retrato robot de Baldessari efectuado por un policía. Veamos ahora, como Karmelo Bermejo usa toda la financiación otorgada por el Banco Santander para la realización de la obra “

(2012) para especular con acciones de Bankia³⁸⁴. Con el resultado del capital aumentado, gracias a las plusvalías de la especulación, se compró la totalidad de los 126 billetes del vuelo regular que Iberia cubre entre Europa y África. La intención fue hacer un viaje sin pasajeros.

Veamos también a William Lamson, quién en *Intervention 11/14/07* (2007) engancha en una tubería un globo amarillo lleno de helio con la cuerda justa como para que éste flote y se mantenga a la altura de una cámara de videovigilancia de seguridad del gobierno.

En *Somebody Else's Car* (2005) de Ahmet Ögüt quien transforma, en plena calle y de manera precaria, los coches aparcados en coches de policía, en ambulancia o en taxi.

Y, por último, veamos, también, la pieza *intercambiar llaves por un día* (2015) de Luz Broto donde todos los presentes a la acción depositan las llaves sobre una mesa y éstas son intercambiadas, entre éstos, por un día, incluidas las de la artista.

Queda claro que, en todas estas acciones, lo importante no es ni el texto de castigo, ni el dibujo del policía, ni el viaje en avión de los miembros de la tripulación sin tripulación, ni el globo amarillo, ni la habilidad manualidad de transformar, ni el cambio de titularidad, sino que lo importante es lo que se quiere decir con estas acciones. Es decir, lo importante es *la otra cosa* que el artista nos ha querido transmitir a través del gesto. En definitiva, se hace uso de la acción para poner el discurso en otro lugar.

Quizás aquí ya no estemos hablando del valor de *la cosa*, ya que se ha desmaterializado, vemos como su fisicidad se ha desvanecido por la propia acción. Queda flotando la idea, que es en definitiva lo que nos llevamos, a diferencia de la categoría objetual, en la que aun llevándonos la idea (*la cosa de la cosa*), que es lo importante, queda el objeto para ser comercializado. Es decir, aunque un bote lleno de mierda de artista sea ya una idea universal sin precio, la fisicidad del bote tiene una elevada cotización, aun-

que éste sea múltiple. Pero no nos engañemos, la categoría de acción de *la cosa de la cosa*, que acabamos de ver, también tiene su cotización, incluso más que la fisicidad de *la cosa*.

Entonces, si esto es cierto ¿Cómo se puede especular con el valor de una idea que no es cosa física?

Pues a través de un certificado. Nada nuevo, si la abstracción máxima del capitalismo es la de producir dinero con dinero, que no es nada y que en el fondo no es ni físico, estaremos en una abstracción en sí misma, es decir, en una convención.

Finalizará este capítulo (que ha acabado siendo un repaso por los modos de *la cosa de la cosa*, y lo avanzo, sin solucionar el tema del valor, el gusto y su cotización) con una categoría en la que se ponen en juego prácticas en las que no hay cosa, ni casi hay cosa de la cosa y donde no hay casi nada, que como veremos puede ser mucho.



BALDESSARI, John. *I Will Not Make Any More Boring Art.* 1971.



BERMEJO, Karmelo. . 2012.



ÖGÜT, Ahmet. *Somebody else's a car.* 2005.

384. Durante el verano de 2012 en plena crisis de la zona euro, Bankia fue intervenido, las acciones del banco habían hecho perder a sus accionistas el 90% del dinero que habían invertido. En ese contexto se produjeron fuertes rebotes de la acción que en una misma sesión alcanzaban subidas del 30% sobre el valor, para continuar con fuertes caídas. Este escenario de volatilidad se utilizó la totalidad de la cuantía otorgada por de la Fundación Botín para tradeear la acción, comprando títulos de Bankia en una tendencia alcista.

Si el sistema de valor-arte absorbió el ready-made como gusto y también absorbió, al mal gusto como respuesta a esta absorción, así como a la acción como resistencia a ambas en la fisicidad un de certificado.

¿Qué pasaría si se redujera el contenido de *la cosa de la cosa* (la idea) hasta un punto fútil?

¿El sistema capital-arte sería capaz de certificar una idea sin importancia?

Veamos qué pasa.



LAND, Peter. *Pink Space*. 1993.



ORTEGA, Antonio. *Registro de bondad* 1999.



GRAHAM, Rodney. *City self-Country Self*. 2000.



ORTEGA, Antonio. *Hens in the park*. 2001.

En 1983 David Hammons en *Cooper Square* de Nueva York puso a la venta, sobre varias alfombras de colores, bolas de nieve, ordenadas según tamaño, como ya vimos. Esta acción fútil que pone al borde del abismo al arte, al comercio, al consumo y al trabajo, abre el camino a prácticas donde se libera al artista de su gran discurso y lo emancipa de la responsabilidad de narrar acontecimientos y problemáticas grandilocuentes.

En 1993, Peter Land presenta *Pink Space* un video donde sale interpretando el papel de un actor que, en el momento de subir al escenario y sentarse, cae una y otra vez, o como en *Staircase* (1998) video en el que aparece cayéndose por las escaleras una y otra vez en bucle. Es en la idea de la repetición del típico gag del cine mudo donde se ubica este sin sentido del no querer decir nada, ahí radica ese vaciamiento discursivo. Como él mismo dice, se repite hasta que se convierte en *otra cosa*, en algo triste, nada gracioso, en un fracaso. Es el gif banal de nuestra era.

En 1999, Antonio Ortega realiza *Registro de bondad*, donde durante más de 15' se provoca vómitos arrodillado frente a un wáter para más tarde meterlos en un bote y salir al exterior a esperar que unos pajaritos vengan a comérselos. Este acto de generosidad, que viene del esfuerzo y la dedicación, provoca nuestra repulsa que se contradice con el sistema natural que los pájaros utilizan con sus polluelos. Así que, Ortega con este gesto, convertido en registro, cuestiona nuestro comportamiento cotidiano comparándolo con el comportamiento de otro, no emite juicio, somos nosotros quién juzgamos.

En 2000 Rodney Graham realiza *City self-Country Self*³⁸⁵, una película en la que se puede ver como sus dos protagonistas se van dando patadas en bucle. Una escena payasa y ridícula incidiendo en la fastuosidad del medio cinematográfico con la intención de despertar a las dormidas audiencias.

En 2001, nuevamente de Antonio Ortega, en la pieza *Hens in the park* intenta sin éxito dejar en libertad unas gallinas en un parque público de Londres como si de ocas se tratara. Lo hizo desoyendo al experto secretario de la *Poultry Club Assotiation* de Londres quién aseguraba que las gallinas no saben comer solas, no resisten el frío, no pueden defenderse de los depredadores y, además, estropean los parteres. Pero la pregunta ¿Por qué no hay gallinas en los parques? Fue más fuerte.

385. Esta obra se pudo ver en Barcelona en el 2002 en la *Fundació Miró* dentro de la exposición *Limits de la percepció*, comisariada por María Teresa Blanch.

En 2002, Fabienne Audeoud realiza la pieza *The withdrawal from conversation/return to the oceanic: the weight of the breast. Twenty women play the drums topless*, en la que contrata a 20 feministas para que toquen la batería en topless durante cuarenta minutos. Unos dijeron que fue una acción sexista, otros que todo lo contrario, a lo que ella respondió que no era nada, simplemente era una representación literal del título, en un lugar igual de literal, en Birmingham, una ciudad muy relacionada con la música rock y el heavy metal.



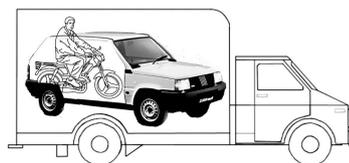
AUDEOUD, Fabienne. *The withdrawal from conversation/return to the oceanic: the weight of the breast. Twenty women play the drums topless*. 2002.

En 2004, para los premios *Altadis* en el *Palais de Tokyo* de París, François Culet presentó la pieza *Charlie Brown* en la que construyó un precario puesto con cartones para que Charlie Brown (su alter ego) vendiera cacahuets en el metro de París. Al igual que hacen muchas personas diariamente ocupando uno de los escalafones laborales más bajos.



JIMÉNEZ LANDA, Fermín. *El nadador*. 2014.

En 2008, como ya vimos, Fermín Jiménez Landa presenta *Rellenar los huecos con nata montada*, donde paseando por la ciudad va introduciendo nata por las fisuras físicas que va encontrando, o, en *Pronto es bueno, más pronto es mejor*, del mismo año, donde guarda en el congelador unas bolas de nieve recogidas en invierno para hacer una guerra de bolas de nieve en verano.



JIMÉNEZ LANDA, Fermín. *El mal de Taiga*. 2017.

En 2009 Esteban Álvarez presenta *Proyecto económico para una ecología más justa*, un video de 15' en el que narra, en forma de sátira, el fracaso como artista al querer enfrentarse a la enorme responsabilidad de «transportar una cantidad de agua del Riachuelo de Buenos Aires al lago Argentino, en el Parque Nacional Los Glaciares, El Calafate, con la finalidad de que las aguas del Riachuelo entren en contacto con las aguas puras del lago y así generen un intercambio favorable»³⁸⁶.

En 2014, Antonio Ortega presentó en el MACBA, dentro de la exposición colectiva *La realidad invocable* (abril-agosto), *Zócalo*³⁸⁷. La pieza consiste en la instalación de un zócalo, de mayor altura de la habitual, que recorre toda la exposición. Aun siendo un elemento no previsto (fuera de su espacio habitual) no deja de ser un zócalo colocado en el lugar correcto que pasó totalmente inadvertido. *Zócalo* fue el triunfo de lo doméstico, según palabras del autor: fue la «reivindicación de un ilusionismo simple». La empresa que lo fabricó, Rosa Gres, lo primero que se pudo leer en su página web fue: «Nuestro zócalo protagonista de una obra de arte expuesta en el MACBA».

En 2014, Fermín Jiménez Landa realiza *El nadador*, acción que nace al trazar una línea recta en el *GoogleMaps* que va desde una piscina concreta de la punta sur de España hasta la piscina de casa de sus padres en Pamplona. Acto seguido recorre el país de piscina en piscina pidiendo permiso puerta por puerta para poder bañarse en todas aquellas que se cruzan en la línea trazada en el *GoogleMaps*. Acción que se sitúa entre la deriva situacionista y la vigilancia cartográfica. Y por último, en 2016 el mismo autor presenta *El mal de Taiga*, una acción que nace de la conversación de bar entre el artista y un amigo en la que

386. ÁLVAREZ, Esteban. Proyecto económico para una ecología más justa. *Esteban-alvarez.com* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.esteban-alvarez.com/el-desafio-a-la-autoridad/proyecto-economico-para-una-ecologia-mas-justa/>

387. Donde se podía seguir leyendo: «Ayer se inauguró en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) la exposición "La realidad invocable" que incluye la obra *Zócalo* de Antonio Ortega. Un intento de glosar el concepto de demagogia (2013-2014), en la que el artista Antonio Ortega ha utilizado unas piezas especiales de zócalo realizadas expresamente en nuestra planta de Vallmoll para la ocasión».

este último le explica la fábula de *El mal de Taiga* de la autora mejicana Cristina Ribera Garza. La fábula se ubica en un lugar tan extenso que la gente al volverse loca coge el coche en línea recta para huir, pero es Taiga tan grande que siempre se acaba la gasolina antes de poder salir y mueren congelados. Ante este cuento Jiménez Landa plantea una acción en la que contrata un camión en el que mete un coche y en el maletero de éste una moto para recorrer un viaje en línea recta a ninguna parte. Sin saber ni el tiempo que se tardaría ni el lugar dónde se acabaría el juego consistía en ir cambiando de vehículo a medida que se iba acabando la gasolina. Una escapada a lo grande a ningún lugar. Ambos viajes de Jiménez Landa representan el sin sentido de las grandes gestas del gesto mínimo camuflado por la propia realidad.

Esta genealogía del fracaso (*loosers*) que se acaba de mostrar no es más que un grupo de artistas, con mayor o menor relación entre ellos, que se colocan en el escalafón más bajo del discurso y de la idea del arte. Son una lista de trabajos que se encuentran muy cerca de la futilidad, del sinsentido y de la banalidad, despojando a *la cosa de la cosa* de su posible grandiosidad y trascendentalidad. Es la contra de los contrarios a la monumentalidad, están tan cerca de no decir nada que se torna doméstico. Están tan cerca de no ser arte (según la mayoría de definiciones deontológicas) que en el único lugar que pueden estar es en el lugar de las prácticas artísticas. En definitiva, es lo *ordinario* que rechaza el *extra*. Pero no nos engañemos, como siempre, esta aparente simplicidad deviene de un proceso metodológico de gran complejidad, un proceso de razonamiento que tiene su razón de ser en mínimo espacio que hay entre lo extraordinario y lo fútil. Es en ese ámbito casero, en lo doméstico, donde se descubre la estrategia fundamental de estas obras. Como dice David G. Torres, «(...) los actos más sencillos, las obras desnudas de artificios y menos entregadas a aparentes jeroglíficos intelectuales cuya solución es obvia, parten siempre de operaciones complejas»³⁸⁸. Son procesos simples que se alejan de lo complicado para llegar a lo complejo, es el resultado de bajar a lo doméstico, cosa que muchos intentaron desde arriba quedándose en la sencillez, que no simple.

Tan puestos en lo extraordinario que les da el valor de *la cosa* que se pierde cercano a la futilidad.

Por eso no es de extrañar, que este tipo de prácticas vengan cargadas de sentido del humor, son obras que describen una sonrisa en la cara del espectador, son chistes con toda la fuerza que tiene un chiste, es el tonito de la manipulación a cara descubierta, también son las risas del quitar hierro al asunto, que no es tan serio, y si lo es bajémoslo y solucio-némoslo. «Sin sentido del humor sólo queda la desesperación cuando se es sensible, la pataleta cuando aún se tiene fe o inocencia y el fanatismo cuando se es idiota. Sólo el sentido del humor nos permite sobrevivir en este mundo, nos permite trabajar y sobrepasar el escepticismo con un trabajo que no busca metas. Un trabajo que tras una capa inocente y lúdica esconde, como todo buen chiste, un potencial demoledor.»³⁸⁹.

Estas prácticas hacen uso de la anécdota como modelo doméstico, que no es más que la explicación excepcional de unos acontecimientos sin importancia, y es por ese proceso de razonamiento complejo que tan solo puede desarrollarse en el arte.

388. G. TORRES, David. Antonio Ortega. El arte domesticado. *Lápiz*, núm. 138-140, enero-febrero 1998. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article126>.

389. G. TORRES, David. Antonio Ortega. Las reglas del juego. *Antonio Ortega. L'art Domèstic*. Barcelona: La Capella, 1999. *Davidgtorres.net* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article155>.

Son prácticas que se ubican en los hechos mínimos de la cotidianidad, ni la representan ni se inspiran en ella, se incrustan. Se meten en la casa para entrar en lo doméstico y quedarse. Ya no es el diseño que metió un objeto, ni el arte que sacó una sopa, ni tan siquiera una obra de arte que entra en ella (como propone Tania Bruguera), sino que es el mismo artista que entra en lo doméstico para instalarse. Es lo que Antonio Ortega llama la domesticación del arte. Es decir, hemos pasado de la popularización a la domesticación. O como lo expresa David G. Torres: «El arte ha descendido hasta lo doméstico y cotidiano, y su rastro recupera todo el valor fetichista de la obra de arte. En su registro aquello que hasta ahora pasaba desapercibido deviene irremisiblemente excepcional, adquiere una condición semejante al souvenir, a la memoria de lo pasado, cobra el peso aurático del *have been there*. Como en Vermeer, lo doméstico puede ser una limitación material pero que se abre hacia metáforas de sentido universalista. Sólo que aquí ya no hay pintura.»³⁹⁰

Es definitiva, lo que nos proponen es un desplazamiento hacia abajo, hacia lo cotidiano. Sí, un desplazamiento duchampiano pero a la inversa, si uno desplazó lo vulgar de lo cotidiano hacia arriba, hacia lo artístico, los otros vuelven a bajar, esta vez ellos, los artistas, van al nivel de lo doméstico. «Un gesto extraordinariamente simple, pero en el que quedan solapados criterios u operadores del arte contemporáneo»³⁹¹.

Como me dijo una vez Antonio Ortega, si quieres ser artista: no pares de hacer cosas, ahí radica la medida de su éxito, en la actitud del trabajo cotidiano, en el trabajo prolongado, en vivir cada momento como si el arte se estuviera gestando en una conversación, en una situación o lavando los platos. El éxito de estas propuestas no está en la cotización ni en la cantidad de obras que venden (que no venden por qué no quieren no por qué no sepan tampoco por una posición o impostura ideológica, sencillamente no se han puesto a cambiar su práctica para adaptarla al mercado).

Entonces, ¿quizás aquí es donde encontremos la auténtica emancipación?

Si en dos siglos de arte se ha pasado de la autorreferencia del yo-artista atormentado a la autorreferencia del nosotros en la crítica institucional (y así acabar de entender nuestra emancipación sometiéndonos a aquello que criticamos) quizás hayamos llegado a la referencia de la vida cotidiana para así iniciar *el emancipémonos*. Es decir, del entenderme para entender el mundo pasando por el entendernos como emancipados para llegar al entendámonos con el fin de emanciparnos.

Teniendo en cuenta todo lo desplegado en este capítulo y que Warhol y Beuys fueron las últimas grandes estrellas del arte contemporáneo, me atrevo a afirmar que: desde Duchamp cualquier cosa puede ser arte, desde Beuys cualquiera y desde Audeoud, Álvarez, Curlet, Jiménez Landa, Land, Ortega... cualquier idea.

Permítanme una larga cita de Bea Espejo extraída del artículo *Grandes gestas del gesto mínimo* que escribió para Babelia.

No encontré mejor síntesis, y ya no sólo para este capítulo:

«Hace tiempo que el arte merodea por un lugar de pensamiento escéptico, a ratos estirando el sentido del humor y otros enfatizando su base política. Muchos tildan a esta deriva de “conceptual lúdico” (...) Tienen mucho que ver la continuada revisión del dadá, el punk y el arte conceptual. También Guy Debord

390. G. TORRES: art. cit., 1998. *Davidgtorres.net* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article126>.

391. Id.

contribuyó lo suyo en los años sesenta con el *Manifiesto situacionista* incitando a los artistas a salir a la calle y disparar al azar. O lo que es lo mismo: a reivindicar la radicalidad y la intensidad como fundamentos de la creación. Un propósito que sigue vigente en el arte contemporáneo: el uso de la autocrítica y el privilegio de la distracción como formas para pensar en los extremos y discutir sobre los matices. Hablamos de una actitud a medio camino entre la exaltación y la cabezonería que, desde cierta poética de lo insignificante y lo precario, experimenta con lo micro para intentar abarcar lo macro. (...) Correr por un museo. Camuflar una oliva en una reja. Pintar una pepita de oro macizo de oro falso. Soltar un grito inesperado en mitad de una exposición. Suspender la orden de guardar silencio en una biblioteca. Proponer una siesta popular. Atrapar el aire de una habitación. Estas acciones funcionan como energía liberadora y como espacio de manifestación política. (...) situaciones construidas, realidades programadas, momentos a vivir... (...) vender momentos y no objetos a los coleccionistas. Gestos mínimos que reflexionan sobre lo convencional dentro de lo normativo y que, lejos de ir a la contra, participan del sistema del arte tensando el mercado y el museo, a veces hasta el autosabotaje. (...) A veces, el sentido del humor supone un ejercicio de autoparodia. Otras, la fascinación por lo ridículo y lo absurdo abre una vía de alteración de ritmos vitales. En muchas ocasiones, lo cotidiano es potenciado desde el filtro eufórico de la anomalía y la superación de normas establecidas. (...) mediante la construcción de situaciones imprevistas capaces de alterar las convenciones que rigen un lugar específico, ya sea una galería, un teatro o un río.»³⁹²



MEIRELES, Cildo. *Atlas*. 2007.

«La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea»³⁹³.

Acabaré este capítulo como se inició, pero con una pequeña inserción, una inserción del maestro de las inserciones, Cildo Meireles, pero esta vez se inserta desde la admiración, el cual ha reconocido en más de una ocasión el *Socle du monde* como una de las mejores piezas del s. XX. En esta inserción, una fotografía sobre caja de luz titulada *Atlas* (2007), aparece el propio Meireles haciendo el pino sobre la escultura de Manzoni. Con esta acción acrobática, Meireles, sostiene la peana que contiene el mundo entero convertido en arte por Manzoni.

392. ESPEJO, Bea. Grandes gestas del gesto mínimo. *El País*. *Babelia* [en línea]. 22 de enero de 2019. [consultado: 25 enero 2019]. Disponible en internet: https://elpais.com/cultura/2019/01/17/babelia/1547743377_701839.html.

393. BOURRIAUD: [2005] 2008, p.21.

19. POLÍTICA Y PRECARIEDAD

Cuando Jeff Koons produce sus juguetes cotidianos en materiales nobles y aumenta su escala hasta hacerla monumental, lo que está haciendo es dotar de plusvalía tanto al objeto original como al arte. Lo que seduce es justo esto: el lujo. Este capítulo intentará situarnos en el lado opuesto, en el sentido más amplio del término.

ADVERTENCIA V: Para bien o para mal en un sistema en continuo movimiento cualquier cosa puede cambiar, cualquier.

Por precariedad se entiende falta de: seguridad, estabilidad, medios y recursos (entre muchas otras carencias).

Se puede decir que estamos en precario por la inestabilidad laboral, la falta de recursos económicos, la carencia en medios sociales y por lo de emocionalmente inseguros, esto último por ser una de las preocupaciones que siempre salen entre las primeras en la lista. Estamos en la modernidad líquida de Bauman en que nada es estable, todo es cambiante y efímero, hemos perdido la perdurabilidad y la permanencia en el mundo.

Pero miremos un momento hacia atrás.

Venimos de un mundo donde lo material perduraba más que lo humano, donde construíamos hipotecando a las generaciones futuras. Una hipoteca que cubría todas las capas, desde los propios recursos a lo construido. Y antes de instalarlos en la modernidad líquida pasamos por el posmodernismo: «En un universo posmoderno, todo vale. Pero en un universo radicante, los principios se mezclan y se multiplican por combinatorias: ya no hay saturación sino multiplicaciones incesantes. Esa abundancia, es ausencia de jerarquías netas, se adapta a esta precariedad (...)».³⁹⁴

Si recuperamos a Bauman, veremos que vivimos en una realidad mutable y cambiante que hace que todo esté en una inestabilidad permanente, es la efimeridad *del ahora y del aquí*. Recordemos en capítulos anteriores donde se dijo que la medida de todo ya no era el espacio sino el tiempo. Ahí lo tenemos, si lo perdurable es una lucha contra el tiempo, el tiempo ha vencido.

Veamos, ahora la obsolescencia programada.

394. BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: AH ed., 2009, p.94.

La vida de los objetos cada vez dura menos, es la ley del consumo, es decir, nuestra necesidad, así como nuestro deseo y consumo están programados, este es el motor que necesita la sociedad de lo desechable para moverse. La inestabilidad del vencimiento con una industria que Bauman llama «industria de trituración de objetos» que no es otra cosa que herramienta de la economía global. Por ejemplo, las tendencias actuales no tienen el recorrido del siglo pasado, ahora son destellos, se vive ya desde el conocimiento de que esto es pasajero, que nada tiene que ver con la identidad del punk, la del mod o la del movimiento hippie. Ya que todas ellas están ligadas a una estructura cultural-ideológica y enmarcadas en su propia iconografía. Ahora no da tiempo, la moda muere en el momento de nacer.

¿Nos habremos emancipado de los signos identitarios?

¿Un *fashion victim* es un ser emancipado?

No, un *fashion victim* basa su identidad precisamente en esa esclavitud cambiante de una iconografía precaria por lo inestable y efímera. Es «la subjetividad caracterizada por identificaciones múltiples y cambiantes»³⁹⁵. Podemos afirmar entonces, que la modernidad líquida es la ilusión de la novedad perpetua como perdurable, es decir, si en la modernidad se construía la perdurabilidad más allá de nuestras vidas, en la modernidad líquida lo que perdura es la novedad a lo largo de nuestras vidas.

Volvamos al motor que es movido por nuestro consumo de aquello que vamos a desechar.

Entonces, ¿El mercadillo se segunda mano es una resistencia a la vida de los objetos o es una consecuencia de esta sociedad del deshecho?

El mercadillo no es más que una estrategia buenista para que el motor no cese ni en periodos de crisis.

Hemos visto como el arte ha dado respuesta a la opulencia de Koons o Holzer rechazando lo perdurable de sus monumentalidades con la estrategia de la efimeridad y lo performativo. Pero, ¿No hay cierta contradicción en el uso de una estrategia de la modernidad líquida? Igual es por esa actitud ideológica de insertarse en lo real para generar pensamiento. Y si lo real es líquido, líquido será lo producido. Es la paradoja a la que se refiere Bourriaud cuando dice que «la precariedad impregna la totalidad de la estética contemporánea»³⁹⁶. Si el objeto cultural (según la mirada occidental) es sinónimo de perdurabilidad y, por tanto, contraria a las leyes del mercado, la precariedad (según defiende Bourriaud) no es más que el enemigo de la cultura. Pero la precariedad no está atentando a la cultura en general, está poniendo en jaque a la estructura-cultural y a las nocivas políticas culturales. La cultura precaria no cubre ninguna necesidad, como algunos intentan demostrar: «como si se encontraran ahí sólo para satisfacer alguna necesidad»³⁹⁷, se inserta en un contexto fluido, cómo ya vimos, usando el mismo lenguaje para problematizarlo.

¿No hay mayor mercantilismo y servidumbre que la de entender la cultura como mero entretenimiento y educación de la economía global?

Cómo siguen haciendo las políticas culturales.

¿No existe un intermedio entre la durabilidad y el utilitarismo (entendido éste como respuesta a las necesidades del mercado)?

395. ZIZËK, Slavoj. *Le spectre rôde toujours. Actualité du manifeste du Patri communiste*. Paris: Amsterdam ed., 2002, p.19.

396. BOURRIAUD: op. cit., 2009, p.94.

397. ARENDT, Hannah. *Crisis de la cultura. Ejercicios de pensamiento político*. Madrid: Trotta ed., 1972, p.267.

Pensemos ahora en lo ridículo que resulta la conservación de los museos intentando hacer perdurar el plátano³⁹⁸ de Dieter Roth (que el mismo autor concibió desde su futura descomposición (como hace el MACBA), o al intentar conservar una silla, una foto y una impresión originales de Kosuth³⁹⁹. Como si lo importante fuera *la cosa*, en vez de hacer perdurar *la cosa de la cosa*.

Si la modernidad líquida es precaria y el arte se inserta en lo real, podemos decir que la precariedad en lo material potencia el pensamiento, es decir, la idea.

En definitiva, es la precariedad utilizada para apaliar la precariedad social mediante una perdurabilidad comunicativa.

¿No hay mejor objeto cultural que aquel que perdura en nuestro pensamiento y no en nuestro gusto-deseo?

¿Qué hay de utilitarismo en buscar lo relacional por encima de lo contemplativo?

Aquí está la respuesta, si el museo trata de la misma manera el *Guernica* de Picasso que el registro de cualquier acción de Valcárcel Medina, no estará entendiendo nada. La acción, que no el registro de ésta, debería hacer repensar a toda la estructura institucional-arte y no parchear los dilemas con soluciones absurdas. He aquí la precariedad positiva, en la *estética del despojo* para una mayor comunicación humana. La inestabilidad radica en el aquí y el ahora que se desvanece tras lograr dicha relación. Así que, aunque parezca contradictorio la precariedad en el arte (que ya no solo residuo material) es un acto de resistencia ante la fragilidad, la velocidad y la transitoriedad de esta modernidad fluida. Se ha instaurado, en palabras de Bourriaud, «el régimen precario de la estética»⁴⁰⁰.

Así que, este capítulo no pretende centrarse en la larga tradición del arte en el uso de materiales humildes, ni en el arte *povera* o el nuevo realismo de los 60 (que actuaban como protesta al consumo). Este capítulo se centra en la precariedad de las políticas del *do it yourself*, así como en la libertad que brinda el despojo técnico y habilidoso del *bien hecho de la cosa*. Despojo como estrategia de sinceridad, claridad y transparencia en la manufactura para favorecer una comunicación más fluida y acertada de *la cosa de la cosa*. En definitiva, veremos la precariedad del casi-nada, del *con lo que hay* y de las prácticas del *aquí y ahora* que se insertan en la vida cotidiana con la misma voluntad relacional que el DIY.

En el año 1997 Rodney Graham presentaba para la Bienal de Venecia *Vexation Island*, un vídeo editado en loop, filmado en Technicolor y transferido a DVD. Toda la comunidad artística quedó fascinada ante tan alta calidad, la superproducción había entrado en el mundo del arte. Para hacer el video se necesitó una isla del pacífico, barcas, cámaras grúa y mucha gente en el rodaje. Todo para grabar en máxima calidad como le caía, una y otra vez, un coco en la cabeza a un pirata interpretado por el propio Graham. Esta obra que se alineaba a los modos de las grandes producciones cinematográficas y arquitectónicas, marcaría un inicio en el *hacer arte* en el que el artista quedaría subordinado y dependiente de una institución que se arruinaría.

El artista Antonio Ortega me contó como en la ya desaparecida sala Montcada de Barcelona y después de que David G. Torres consiguiera negociar con la *Fundació la Caixa* honorarios para artistas se llegaría a transformar la fisicidad. Se instauraría a partir del año 2000 una política basada en la que los honorarios fueran un porcentaje de la producción de la obra. Os podéis imaginar cómo eso influenciaría en la materialidad y producción de *la cosa*.

398. ROTH, Dieter. *Ein taschenzimmer von dieter roth = A pocket room of dieter roth*. 1968.

399. KOSUTH, Joseph. *One and three chairs*. 1965.

400. BOURRIAUD: op. cit., 2009, p.97.

El año 2008 y coincidiendo con la crisis de la burbuja inmobiliaria la Sala Montcada cerraría para reubicarse en el antiguo edificio de la fábrica Casaramona, de estilo modernista, y renombrarse como *CaixaForum*, en la misma ciudad.

El mismo año que *Vexation Island* se presentaría en Venecia, Erwin Wurm hace *One minute sculptures* (1999) pero con un recorrido e influencia mucho menor sobre la comunidad artística. El año 2001 llega *One minute sculptures*⁴⁰¹ a Barcelona de la mano de Federic Montornés que lo expone en el *Espai 13* de la Fundació Miró. Wurm, que en su trabajo introduce un alto grado de bricolaje y manualidad, se acerca con esta obra a códigos y narrativas propias del mundo del espectáculo añadiendo comicidad al DIY.



WURM, Erwin. *One minute sculptures*. 1999.



BESTUÉ & VIVES. *Acciones en casa*. 2004.

Esta analogía entre Graham y Wurm hizo que «algunas propuestas empezaran a poner de manifiesto el avance de lo que podríamos llamar referencia *One minute Sculptures* frente al modelo *Vexation Island*»⁴⁰². Eso explica la influencia que desde entonces tuvo Wurm en el panorama artístico local. Se puede ver en obras como *Acciones en Mataró* (2002) o *Acciones en casa*⁴⁰³ (2004) de Bestué & Vives. Obras que muestran una producción más libre, de manufactura casera, menos mediatizada. Y si a esto le sumamos la crisis institucional y una democratización en la difusión con las nuevas redes sociales, el resultado obtenido es la idea de un arte de bajo coste mediado por el concepto del bricolaje y el DIY. En palabras de Antonio Ortega: «No se trata de que el resultado sea mejor cuanto menor sea la pericia técnica del artista: se trata de que la iniciativa, la valentía o la inmediatez hagan que trabajo sea bueno, asumiendo el riesgo al fracaso y al error»⁴⁰⁴.

«Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio y tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio»⁴⁰⁵

Siguiendo la tesis de Ranciere entenderemos la política en el arte ya no respecto a la máxima de Foucault como resistencia y lucha por el poder, sino como la circunscripción de una esfera particular de experiencia, es decir, la producción, que no construcción, de momentos en un lugar específico donde desarrollar tal experiencia y dónde, además, se

401. Ver Parte II, capítulo 14: Emancipación en la producción de momentos (p.121), dónde queda explicada la pieza.

402. ORTEGA: op. cit., 2016, p.54.

403. Cabe destacar la gran repercusión que tuvo esta obra en el panorama local de Barcelona. Influenciando más allá del circuito artístico Barcelonés. Se pudo ver en la exposición de diseño comisariada por Oscar Guayabero durante los primeros meses de 2007 titulada *Objectes: Conceptes i dissenys per un canvi de segle*. Fue curioso ver dichas acciones proyectadas en las paredes del Palacio Real de Barcelona (antigua sede del Museo de las Artes Decorativas). Síntoma de que algo estaba cambiando, y esta vez el diseño no esperó una década para fijarse en los conceptos que desde el arte se proponían.

404. ORTEGA: op. cit., 2016, p.86.

405. RANCIÈRE: op. cit., 2005 (2002), p.13.

construye la argumentación. Dicho esto, entonces, si en la estética de lo sublime, a diferencia de la estética de la experiencia, sostiene la pasividad del espectador (lo contemplativo) en un espacio-tiempo igual de pasivo (lo expositivo), no permitirá tal producción de momentos. Pues es en el arte relacional que al crear una situación indecisa y efímera se requiere de un desplazamiento de la percepción. Es decir, un cambio del estatuto de espectador por el de actor o actuante y una reconfiguración de los lugares. Y es justo en esta reconfiguración donde se inicia la producción de momentos y lugares que puede dar pie al desarrollo de la argumentación.

Podemos considerar que esta experiencia consiste en producir espacios y relaciones para «reconfigurar material y simbólicamente el territorio común»⁴⁰⁶. Una cierta ocupación que no es más que poner en relación los cuerpos, los imaginarios, los espacios y los tiempos. Es decir, situaciones que nos colocan irremediabilmente en la tesitura, mejor dicho, en la posición de modificar nuestra mirada como nuestra actitud vs el entorno colectivo. Así que, más que una toma de partido que deviene en una toma de poder, lo que requiere es un posicionamiento, es decir, una toma de posición que facilite la esfera de la experiencia.

Un ejemplo fundamental, como ya vimos, es Jiri Kovanda quien en 1976 inició una serie de micro-acciones en el espacio público de Praga. Pues bien, con estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida cotidiana, lo que busca es «crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos»⁴⁰⁷.

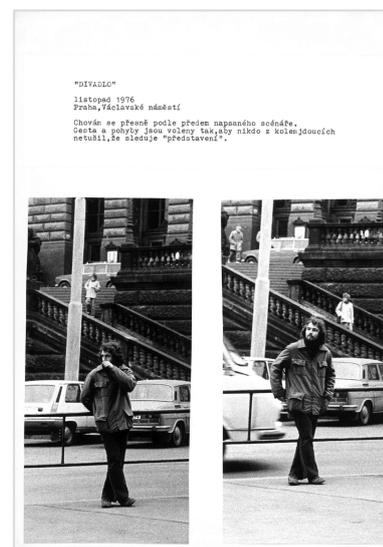
Si analizamos las acciones de Kovanda apreciaremos que aun teniendo un fondo claramente crítico ante la ausencia de sociabilidad en la ciudad contemporánea no se muestra de tal manera, no existe un posicionamiento de artista denunciador sino más bien una actitud lúdica de un modo claramente irónico. Esta actitud lúdica que nos presenta Kovanda se basa en la libertad del juego como contrapunto a la servidumbre del trabajo y al orden temporal de la autoridad con el desorden y libertad del juego. Kovanda recupera aquel tiempo que Platón quitó al artesano obcecado en su trabajo sin la posibilidad, por falta de tiempo, de ser ciudadano político. Es decir, si el trabajo nos quita tiempo para hablar de las cosas comunes Kovanda lo recupera desde la idea del juego como pérdida de tiempo, desde la actitud ociosa nada rentable e irreverente en la producción de espacios y momentos en reconfiguración continua. Fijémonos que el artista nos propone ya no la demostración técnica de *la cosa* sino cierta forma de aprehensión sensible en la que la acción antepone la presentación a la representación.

En fin, Kovanda sacrifica un arte de las formas por un arte precario por lo modesto de los comportamientos, las relaciones y los momentos para mejor comunicación con el espectador, donde la co-presencia asegura, como mínimo, el encuentro como micropolítica en la transformación del espectador en actor-figurante en la «mezcla de la singularidad de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana»⁴⁰⁸.

406. Ibid., p.14.

407. Ibid., p.11.

408. Ibid., p.35.



KOVANDA, Jiri. *Listopad*. 1976

Estas situaciones de encuentro precario en que el transeúnte tanto que actor involuntario en el misterio de la co-presencia coloca al artista como corrector de los fallos del vínculo social y en la muestra de la documentación obtenida el registro. Registro que aun no siendo el objetivo de la verdadera experiencia estética permite la difusión más allá del momento concreto, en consecuencia el artista se torna «archivero de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida»⁴⁰⁹.

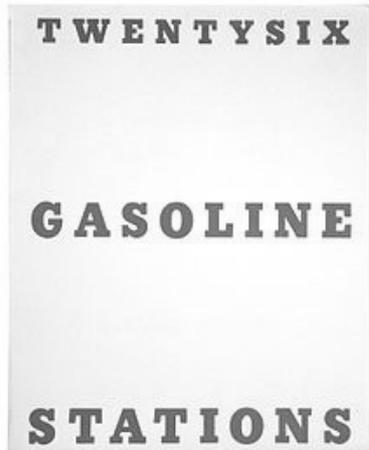
Ante esta clara pérdida de significado del registro sobre la acción encontramos un conflicto de difícil solución.

Si ante la negativa de materialidad *cosa* se propone una nueva materialidad *tiempo* (en forma de momentos que da la acción) y *encuentro* (verdadera experiencia estética) el registro de la materia *tiempo* puede devenir *cosa*. Es decir, si la desmaterialización como acción en el lugar común genera encuentro es a la vez estrategia de desmonetización del arte, democratización e insubordinación hacia la institución (al tener plena autonomía en la decisión del cuándo, dónde y a quién). Así que, el registro de esta, sea expuesta o recogida en una publicación, puede devenir monetización, subordinación y dependencia.

E aquí la paradoja, ya que si no se registra puede devenir arte exclusivo-popular. Exclusivo porqué tan solo llega a los que están presentes, sea voluntario o fortuito, y popular porqué al salir a la calle en busca de encuentro cambia al público por el espectador. Y si se hace, el registro, aun estando presente la precarización en todas las fases de la producción, difusión y recepción no se puede controlar la monetización.

Por ejemplo, en *Twenty six Gasoline Stations* (1963) primera publicación del artista Ed Ruscha que fue materializada en la imprenta del propio artista, la *National Excelsior Press*, y concebida como obra de arte de bolsillo para que todo aquel que quisiera tener una obra

de arte pudiera tenerlo independientemente de su poder adquisitivo, copió los modelos de la cultura de masas y devino un claro acercamiento a la popularización y democratización del arte. El tiempo, y no él, la convirtieron en obra de deseo para el coleccionista particular y en obra exclusiva y fundamental para la institución-arte. Es decir, aquella obra que fue validada por el público ahora lo es por la institución-museo y la especulación-coleccionista. La primera edición fue de 400 ejemplares, hubo una segunda en 1967 de 500, y una tercer y última en 1969 de 3.000, y salieron a la venta por 3,50\$. A partir de la segunda edición ningún ejemplar fue numerado ni firmado con la voluntad de no revalorizarlo más allá de su propia producción. A día de hoy, en Amazon, se puede encontrar la tercera edición a un precio de 1.850\$, mientras que un ejemplar de la primera (400 copias) que no se puede encontrar en Amazon, se puede conseguir en *Raptis Rare Books. For the collections of a lifetime* a un precio de 20.000\$. Como curiosidad cabe saber que



RUSCHA, Ed. *Twenty-six Gasoline Stations*. 1963.

esta obra que fue rechazada en 1963 es la publicación con más facsímil, copias y guiños de la historia reciente de las publicaciones de artista. En definitiva, una publicación con muchas capas de valoración.

Entonces, ¿es un callejón sin salida?

Hay muchas estrategias, pero siempre van en contra de la difusión, la democratización y la popularización del arte. Si el MACBA no la valorara *Twenty six Gasoline Stations* para

409. Ibid., p.45.

tenerla en su colección⁴¹⁰ mis alumnos difícilmente la podrían ojear, sopesar y leer, que en definitiva ese era el objetivo de Ruscha.

Por otro lado, Isidoro Valcárcel Medina raramente registra sus acciones, y como es así, cuando deben ser expuestas y le piden que las rehaga no se niega sino que hace otra acción que no tiene nada que ver con la que le piden, ya que el *ahora* tampoco tiene nada que ver con el *antes*. En este caso ya no hablaríamos de la monetización de la acción sino de la cosmetización de ella. Es como si a Kovanda, para una retrospectiva, se le pidiera que reprodujera en el interior de un museo una de sus acciones que hizo en los años 70 por las calles de Praga, por ejemplo: aquella en la que abre los brazos quedándose muy quieto⁴¹¹, el resultado sería impostado al tiempo que ridículo.

Valcárcel Medina ante la falta de registro y la demanda divulgativa desarrolla otra estrategia interesante: Si la verdadera experiencia estética es la de estar en el momento justo y en el lugar adecuado para vivir la acción a través de la esfera de la experiencia, él recomienda a periodistas, galeristas, comisarios y curadores que pregunten a los que vivieron tal experiencia, a los asistentes. Es decir, las acciones de Valcárcel Medina se registran a través de los relatos vivenciales de aquellos que en ellas se dieron cita.

En fin, la manera de trabajar de Kovanda o Valcárcel Medina con tan poco, con lo existente, con la realidad que está ahí y te encuentras es en cierto sentido una postura política de precariedad recordándonos que el arte puede surgir en cualquier momento y en cualquier lugar, en el aquí y en el ahora. En palabras benjaminianas tiempo-pleno y tiempo-ahora.

Existe una resurrección de la precariedad en la exposición *The everyday altered* comisariada por Gabriel Orozco para la Bienal de Venecia de 2003 donde a propósito de la precariedad él mismo la definía cómo una práctica de transformar objetos y situaciones cotidianas en la que también se transforma el paso del tiempo y la forma en que asimilamos la economía y la política. Así que debemos considerar como un acto político el hecho de modificar la realidad con medios muy sencillos, desde la precariedad propia de lo existente, la cotidianidad.

Luce Giard y Pierre Mayol ponen en valor lo cotidiano como un espacio y un tiempo donde a pesar de las numerosas opresiones que el sistema político, económico y cultural ejerce aún es posible la libertad. Una libertad que según De Certau nos da cierta capacidad de resistencia ante el sometimiento de los sistemas de vigilancia y las disciplinas. Es decir, la autogestión como alternativa y resistencia.

En esta resistencia, aunque sea pequeña, donde se reivindica cierta improductividad artística desde la precariedad como posicionamiento ideológico encontramos tres obras de Fermín Jiménez Landa, las ya comentadas *Rellenar los huecos con nata montada* (2008), *Pronto es bueno, más pronto es mejor* (2008) y *Vaho* (2013) donde coloca un coche lleno de vaho en el interior de una galería, como si alguien estuviera dentro haciendo sexo furtivo. Acciones todas ellas que nacen de realidades cotidianas sutilmente subvertidas y con la suficiente dosis de humor como para entenderlo desde el posicionamiento ocioso del artista.

Son muchos los artistas que en el s. XXI se han interesado por la *city* como paradigma de la modernidad líquida. Ahí han descubierto la cotidianidad como acontecimiento de lo real donde poder insertarse. Una vida cotidiana en movimiento continuo, cambiante e inestable, es la vida de «Lo urbano, la *errancia* y la precariedad»⁴¹². Así que, los artistas invaden la precariedad

410. Marta Vega y Estel Fabregat, responsables del archivo del MACBA, me comentaron lo difícil que son para el fondo del MACBA este tipo de obras, ya que, la institución no tiene claro si deben estar en la colección obra o en la colección arte. El problema de las clasificaciones, afecta hoy a todos los ámbitos que se ocupan de gestionar el trabajo artístico. Afectando a becas y ayudas a la producción, a las colecciones públicas (Museos) y privadas, a la docencia, etc.

411. KOVANDA, Jiri. Xxx. Vaclavské náměstí, Prague, 19 de noviembre de 1976.

412. BOURRIAUD: op. cit., 2009, p.106.

de lo real, por lo inestable, para mezclarse y relacionarse. Y si trabajar desde los comportamientos del aquí y el ahora, es trabajar desde la transitoriedad, podemos afirmar que se trabaja desde la precariedad. Como cuando Rirkrit Tiravanija invita a sopa en una galería el día del trabajador, lo hace con materiales cotidianos y precarios como la vida instantánea representada en las sopas deshidratadas. Acción del aquí y el ahora. Lo que importante es la relación que establece y no el saber cómo acabará la obra sino. Alimenta al público a cambio de una charla.



BEN-NER, Guy. *Stealing Beauty*. 2007.

Se trata de la precariedad en el despojo de cualquier intervencionismo técnico-artístico, como así del despojo de medios y recursos. Igual que Guy Ben-Ner en *Stealing Beauty* (2007) en la que realiza un cortometraje, a modo de sitcom, usando como set tres tiendas Ikea de tres países diferentes y a él y a su familia como protagonistas. En ella nos narra una escena cotidiana de la vida de cualquier familia, donde aparece el padre (Ben) dándole un discurso moral sobre la propiedad privada y el valor de cambio a su hijo quien llega a casa (Ikea) con una nota del colegio indicando que fue sorprendido robando dinero a un compañero de clase. Ben-Ner usa lo que tiene a su alcance y lo muestra directamente.

Así que, nos invaden, positivamente, una serie de intervenciones artísticas en la realidad cotidiana que se insertan en sus momentos de incesante movimiento, así como en sus pocos momentos de quietud. Es decir, una ocupación de lo real desde una determinada realidad. Cómo cuando en *Protocolo #09. Tiempo para la periferia* (2016)⁴¹³ en la que se propone un viaje a la periferia de Barcelona con la excusa de hacer una fotografía. Aquellos participantes que aceptaron participar se les pidió que hicieran la mejor fotografía posible del portal ubicado en la avenida Línea Eléctrica número once de la población de Cornellá de Llobregat. Aparte de ser forzados a invertir inútilmente su tiempo para responder al llamamiento de un artista, se contraresta la monumentalidad de esa materialidad perdurable que ha colonizado, desde la dignificación, la precaria periferia. Se les envió al nada bello, ni glorioso, portal donde me crie, se hizo para que pudieran constatar los momentos cotidianos que ahí se siguen produciendo. Así que, en el simple acto de encontrarse con un vecino con quién entablar una charla al respecto de mi-yo-infancia o de mi-yo-proyecto fotográfico, es donde se produce la obra. Una obra de arte con una materialidad tan precaria (por su instantaneidad y fragilidad) como es la comunicación oral. La charla como monumentalidad del de abajo (el vecino y el agente), efímera y relacional como contrapunto a la monumentalidad de los de arriba (administración) perdurable y totalitaria. Una especie de *Un Recorrido Por Los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey*⁴¹⁴ (1967) en la que Robert Smithson nos hace ver la precariedad periférica industrial americana como monumentalidad fenomenológica del juego a través del relato como formato.

En otra línea de trabajo están los que practican la precariedad de lo encontrado, donde lo real a partir de nuestra atenta observación sobre el contexto revela aquello poco visible que en definitiva será materialidad de la obra de arte. Como Mark Dion en *The Thames dig* (1999) quién en respuesta a un encargo de la *Tate Gallery* hace un llamamiento para recoger del lodo del Támesis (de la parte el más cercana a la Tate) cualquier artefacto que en él se hallara. Aquí es donde deviene la precariedad de lo encontrado. Produjo arqueología de la pasada vida

413. VALENTÍN PUERTO, Víctor. *Protocolo #09. Tiempo para la periferia*. 2016. El resultado de la cual se puede ver al detalle en Realidad enfocada IV que interfiere en la PARTE I de esta investigación.

414. SMITHSON, Robert. *Un Recorrido Por Los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (1967).

industrial de Londres. O cómo, en los paseos de Francis Alys donde se grava en clara señal de vagabundeo recolectando objetos. En la que argumenta que la «caminata es uno de nuestros últimos espacios íntimos»⁴¹⁵. O incluso, el más reciente caso, en el que el artista Enric Mauri para la exposición *Instalaciones furtivas. Narrativas de no-ficción* (2014) nos descubre realidades de las que somos creadores nosotros mismos. Creaciones que sin la intención de mostrarnos como responsables de residuos artificiales en entornos naturales⁴¹⁶ consigue exponerlo como riqueza de una nueva biodiversidad que acontece en un nuevo paisaje similar al tercer paisaje de Gilles Clement. Aparecen objetos que nos hablan tanto de su pasado como de su nuevo presente en el lugar. Así que, su manera de recolectar datos y objetos desde el encuentro y la sorpresa como en la forma de exhibirlo con respeto a la cosa encontrada (y la relación de ésta con el lugar) hace que nuestra mirada suavice el juicio del buenismo y se centre en la admiración de nuevas realidades que lejos de ser residuos como carne de reciclado se muestran como creaciones involuntarias del individuo descuidado capaz de mutarse en la adaptación recíproca de la cosa y el lugar.

En definitiva, el artista con su atenta mirada no solo rescata pequeños objetos fruto de la coautoría entre individuo y lugar si no que nos muestra espacios residuales y marginales (producidos por la cotidianidad) como lugares activos de creación espontánea.

Igual es por todo lo expuesto hasta ahora que Bourriaud dice aquello de que: «el artista precario define a menudo su trabajo en términos que pertenecen al vagabundeo criminal: pillaje, caza furtiva, hurto, rechazo del trabajo asalariado»⁴¹⁷. O como dicen en mi barrio: «Por conocer a cuantos se margina un día me vi metido en la heroína»⁴¹⁸.

En definitiva, sea como sea, se trata de la acción de insertarse en lo real para impregnarse de ello. Un experimento: Pensar en cualquier acción cotidiana que podáis realizar en el espacio público, ¿ya?, pues seguramente lo que habéis estará fuera de la ley, ya que la ordenanza cívica de Barcelona está redactada para penalizar cualquier acción social que no tenga su debido permiso previo.

En fin, precisamente es en el festejo de la vida cotidiana como materia de lo real donde está el posicionamiento político de estas prácticas. La vida como lo real es arte, celebrémoslo.

No me gustaría acabar este capítulo sin hacer mención a la actitud precaria y más cotidiana si cabe del *do-it-yourself* y el *lowtech* donde no hay mayor porcentaje de libertad que la que uno puede darse en la producción, la divulgación y la recepción de lo producido. Lo vemos en artistas como David Shrigley que utiliza formatos como dibujos, animaciones, esculturas, posters, páginas web, fotografías, camisetas y publicaciones. Este *lowtech* se torna respuesta a una crisis financiera en la que el planeta se ha sumido, pero debemos reconocer a aquellas prácticas que mantuvieron el DIY como ideología hasta en plena burbuja y auge económico. No se trata de un *mientrastanto* sino de un posicionamiento y una respuesta al sistema de producción de la economía global. Se trata de un posicionamiento ideológico, y por ende, político.

«A veces no hay que tener sólo buenas ideas, sino llevarlas a cabo. Si el mercado nos ha decepcionado habrá que buscar

415. Entrevista con Gianni Romano: ROMANO, Gianni. Francis Alys: street and gallery walls. *Flash Art*, núm. 211, 2000.

416. Aunque a priori podríamos denunciarlo como consecuencia de una sociedad poco respetuosa con el medio natural.

417. BOURRIAUD: op. cit., 2009, p.112.

418. Canción del grupo Extremoduro titulada *Jesu Cristo García*, incluido originalmente en el álbum *Iros todos a tomar por culo* de 1997.

alternativas, pero éstas sólo aparecen en comunidades comprometidas y abiertas a explorar senderos fuera del camino. Y mientras en España los estudiantes de Arte sueñan con exponer en el Reina, en San Francisco otros demuestran que los nuevos caminos se hacen andando.»⁴¹⁹

Este tipo de autogestión también la podemos ver en el modo en el que las prácticas artísticas se muestran. Como Hans Ulrich Obrist⁴²⁰ quien montaba exposiciones en la cocina de su apartamento en Saint Gallen, Suiza. O propuestas locales más recientes como *Se alquila* (1997) de Luisa Ortíz, *Salahab* (1991/01) de Martí Manen, *Salir a la calle y disparar al azar* (2005) de David G. Torres, *Entes* (2009) de la artista Luz Broto, o la iniciativa más actual, la del colectivo Barcelonés *Morir de Frío* con su propuesta anual *La Plaga* como proliferación de propuestas artísticas en espacios autoinstituidos. La propuesta más reciente y el todavía activa, la encontramos en *El cuarto del recreo*⁴²¹ ubicada en la trastienda de la galería etHall de Barcelona y dirigida por Pol Ricart Herms. Tiene una programación activa con incesante experimentación continua en lo expositivo y en lo receptivo desde una autonomía de medios absoluta.

Estas alternativas siguen surgiendo del entusiasmo y de la necesidad en buscar alternativas más efectivas a los modos de emisión y recepción institucionales que, como ya veremos, siguen siendo obsoletos los modos y estas, las instituciones, arruinadas. Como dice Clara Paolina: «Sin capacidad económica, las contradicciones de la institución empiezan a manifestarse. Su apuesta por el formato expositivo sobreproducido había sido tan decidida que deberá improvisar nuevos modos de implementar y presentar contenidos. Seguramente, esta crisis de la institución propicia que empiece a implantarse el trabajo y su presentación pública por colectivos organizados de forma autogestionada»⁴²².

419. PAOLINI, Clara. Subvertir el mercado: San Francisco. *A-desk.org*. [en línea] [consultado: 5 de noviembre de 2018]. Disponible en internet: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article423>.

420. Curador de *Manifesta 1*. La primera edición de la bienal europea itinerante de arte contemporáneo de 1996.

421. Activo hasta enero de 2019, fecha en que la galería etHall se trasladó a la localidad de Hospitalet de Llobregat.

422. ORTEGA: op. cit., 2016, p.55.

20. AUTOGESTIÓN EN LA ERA POSTINDUSTRIAL.

«La autogestión, entonces, podríamos entenderla como un modelo de organización basado en la búsqueda continua de autonomía frente a poderes dominantes y en la producción de vínculos entre iguales a través de normas compartidas. Prácticas como los procesos de sindicalismo social y el conjunto de movimientos ciudadanos que buscan garantizar la universalidad de derechos a través de la defensa y producción de instituciones del común»⁴²³

Cada época ha tenido sus estrategias para la conquista de sociedades más libres e igualitarias. Libertades que se buscaban a través de la problematización de las condiciones de dependencia y subordinación. Así es como aparecen estrategias de colectivización las cuales, a partir de una cesión voluntaria de la propiedad se entraba en una estructura económico-social más justa y equitativa.

Durante la Guerra Civil española (1936-1939) fueron muchos los casos en los que dichas prácticas demostraron las posibilidades reales de las utopías sociales extensamente teorizadas en la Europa de esa época.

«Una revolución incomparablemente más profunda que cuantas le han precedido en la historia, se ha producido en un país del que se habló mucho durante los años 1936-1939: España. Una revolución que alcanzó los objetivos establecidos teóricamente por Marx y Engels, cuando llevaron a sus últimas consecuencias sus predicciones sobre el futuro; objetivos también formulados por Proudhon y por Bakunin, por Kropotkin y por la escuela del anarquismo comunista. Estos resultados fueron conseguidos en menos de tres años, mientras que la Revolución bolchevique que hace más de cincuenta años se reclamaba

423. ORTEGA: op. cit., 2016, p.76

teóricamente del mismo ideal, no ha dado ni un paso adelante hacia ello. La Comuna de París, que ha dado lugar a tantos escritos, estudios y ensayos, comparada con este hecho histórico sin igual en la vida de la humanidad, aparece como un acontecimiento menor. Porque, en muy vasta escala, la Revolución española ha realizado el comunismo libertario»⁴²⁴

En ese escenario de guerra, y al margen de la batalla, donde pueblos y ciudades de toda España se aunaron con el objetivo real de crear un mundo nuevo⁴²⁵. Mujeres y hombres movidos por esa inquietud revolucionaria de un mundo mejor y más justo tomaron la responsabilidad común de repensar y llevar a cabo nuevas estructuras económicas y sociales. Y de ese modo, en esa problematización y discusión, aparecieron las primeras organizaciones libertarias que empezaron a colectivizar como herramienta del bien común.

Se idearon estrategias de autogestión en las que la propia gestión, la administración y la coordinación directa sirvieron para dar respuesta a las industrias, el transporte, los servicios públicos, la sanidad, así como todas aquellas actividades de lo social tan exclusivas de una minoría para aquella época. Se vivieron auténticas estructuras de solidaridad e igualdad, donde lo justo parecía ser más justo y la productividad más productiva⁴²⁶. Se puede silenciar, se puede estar en desacuerdo e incluso se puede menospreciar, pero lo que demuestran los hechos es que fue un periodo de desgobierno en el que se demostró no solo que somos capaces de gobernarnos colectivamente, sino que lo hacemos mejor.

Se puede decir que en ese periodo de guerra civil se vivió una sociedad autorregulada fomentada sobre comunidades libres dónde se cambió la expropiación de la propiedad común y de la libertad del ajeno por la autogestión en la toma de decisiones comunes y la eliminación de la propiedad privada como camino a la independencia y la insubordinación.

Si releemos la cita de Rubén Martínez Moreno con la que iniciábamos este capítulo, veremos que la definición que este hace de autogestión no dista mucho de los acontecimientos acaecidos en España 80 años antes, «organización basada en continua autonomía (...) normas compartidas» una autonomía y normativa que nace y se discute en la toma común de decisiones y en los derechos colectivos vemos esa justicia equitativa e igualitaria de la España libertaria. Si le pusiéramos otros nombres a las estrategias anarquistas de principios del siglo XX veríamos que no tan solo siguen siendo vigentes, sino que las prácticas contemporáneas autogestionadas demuestran que así es.

424. LEVAL, Gastón. *Colectividades libertarias en España*. Buenos Aires: Ed. Proyección, 1972, p.9.

425. En Barcelona se estaba debatiendo si era posible la revolución y la Guerra (POUM y CNT) o si primero la Guerra y después la revolución (PSUC y PCE). Eso acabaría con los enfrentamientos sangrientos de Barcelona del 4 al 8 de julio de 1937. Los acontecimientos fueron transmitidos radiofónicamente por Federica Montseny y García Oliver provocando que anarquistas del frente de Madrid lo abandonaran para dirigirse a Barcelona. Los enfrentamientos conocidos como las jornadas de mayo, acabarían con la presencia de 5.000 guardias de asalto para combatir la revolución interna, 500 muertos y más de 1.000 heridos. La rama más estalinista del PSUC acusaría de golpe de estado y alta traición al POUM. El 15 de mayo el presidente Largo Caballero, reúne al consejo de ministros que desestima la petición del PSUC, en boca de Stepanov, de ilegalizar al POUM. El 17 de mayo Manuel Azaña, presidente de la república, destituye a Caballero y pone en su lugar a Juan Negrín (PSUC) cediendo a las presiones de la URSS. Dos días antes, el 15 de julio, el gobierno decreta la suspensión de cualquier actividad política del POUM y se persigue a sus componentes acusados de exaltación a la rebelión. El 16 de julio, Andreu Nin (secretario general y fundador del POUM) es arrestado por la policía. En Barcelona se empezaron a ver pintadas cuyo lema rezaba: Negrín dónde está Nin. Lo cierto es, que fue asesinado en la carretera que conecta Alcalá de Henares y Perales de Tajuña por los servicios secretos soviéticos, una operación de eliminación conocida con el nombre en clave de operación Nikolai. A partir de ahí, la revolución jamás pudo asentarse.

426 Tanto en lo rural como en lo industrial esta nueva gestión del trabajo, liderado básicamente por mujeres, demostró, en la mayoría de casos, más productividad que con las estructuras anteriores.

Claro ejemplo de esto es el del espacio vecinal autogestionado Can Batlló. Recinto fabril situado en el barrio de la Bordeta de Barcelona con más de cuarenta años de lucha vecinal por cambiar el Plan General Urbano de 1976. El recinto sería ocupado definitivamente por unos vecinos el 11 de junio de 2011. Con la ocupación de una de las naves reivindicarían su transformación en espacio comunitario y autogestionado. Mediante largas jornadas de trabajo comunitario el Bloc Once (así se le llamó al bloque ocupado) dos años después sería una biblioteca, la Biblioteca Popular Josep Pons. La buena gestión legitimó su expansión. En la actualidad hay más de veinte iniciativas que abarcan un amplio espectro de lo social, vivienda, educación, cultura, comercio, oficios, reivindicación social, salud y recuperación de la memoria histórica, entre otras.

En definitiva, Can Batlló es un espacio abierto y público que se mantiene al margen de la privatización y de la gestión administrativa, en el que cada una de sus iniciativas tienen sus propias estrategias para combatir y problematizar las condiciones de dependencia y subordinación de las estructuras neoliberales.

El sistema capitalista en el que nos encontramos y con su cara más radical, la del neoliberalismo, opera desde la expropiación de la propiedad común (las privatizaciones) y del trabajo ajeno (la subordinación y dependencia). Es decir, el libre mercado como exaltación de la libertad individual. Un claro ejemplo lo encontramos en el periodo de la primera legislatura de José María Aznar como presidente de España, privatizando bienes públicos y liberalizando el suelo en la Ley del suelo de 1998. De esta manera se facilitó la construcción compulsiva de viviendas que más tarde llevaría al sector al colapso. Si sumamos que las entidades financieras se aunaron en la estrategia especulativa de un derecho fundamental, el de la vivienda, facilitando el acceso a ella mediante hipotecas engañosas (en la que muchos fueron los que cayeron) tenemos el sistema perfecto: una fuerte inversión privada y una clase trabajadora atada por el dinero prestado.

La proliferación constructiva de la vivienda fue proporcional al aumento en el valor de ésta, y como las financieras facilitaban hipotecas por doquier en poco tiempo se tuvo a gran parte de la clase trabajadora endeudada, y por ende, sumisa, obediente, subordinada con las estructuras laborales y dependiente de las entidades financieras. El colapso de un sector (la burbuja inmobiliaria se desinfló) llevó a una crisis global. Una crisis en la que la pérdida del trabajo junto al desplome del valor de la vivienda fue responsable de una nueva clase social que en el mejor de los casos pudo vender la vivienda muy por debajo del coste original rebajando la tasa mensual de la hipoteca que seguiría pagando, y en el peor de los casos se creó una clase social desahuciada y embargada con la deuda de por vida de seguir pagando la hipoteca viviendo en casa de acogida familiar, o en la calle⁴²⁷. Luego vendría el rescate de la Banca y el endeudamiento público, pero este es otro tema no menos importante.

Llegados a este punto me gustaría pasar, ni que sea tangencialmente, por las contradicciones que pueden atribuirse a la autogestión durante la época de crisis. Es decir, si mientras las vacas gordas, de economía desbordante la autogestión era minoritaria como posicionamiento político, desde el inicio de la crisis ha proliferado ésta, la autogestión, con todas sus máscaras. Así que no cabe confundirlo con el autoempleo, el tan extendido emprendedor, ni con los acercamientos a lo social del *mientrastanto* que espera el fin de ciclo crítico.

Como ya se ha dicho, en una economía fortalecida la autogestión se muestra como una actitud minoritaria de resistencia a la ecuación trabajo-dinero en la que se propone una distribución horizontal que niega cualquier dependencia entre individuos y cualquier forma

427. Lo que se sigue ocultando es la cantidad de suicidios que se dieron a consecuencia de esto.

de dominación que el trabajo ejerce sobre las clases subalternas. Es decir, la autogestión analiza profundamente las condiciones de dependencia y subordinación en la que todos estamos sumidos para buscar mecanismos de sindicación y politización propios⁴²⁸.

La distorsión y perversión del sentido de autogestión aparece en épocas de crisis financiera, dónde el estado despliega toda su artillería argumentaria al poner en la ciudadanía la responsabilidad de la crisis y sus soluciones. Desde el apretarse el cinturón, hasta el pagarlo entre todos, pasando por estrategias más sofisticadas y camufladas. Por ejemplo, se fomenta la idea de emprendedor como solución a su incapacidad en mediar con los problemas laborales, facilitando prácticas neoliberales del triunfo individual sobre lo colectivo. O como en cuestiones sociales donde el estado tampoco está a la altura, se muestra incompetente y sin liquidez presupuestaria para esos asuntos, así que incentiva, también, a que organizaciones comunitarias solucionen los problemas que ésta, la administración, ha sido incapaz. O la idea del autoempleo, práctica resultante de una precariedad laboral en la que los agentes *quehacedores* deben inventarse el trabajo para hacerse camino en un sistema insostenible y frágil, llegando a autoesclavizarse al ser más dependiente y subordinado si cabe que en la estructura del capitalismo clásico. Y por último tenemos la máscara del *mientrastanto*, representada por una clase media-alta bien calificada y con formación universitaria que ante la imposibilidad de ejercer la soñada profesión liberal se acerca de la mano de la administración a estrategias sociales comunitarias todo esperando mejores tiempos.

Un ejemplo de este último lo tenemos en el plan ideado por el ayuntamiento de Barcelona en 2012. El *Pla de Buïts Urbans amb Implicació Territorial i Social* (Pla BUIITS)⁴²⁹, consistía en un plan que tenía como objetivo principal llenar los descampados, que tanto afeaban a la marca ciudad, con iniciativas bien vistas socialmente. Para ello, se hizo un concurso público de ideas con unas bases lo suficientemente restrictivas como para que fuera un concurso público exclusivo para aquellas organizaciones con las que el ayuntamiento tenía cierta confianza. La lista de todos los solares que salieron a concurso eran espacios vacíos que no pudieron llenarse de construcciones antes de la entrada de la crisis, algunas veces por falta de financiación y otras por ética⁴³⁰, pero lo que dejaban claras las bases del concurso fue: primero, que el ayuntamiento se reservaba el derecho tanto de gestión como de aceptación, y segundo, que era una solución circunstancial, y que en ningún caso modificaría la calificación urbanística de éstos. El caso más extremo fue el del solar frente al centro comercial Illa Diagonal de la calle Numancia, en el que la propuesta ganadora (claro ejemplo del buenismo barcelonés) proponía destinar el solar a parque gratuito de bicicletas vigilado por adolescentes con problemas de inserción social.

428. Como ya vimos, el anarquismo clásico tuvo la colectivización la respuesta a la explotación.

429. «El programa municipal Pla de Buïts Urbans amb Implicació Territorial i Social (Pla BUIITS) té l'objectiu de dinamitzar terrenys en desús de la ciutat de Barcelona, a través d'activitats d'interès públic de caràcter provisional, impulsades per entitats públiques o privades sense ànim de lucre, afavorint la implicació de la societat civil en la regeneració i dinamització del teixit urbà. Les activitats i usos de cadascun dels espais, d'un any prorrogable a tres anys màxim, tenen consideració d'interès públic o d'utilitat social, caràcter temporal i llurs instal·lacions són fàcilment desmuntables. Es tracta d'activitats d'àmbit educatiu, esportiu, lúdic o recreatiu, cultural o artístic, ambiental o paisatgístic, social o comunitari, o anàlegs. Una Comissió d'Avaluació s'encarrega de valorar les propostes que els projectes tinguin implicació en l'entorn, siguin econòmicament autosuficients, incloguin criteris de sostenibilitat ambiental, siguin creatius i innovadors i tinguin un gran impacte i rendiment social. La primera convocatòria es va impulsar l'octubre de 2012.» Pla Buïts. *Ajuntament.barcelona.cat* [en línia] [Consultado: 26 octubre 2018] [Disponible en internet: <http://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/ca/pla-buïts>]

430. Recuerdo que en una conversación privada con un empresario me comentó que tenía muchas ganas de cambiarse de coche, pero no lo hacía porque no quedaría muy ético haciéndolo en plena suspensión de pagos. Llamaba ética al pudor. En cuanto cerró la empresa, rescatada en parte por la administración, se compró el coche.

La idea fue substituida por la colocación de una empresa privada de alquiler y reparación de bicicletas, a quienes el ayuntamiento rentaba mensualmente.

«Si antes éramos inversionistas de pacotilla, con hipotecas más caras que el precio real de nuestras casas, ahora también somos emprendedores de medio pelo, tratando de generarnos el trabajo que no encontramos mediante la autoocupación, en un contexto de máxima precarización»⁴³¹

Centrémonos ahora en las prácticas artísticas.

Si aceptamos que el objetivo de la autogestión es, básicamente, la problematización de las condiciones de dependencia y subordinación en lo económico y en lo social, en el arte lo es desde la toma de control (de forma autónoma) sobre la producción, la emisión y la recepción de la propia práctica artística. Ya desde los años 60 se pudo trazar una serie de estrategias donde se practica esta autonomía de la liberación y de control en todas las fases de la propia práctica. Pero no fue hasta la década de los 70 cuando otros ámbitos de la creación dejaron en evidencia lo obsoleto de la pieza única distribuida en galerías. Así que las manifestaciones culturales de producción masiva como la música, el cine y la narrativa, entre otras, revisaron y revolucionaron tanto la producción, la distribución como la recepción de éstas. En el arte se seguía asumiendo desde una posición acrítica las viejas estructuras y el obsoleto modelo de negocio. Ante esto hacía falta una alternativa y llegó, pero fue fallida, entraron en escena las administraciones públicas y posicionamientos socialmente comprometidos. No funcionaron ya que se hizo desde una impostura cosmética y desde una apropiación equivocada al no darse cuenta que lo que había hecho la industria de producción masiva había sido poner en el centro al consumidor al transformarlo de público a espectador y al dotarlo de plena capacidad crítica en la búsqueda del medio que más los interpelara.

Debido a esto Gustave Metzger, como ya vimos, propone la primera huelga de artistas (Arte dentro de la sociedad & sociedad dentro del arte). Una especie de reinicio del sistema, saliendo para volver a entrar. La huelga que fue convocada en 1977 y que debería durar hasta 1980 tan solo fue seguida por él mismo. Como dice Antonio Ortega con el fracaso se perdió una nueva oportunidad de la popularización del arte. Los años que siguieron a esa oportunidad perdida fueron de asentamiento de las estrategias iniciadas en los 70 y de proliferación de culturas inclusivas y democratizadoras. Es en esta década cuando el consumidor empieza a emanciparse a través de la popularización de la cultura. Mientras eso ocurre el arte lo hace a través de la vulgarización, que aun con la intención de que éste se abriera a todos los públicos en realidad se pasó del arte para todos al arte para todos que lo puedan pagar. Eso explica el momento dulce de la mercantilización del arte con la aparición de ferias como Basilea, Colonia, ARCO y Bruselas. Antonio Ortega pone un ejemplo muy ilustrativo: «Cualquier persona puede ir a una tienda de discos y comprar un disco de heavy, cosa que indica orgullo de clase y de la propia procedencia. En el comercio del arte, en cambio, solo se ofrecen símbolos que contribuyen a resaltar la potencia económica del comprador»⁴³².

Recuperemos de nuevo la obra *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That Is Certainly Not Art* (2001) de Cesare Pietroiusti, los 100 que se tiene la certeza al cien por cien de que no se trataban de objetos artísticos, pues existe una diferencia fundamental entre esta pieza Pietroiusti y los readymades de Duchamp. Mientras Pietroiusti hace que sea

431. ORTEGA: op. cit., 2016, p.67.

432. Ibid., p.13.

el museo quién revalorice al objeto cotidiano, en Duchamp es el propio artista el que lo eleva a la categoría artística, y mientras en Duchamp es el objeto la obra, en Pietroiusti lo es el gesto. Un gesto que interpela al vecino poniéndolo en el centro de la acción dotándolo de plena capacidad crítica.

Un año antes, en el 2000, David Medalla, quien en una ocasión pidiera que los nuevos satélites de comunicación retrasmitiesen el sonido de personas durmiendo a un lado y el otro del muro de Berlín, propone la *London Biennale 2000*, según él, primera bienal DIY del mundo. Es una muestra absolutamente inclusiva, donde puede participar todo aquel que quiera. Medalla pone solamente una condición: hacer una fotografía al ángel de Picadilly y enviársela, pero también dice que si no se hace tampoco pasa nada. Esta democratización en la visibilidad que propone Medalla es una autogestión como alternativa a las instituciones tanto que responsables de la visibilidad del artista, y alternativa a la monetización del trabajo a cargo de las galerías.

Nueva York 1968, el curador y comisario Seth Siegelau edita *Serox Book*. Esta publicación de culto es una exposición en forma de libro en el que participan los artistas: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. A cada uno de ellos, todos asociados al trabajo de Siegelau, se les pidió que en 25 páginas

hicieran una obra con la única condición de que la debían hacer con la máquina de fotocopiar Rank Xerox de 1956. Fue una publicación concebida para salir fuera de los muros expositivos, un libro que con un simple gesto repensó la producción, la distribución y la recepción en el arte. Unos modos que se acercaban a los de la cultura de masas.

Milán 1970, el artista y diseñador italiano Bruno Munai publica *Xerografía*. Este libro es un manual el cual expone, mediante la experimentación y ejemplos, las capacidades que la máquina Rank Xerox tenía.

Ámsterdam 1975, el escritor, poeta y artista Ulises Carrión inaugura la librería *Otherbooksand so*. Esta librería representaría la primera en distribuir libros de artista. El nombre de la librería fue toda una declaración de intenciones. El *otherbooks* hacía referencia a la voluntad de Ulises Carrión de que en ella fuera posible desde la producción a la recepción pasando por la distribución y la exposición, entendiendo el lugar como una librería-galería susceptible de que pudiera pasar cualquier cosa que dieran a entender su posicionamiento en el arte: «nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción»⁴³³. La segunda parte del nombre, el *and so*, hacía referencia a lo que en ella se podía encontrar: todo tipo de publicaciones, como revistas, periódicos, discos, postales, carteles, partituras, publicaciones múltiples, etc. El mismo año publicaría el manifiesto *El arte nuevo de hacer libros*⁴³⁴, concebido para ampliar horizontes a escritores, sería de gran influencia para jóvenes artistas. En 1979 cerraría la librería transformándose en archivo bajo la misma nominación.

En 1989 Ulises Carrión fallecería en Ámsterdam a la edad de 48 años.

CARL ANDRE
ROBERT BARRY
DOUGLAS HUEBLER
JOSEPH KOSUTH
SOL LEWITT
ROBERT MORRIS
LAWRENCE WEINER

First Edition
1000
December 1968

Copyright Seth Siegelau and John W. Wendler 1968. All Rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form, without permission in writing from the publisher. Printed in the United States of America.

Siegelau/Wendler. New York, N. Y.

SIEGELAU, Seth. *Serox Book*. 1968.



Librería *Otherbooksand so* propiedad de Ulises Carrión

433. Parte extraída del contenido del folleto de la librería (1975).

434. CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Ámsterdam: Plural, 1974.

Si trazamos una línea entre estos tres ejemplos primigenios de la publicación de artista veremos que en los tres se muestran y proponen nuevos modos en la producción, en la emisión y en la recepción. Estrategias cercanas a las, ya mencionadas, manifestaciones culturales de producción masiva, las cuales ponían la mirada sobre el nuevo espectador atribuyéndole responsabilidad crítica. Así que, no solo se liberaba de las condiciones de dependencia y subordinación mediante una forma autónoma de autogestión, sino que también buscaban la misma emancipación del espectador-arte que se había conseguido en el espectador-música.

En el caso de la librería *Otherbooksand* so un artista que había autoeditado una publicación controlando todas las fases de producción la activaba ante un público en la librería y la ponía a la venta al mismo precio que un disco de rock progresivo. El artista era autónomo en la toma de decisiones sobre como quería que fuera la cosa, cómo y dónde se activaba y a quién iba dirigido.

En Barcelona pudimos disfrutar durante años de una *Otherbooksand* so particular. Anna Pahissa concibió y dirigió la librería especializada en libros de artista Múltiplos. En diferentes etapas y formatos estuvo abierta más tiempo que la de Carrión, y en ella se daban todo tipo de actividades y acontecimientos que no hacían más que construir desde abajo tejido cultural para la ciudad.

Múltiplos cerraría definitivamente en diciembre de 2017.

El año 2013 Enric Farrés Duran con motivo de la presentación de la publicación *París no se acaba nunca: #El Prat*⁴³⁵ contrató un autobús, a modo de autobús turístico, que debía hacer el trayecto El Prat de Llobregat-Castellar de N'Hug (recorrido íntegro del río Llobregat). Organizó un viaje narrado para quién quisiera apuntarse. Las acciones que en él se iban sucediendo estaban intrínsecamente ligadas al relato de la publicación, así como al territorio el cual iba trazando. Así que se pudo escuchar un concierto de piano, comer enormes cruasanes, visitar colonias industriales y escuchar el himno del RCD Español. Al llegar a Castellar de N'Hug, pasando por la plaza del Barça se acabó en la escultura homenaje al *gos d'Atura* (1985), obra del escultor Emili Arnegol. Allí se comió y se presentó la publicación. Fue una activación de cerca de 250 km y muchas capas que añadir a la publicación en sí.

Otro ejemplo donde podemos ver claramente la autogestión en todas las fases de la creación y la responsabilidad crítica del espectador es la obra *50 Hanguendo-Periódico con Patas* (2002-2006) de Raimond Chaves, en la que propone una editorial viajera, llamada también *Estación Móvil*, que recorrió barrios de ciudades como El Cerro, Naranjito (Puerto Rico), Berlín; Lima; Barrio, Venecia de Bogotá (Colombia) San Juan de Puerto Rico, Módena, Terrassa, Barcelona, Sevilla y Lleida. La voluntad de este periódico con patas fue trabajar en contextos y con personas diferentes; entendimiento y encuentro; y la producción colectiva de momentos. Como el autor dice: «HPP como ejercicio de prensa casi independiente propició varias ediciones de publicaciones con las que



Viaje para activar la publicación: *París no se acaba nunca: #El Prat*. Enric Farrés Duran. 2013.



CHAVES, Raimond. *50 Hanguendo-Periódico con Patas*. 2002-2006.

435. FARRÉS, Enric. *París no se acaba nunca: #El Prat*. El Prat de Llobregat: UNZIP Panoramas de narrativas, 2013. Ganadora de la convocatoria UNZIP Artsvisuals en el Prat, 2013.

reivindicaba la capacidad de la gente para relatar la propia experiencia»⁴³⁶. Chaves cede la responsabilidad y la voz a la realidad del contexto.

Muy parecida a *Imprenta Móvil* (2010-2011), de Núria Montiel, donde la artista saca un tórculo de imprenta a las calles de Méjico DF y deja que los transeúntes transcriban sobre papel y letra impresa todas sus inquietudes.

Ambas son obras pensadas como medio de expresión social donde la prensa es el dispositivo para entablar un diálogo.

Finalmente y para acabar con esperanza y motivación:

«la autogestión ya no sería el germen de las sociedades utópicas, sería el virus de las luchas sociales con las que históricamente hemos logrado conquistar derechos colectivos»⁴³⁷

La solución quizás pase por la autogestión como sinónimo de responsabilidad y emanciparnos como mejor armamento para enfrentar una nueva lucha social.

436. *Acvic.org*. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.acvic.org/es/proyectos-expositivos/visitas-comentadas/120-acviccast/ceciexpo-cast/690-50-hangueando-periodico-con-patas>

437. ORTEGA: op. cit., 2016, p.76

21. IMPLEMENTACIÓN: VALIDACIÓN Y PEDAGOGÍA.

«Estamos a las puertas de una rendición. La rendición del género humano respecto a la tarea de aprender y autoeducarse para vivir más dignamente. Frente a esta rendición, propongo pensar una nueva ilustración radical. Retomar el combate contra la credulidad y afirmar la libertad y la dignidad de la experiencia humana en su capacidad para aprender de sí misma. En su momento, este combate fue revolucionario.»⁴³⁸

El 31 de agosto de 1909 Antonio Maura, presidente del gobierno de España durante el periodo constitucional del reinado de Alfonso XIII, decretó la detención del pedagogo libertario Francisco Ferrer i Guardia acusado de ser el instigador y el iniciador de la revuelta popular conocida como la Semana Trágica. Una insurrección popular, básicamente barcelonesa⁴³⁹, que entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909 dejaría 104 ciudadanos muertos, ocho guardias heridos y 80 edificios religiosos incendiados. El ejército en seguida se hizo cargo de la instrucción del proceso de Ferrer i Guardia, que pertenecía a la jurisdicción civil cambiando así un delito de sedición⁴⁴⁰, castigado con cárcel, por otro de rebelión, que acarrea pena de muerte.

13 de octubre de 1909, prisión de La Modelo, celebrado el consejo de guerra Francisco Ferrer i Guardia, tras una vista plena de irregularidades de apenas cinco horas, es condenado a muerte junto a otros cuatro anarquistas. Se le acusó de haber concebido y dirigido el proyecto pedagógico de la Escuela Moderna. Un proyecto de Ferrer i Guardia al que los instructores del caso consideraron instigador, por adoctrinamiento, de los sucesos de la Semana Trágica. A las 9 de la mañana del mismo 13 de octubre Francisco Ferrer Guardia, moriría fusilado en el foso de Santa Amalía de la prisión del castillo de Montjuic.

Tras la ejecución multitud de manifestaciones, en señal de protesta, fueron aconteciendo más allá del territorio español, así como las voces del mundo intelectual extranjero. *The Times* escribiría en su portada «Por negligencia o estupidez, el gobierno ha confundido la libertad

438. GARCÉS: op. cit., 2017, p.11.

439. También se daría, aunque en menor medida, en otras poblaciones industriales catalanas.

440. En el momento de la insurrección de la Semana Trágica Ferrer i Guardia, que se encontraba en Barcelona, visitó en varias ocasiones al alcalde de Premià de Mar Domènec Casas Llibre, militante del *Partit Radical* (Ierrouxista) y dirigente del *Centre Radical de Premià de Mar*. En una de esas visitas, el 28 de julio de 1909, Ferrer i Guardia le convence para proclamar la república. Ese mismo día en Premià de Mar se proclamó.

de instrucción y conciencia, el derecho innato a razonar y expresar su pensamiento, con el derecho de oposición, asimilándolo a una agitación criminal»; Anatole France: «Su crimen es el de ser republicano, socialista, librepensador; su crimen es haber creado la enseñanza laica en Barcelona, instruido a millares de niños en la moral independiente, su crimen es haber fundado escuelas»; y William Archer: «Toda la vida activa de Ferrer habría hecho menos daño al catolicismo español que el que le hace en la actualidad la mera mención de su nombre». Toda España quedó muda e inmóvil y si alguna voz se alzó ésta quedó coaccionada bajo el silencio. Como es el caso del poeta Joan Maragall, quien con el texto *La ciutat del perdó*⁴⁴¹, escrito el 10 de octubre sin encontrar periódico alguno que accediera a su publicación. Pretendía hacer un reclamo a la ciudadanía para ir a pedir perdón, como sociedad, ante la ejecución inminente, haciendo explícito que la acción de unos pocos estaba inscrita en un código y nosotros en la inacción.

El revuelo internacional acabaría con el gobierno conservador de Maura, quién en apenas cuatro años (1907-1909) dejó implementado lo que él mismo bautizó como la *Revolución desde arriba*, que no fue más que una estrategia liberal para acabar con el sistema caciquil a partir de la cual quedó instaurado la nueva ley electoral conocida como *Pureza Electoral*, que consistía, entre otras cosas, en una nueva democracia participativa donde el

voto fuera obligatorio. Queda claro que si tú obligas al voto y los votantes son libre pensadores no le salen las cuentas. Así que, tan solo un gobierno como el de Maura, aparentemente buenista, sería capaz de semejante atrocidad, como así quedaría demostrado.

«(...) hay que hacer la revolución desde el Gobierno, porque si no, se hará desde abajo y será desoladora, ineficaz y vergonzosa, y probablemente la disolución de la nación española.»⁴⁴²

La Escuela Moderna que en Barcelona apenas estuvo activa durante 8 años (1901-1909) con innumerables persecuciones por parte de los sectores políticos conservadores y religiosos, fuera del territorio español su herencia sí se extendería considerablemente implementándose con naturalidad en países como Suiza, Portugal, Italia, Estados Unidos, México, Argentina, Brasil y Holanda, principalmente, siendo la *Modern School* de Nova York, fundada en 1911, el ejemplo más destacado.

A parte de la continuidad pedagógica que tuvo la Escuela Moderna lejos de su lugar fundacional, la persona de Ferrer i Guardia tuvo y tiene reconocimiento, visibilidad y recuerdo en numerosas ciudades del mundo. Un reconocimiento que puede verse en el nombre de calles, plazas, así como en monumentos conmemorativos⁴⁴³ en localidades como Lisboa, Burdeos, Ciudad de México o Perpinyà⁴⁴⁴.



Pintada aparecida el 14 de octubre de 1909 en la calle Nueva de la Estación de Valladolíd. Por acuerdo municipal, la calle se llamaría oficialmente así del 6 de agosto de 1932 hasta el 12 de agosto de 1936, cuando una gestora municipal acordara su reposición.

441. «¿El cor no vos diu res, ara, mentres estan afusellant gent a Montjuïc solament perquè en ella es manifestà amb més claredat aquest mal que és el de tots nosaltres? ¿El cor no vos diu anar a demanar perdó, a genollons si convé, i els més ofesos els primers, per aquests germans nostres en desamor que volien aterrar per odi aquesta mateixa ciutat que nosaltres els deixàrem abandonada per egoisme? Estem en paus, doncs. ¿I ells han de pagar la pena només perquè la seva acció cau dintre un codi, mentres la nostra inacció és tan baixa que ja no pot caure enlloc? Aneu a demanar perdó per ells a la justícia humana, que serà demanar-ne per vosaltres mateixos a la divina, davant de la qual sou potser més culpables que ells». MARAGALL, Joan. *La ciutat del perdó*. 10 de octubre de 1909 [sin publicar originariamente en *La Veu de Catalunya*].

442. *El Español*, 2.12.1902.

443. No se dice por el concepto de monumentalidad, ni mucho menos, sino por la visibilidad que tiene un pedagogo tapado durante tiempo en un país que siempre los ha castigado en primera instancia, no tan solo en lo que se refiere a posición social sino a la repercusión desmedida que, siempre, han tenido y tienen en su castigo.

444. En Barcelona, concretamente en la Montaña de Montjuïc, existe una ridícula placa donde puede leerse: «Barcelona repara amb aquest monument molts anys d'oblit i d'ignorància d'un home que va morir per defensar la justícia social, la

Por el contrario, en España, salvo en contadas y aisladas ocasiones⁴⁴⁵, nunca se recuperó el hilo experimental y avanzado de esas pedagogías impulsadas por la *Mancomunitat de Catalunya*⁴⁴⁶ durante el periodo de 1914-1923/25. Incluso durante la posguerra civil española, los docentes republicanos, que no se habían exiliado, fueron substituidos por militares, guardias civiles y religiosos muy mal preparados, asegurándose así un adoctrinamiento, este sí, afín al régimen dictatorial instaurado en España desde el final de la guerra civil. Sin dejar el adoctrinamiento, pero minimizando la nula formación pedagógica de los que impartían clase, esta precariedad docente se prolongaría hasta la última década del siglo XX⁴⁴⁷, fecha en que comienzan las reformas en todos los ámbitos sociales, entre ellos el educativo. En fin, casi un siglo de oscurantismo pedagógico es demasiado tiempo.

Veamos que se perdió.

fraternitat i la tolerancia. Ajuntament de Barcelona, Fundació Ferrer i Guàrdia. 13 d'octubre de 1990». La artista Lola Lasurt (España, 1983) para el ciclo Arqueología Preventiva de la Fundació Miró, presentaría en marzo de 2014 la obra *Doble autorización*, donde trabaja alrededor del concepto conmemorativo del lugar común que surge de iniciativas populares. De ahí recoge los casos de Joan Miró y Ferrer i Guàrdia, comparando los territorios donde se les ha homenajeado. Nos hace pensar en como se construye la memoria de lugar, las luchas que se dan entre memoria histórica y memoria colectiva, maneras diferentes de historiar el territorio. Nos propone una nueva manera de monumentalizar basada en momentos de tránsito dando lugar a la incertidumbre y a la imprevisibilidad.

445. El año 1914, Debido a que el ayuntamiento de Barcelona era compuesto en su mayoría por concejales republicanos que entendían que la educación libre era una cuestión política, devino uno de los ejes principales de su política municipal. Así que se inició una comisión que con los años se transformaría en tradición, siendo el ayuntamiento de Barcelona el único consistorio titular de unos estudios de grado universitario: grado de Artes y Diseño impartido en la Escola Massana (1929-actualidad), centro de titularidad municipal. Dicho esto, se considera necesario hacer un pequeño repaso por las escuelas paradigmáticas donde se impartieron estas nuevas pedagogías. A parte de la ya mencionada Escola Moderna (1901-1909) cabe mencionar: La *Escola del Bosc* (1914-actualidad), primera escuela municipal de Barcelona nacida de los movimientos pedagógicos republicanos donde se intentó continuar los pasos truncados de Ferrer i Guàrdia. Durante la época en que Rosa Sensat fue directora, se implementó las pedagogías de la Escuela Libre, modelo basado en la ideología ilustrada de Rousseau, Pestalozzi y F. Fröbel, donde se propone un aprendizaje activo rechazando la competitividad, la memoria y el formalismo de la antigua escuela. Fue una escuela muy reconocida por su revolución pedagógica; También cabe resaltar, la igualmente municipal *Escola del Mar* (1922-1938), fundada por el pedagogo Pere Vergés y situada en la playa de pescadores de la Barceloneta, donde basaba su metodología en las inquietudes particulares de cada niño (atendiendo a su crecimiento intelectual) para sumarlas a lo colectivo y así conseguir una sociedad más participativa. El año 1965 Vergés funda la *Escola Garbí*, concebida íntegramente desde lo pedagógico, siendo la arquitectura un elemento clave al ser una escuela distribuida, toda ella, alrededor de la cocina y el comedor, ya que se entendía que ese era el lugar común para generar colectividad. A la hora de comer podían ir los padres a compartir esos momentos; Acabaremos este corto repaso con el *Col·lectiu d'Escoles per l'Escola Pública Catalana* (CEPEPC). Escuelas éstas muy avanzadas pedagógicamente con respecto al resto, privadas y públicas. Cooperativas que lucharon activamente para conseguir constituir la nueva escuela democrática, de renovación pedagógica, de calidad, pública y catalana. Así que, casos como la *Escola Orlandai* (con el nombre de *Talitha*, 1956-actualidad), *Escola Costa i Llobera* (1958-actualidad), *Escola Lavinia* (1968-actualidad), *Escola Nabí* (1972-actualidad) y *Escola Ítaca* (1976-actualidad), por nombrar 6 de entre las 77 escuelas del CEPEPC, todas ellas nacidas de cooperativas de padres y maestros, las cuales tenían como objetivo el de recuperar las bases de la escuela libre, escuela activa y escuela catalana, existentes antes de la guerra civil española. Estas cooperativas que seguían líneas pedagógicas como las de Celestin Freinet, María Montessori o Ferrer i Guàrdia, conocidas también como escuelas de resistencia, se asociaron en 1966 bajo el nombre de *Associació de Mestres Rosa Sensat*. En 1988 un total de 71 de 77 escuelas del CEPEPC pasan (tras votación asamblearia de padres y maestros) a formar parte de la *Xarxa Escolar Pública de Generalitat de Catalunya*.

446. Institución la cual agrupó las cuatro provincias catalanas representando el primer reconocimiento por parte del Estado español como unidad territorial de Catalunya desde 1714.

447. Cabe decir que la escuela pública catalana no empezaría a sacar la cabeza hasta la primera ley de *Normalització Lingüística del Català* de 1983, momento en que se inició el debate de la transformación a escuelas públicas (1988) de las escuelas del CEPEPC.

En 1990 en la *Sala Montcada de la Fundació la Caixa*, bajo la curaduría de Teresa Blanch, se pudo ver en la instalación de Marcelo Expósito *Les urnes de l'honor* (21.9 – 4.11.1990), en la que se centra en las figuras de Ferrer i Guàrdia, José Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso. En la instalación podía verse tres tumbas con la lápida sin nombre con únicamente la dedicatoria personalizada a cada uno de ellos, con el objetivo de rememorar el anonimato que los tres fusilados sufrieron en el cementerio Barcelonés durante 40 años de Franquismo. El proyecto se acompañaba de unas urnas en las que se colocaron cartas escritas por los familiares a los soldados durante la guerra civil, que el propio Marcelo Expósito solicitó en préstamo a los vecinos del barrio gótico, en convocatoria que previamente había hecho para hacer reflotar la voz pequeña, el relato colateral de las guerras, de la memoria colectiva. En el catálogo de la exposición también podía leerse un texto del propio artista en el que trataba otro silencio impuesto por la historia de la voz oficial, como las vicisitudes de *Ciutat Vella* y los tratamientos institucionales que el lugar estaba sufriendo desde hacía años. Así como también, recuperaba la importancia del cementerio del final de la calle Montcada (como principal lugar de enterramiento de la ciudad durante siglos) acabando de unirlos con los tres enterrados anónimamente. En definitiva, una acción de entierro y olvido forzado en el lugar que la ciudad dispone para el recuerdo de nuestros muertos.

Antes de iniciar el siglo XX, es decir, antes de inaugurar la Escuela Moderna, Francisco Ferrer i Guardia establece las bases de lo que sería su condena, a saber: la escuela por una Formación Integral, la cual debía ser laica, antimilitarista, esperantista (antes que catalanista), antiautoritaria, libre pensadora, higienista, interclasista y racionalista. Claramente un posicionamiento libertario con la utopía, en el horizonte, de una sociedad mejor en su justicia y equitatividad. Vaya, que tuvo a todos en su contra, a la iglesia, al ejército, al estado y a los nacionalistas catalanes, para entonces con mucho poder. En ese periodo España tenía una tasa de analfabetismo del 58%, por eso no es de extrañar la aparición de otros pedagogos catalanes, bajo el paraguas de la citada Mancomunitat, como Joan Bardina (impulsora de una pedagogía no sexista), Rosa Sensat o Pau Vila, quienes también intentaron con fuerza implementar la Escuela Libre⁴⁴⁸ ya sea en escuelas, sindicatos o ateneos obreros.

La coeducación a la que hacía referencia Ferrer i Guardia se basaba en cuatro principios básicos, libre pensamiento (para una sociedad libre de subordinaciones), el aprendizaje en y desde la vida cotidiana (nunca separar vida-escuela), inclusiva (interclasista y mixta, niños y niñas de diferentes estratos sociales) y un aprendizaje basado en la experiencia (solo se aprende verdaderamente si se vive y se juega).

La ideología pedagógica de Ferrer i Guardia, tienen sus cimientos sobre la ya nombrada Escuela Libre, que tenía 8 puntos constituidos en su programa⁴⁴⁹:

1. La educación es y debe ser tratado como problema político.
2. La educación debe basarse en los desarrollos de la ciencia positiva.⁴⁵⁰
3. Importancia capital de la coeducación hombre y mujer.⁴⁵¹
4. La coeducación de ricos y pobres.
5. Orientación antiestatal y a-estatal de la educación.
6. Importancia del juego en el proceso de aprendizaje.⁴⁵²
7. Pedagogía que parte del niño concreto, individualizada.
8. Ausencia de premios y castigos en la escuela. Supresión de exámenes.

Han pasado casi 110 años desde la prohibición de la Escuela Moderna catalana y todavía no se ha hecho ni justicia ni reconocimiento a la lucha constante que se ha dado en Cataluña por la continuidad de Escuela Moderna, así que, desde las iniciativas municipales, pasando por la *Mancomunitat*, por las escuelas de las segunda República y acabando por las innovadoras y renovadas clandestinas escuelas de los años 60, han quedado siempre aparcadas poniendo el altavoz en lugares menos comprometedores. Por eso, cuando, en 2015 la prensa española se hizo eco de una supuesta revolución pedagógica pensé que se daba el momento idóneo para el recuerdo y el reconocimiento. Pero no, no tan solo no fue una innovación, ni mucho menos una revolución, sino que fue una mala interpretación de la Escuela Moderna. Fue curioso como toda la prensa cubrió la noticia, por fin, las cuestiones de educación y pedagogía habían llegado a la discusión cotidiana, el concepto de vida cotidiana-escuela de Ferrer i Guardia se estaba instalando. Fue la época en que todos sabían de

448. Basada en la ideología desarrollada en el primer tratado sobre filosofía de educación: *Émile, ou De l'éducation* (1762) del racionalista Jean-Jacques Rousseau. Uno de los aspectos más revolucionarios que no expone Rousseau es el de no intervención ni acompañamiento del estudiante.

449. ARAUS, María del Mar. La Escuela Moderna en Latinoamérica. *Boletín Americanista*, núm. 52, 2002, pp.7-22.

450. En contraposición de la Razón Artificial del capital y la burguesía.

451. El trabajo humano debe ser mixto.

452. La prolongación natural del juego será el trabajo, es decir, la actividad manual e intelectual que culmina en la realización de trabajos en los que el niño-hombre se reconoce.

pedagogías experimentales, fue la época del espejo de Finlandia y la moda de Montesori. Aun siendo desde la opinión mediatizada jamás hubiera pensado hablar de pedagogía con según quién y en según qué entorno.

Cabe resaltar que en ningún contenido de estos titulares se hace referencia alguna a La Escuela Moderna. Alguno, y muy superficialmente, sí hace referencia a la Nueva Escuela, pero nunca a la Moderna.

En resumen, a Ferrer i Guardia se le acusó de instigador pero fue más bien un iniciador que pensando en la sociedad del futuro lo hizo desde abajo, muy abajo. No solo dio la palabra y herramientas de pensamiento a los de abajo, contradiciendo *la revolución de los de arriba* de Maura, sino que se las dio a los niños, a la base. I sí, se dio la revolución de los de abajo que habían aprendido de la revolución manipuladora Burguesa de las bullangas barcelonesas de 1835, pero inacabada. Así que, deberíamos ver a Ferrer i Guardia como iniciador en la emancipación del individuo para lo social, responsable de imaginar al ser social empoderado gracias a la libertad de pensamiento y de creencia, y libre de estado y nacionalismos, para conseguir una comunidad activa de individuos relacionados. Imaginó seres insubordinados participando de forma activa y colaborativa por una sociedad más justa y equilibrada lejos de las órdenes y el control de los de arriba, seres que entiende el trabajo como un juego, lo experiencial como un motor y la cotidianidad como de lo único real que se debe aprender, y nunca saber.

La artista cubana Tania Bruguera quien en vez de hablar de artista habla de *iniciadora* y en lugar de producción propone *implementación*, tiene una gran similitud a aquello que inició Ferrer i Guardia. En su práctica artística, acuñada por ella misma como arte de la conducta o arte útil, propone unas acciones que al cambiar el rol de espectador por el de creador consigue una situación que hace pensar en la relación individual que se establece entre el poder y en las sociedades contemporáneas. Son como actos de consciencia para hacer visible esa subordinación que nos acerca al pensamiento único de la opinión mediatizada y estandarizada. Implementa situaciones en las que los participantes de manera natural dejan de ser espectadores pasivos para ser comunidad comprometida. Obra-vida cotidiana y espectador-autor. Este arte de la conducta, que propone Tania Bruguera, rechaza la pasividad del observador, tanto que subordinado, obediente y sometido al juicio del que sabe (informado). Hay cierta animadversión al saber clasista y exclusivo que parece diluirse en sus acciones, así que el que sabe nunca tiene la ventaja que le da el saber institucionalizado (la memoria) ante el que no sabe (no informado). Como trabaja la conducta trabaja el comportamiento social, así que el participante es a la vez, testigo, autor y materia de la implementación, ya no en una participación en términos visuales de la estética colaborativa, sino una participación comprometida que en vez de generar formas genera contenido. Contenido que es iniciado por el artista en busca del interés del participante. Y es aquí donde el interés iguala al informado y al no-informado ante la incerteza de lo que va a acontecer.

Como toda propuesta relacional, la experiencia del momento compartido es lo que lleva al participante a la emancipación que viene de la mano del juego, del aprendizaje, de lo social, de lo político y de la concienciación. Es un practicar el arte para una sociedad mejor. Este practicar el arte es el arte-vida cotidiana, es lo que Tania Bruguera llama arte útil.

En definitiva, Tania Bruguera no lleva el arte al museo lo lleva a las casas de la gente e inicia con los de abajo para así implementar unos nuevos comportamientos en el lugar común.

¿No es esto una resistencia al poder?

En fin, son experiencias compartidas que implementan el arte en la vida cotidiana para problematizar lo establecido que viene de la revolución silenciosa de los de arriba. Ser consecuente y pensar libremente.

Volvamos a lo pedagógico.

En 1974 hubo un cambio de paradigma coincidiendo con el ingreso de Michael Asher como docente en el *California Institute of the Arts (CalArts)*, universidad privada especializada en artes visuales en Santa Clarita, California, que en 2016 fue considerada la novena mejor Universidad de Masters en artes visuales. Eso es lo de menos, simplemente da prestigio al que ha estudiado o va a estudiar allí, el cual automáticamente es validado por la institución-arte correspondiente.

El cambio de paradigma fue que Asher no se acercó a la docencia por necesidad ante la precariedad laboral del mundo del arte, sino que lo hizo desde el convencimiento de que las prácticas docentes no se diferenciaban en nada a sus prácticas artísticas. Asher no distinguió entre producir obra y dar clase, fue artista siempre, podías llegar a confundirte y pensar que estabas generando contenido para una implementación iniciada por el propio Asher. Significativo es el comentario de una estudiante, el cual recoge Sarah Thornton en el libro *Siete días en el mundo del arte*⁴⁵³, realizado éste después de visitar la última sesión del semestre de la *crit*. El comentario dice así: «Michael es tan mínimo y abstracto que a veces creo que se va a desmaterializar delante de nuestros ojos»⁴⁵⁴. En el mismo libro la autora comenta: «El aula me recuerda una instalación de Asher. En la Bienal de Venecia de 1976, Asher llenó un rincón del Pabellón Italiano con veintidós sillas plegables. Quería que el espacio fuera un salón "funcional" donde "los visitantes se comunicaran entre sí a un nivel social". Las sillas se retiraron cuando terminó la muestra, y la obra fue documentada con unas pocas fotografías de rigor, en blanco y negro. Hasta hace poco, nunca había visto una obra de Asher en vivo y en directo»⁴⁵⁵. Pero Asher no fue el único, Baldessari con una carrera de éxito en el circuito convencional del arte ha continuado dando clases, no lo ha dejado nunca. En el panorama local de Barcelona, salvo contadas excepciones, no ha sido hasta las generaciones actuales, quienes han concebido la docencia desde el punto de vista de Asher y Baldessari. He tenido a grandes artistas como compañeros docentes que en cuanto la práctica artística fuera de las aulas les ha salido rentable económicamente han abandonado el aula. Por el contrario ahora estoy conviviendo en el aula con artistas que tienen el reconocimiento y la validación del mercado institucionalizado-arte. He aquí el cambio de paradigma, que en el caso de Barcelona no hace más que añadir calidad a la educación pública, en este caso a la educación en las artes visuales.

Volvamos a Asher.

Asher ingresó en el *CalArts* en 1974 donde impartió la clase de la *crit* en el Arte Post-Estudio, estuvo en el aula subterránea F200 hasta su jubilación en 2008. La *crit*, que fue fundada por John Baldessari tres años antes, se pensó, según su fundador, como lugar donde se preparaba al artista a encajar las críticas más feroces. Conocido es el lema de Baldessari: «el arte surge de un fracaso». El mismo año que fundó la *crit* realizó su célebre *Cremation Project* (acto crematorio), que consistió en llevar al crematorio más cercano la obra realizada entre 1953 y 1966 para quemarla, simplemente porque la consideraba un

453. THORNTON, Sarah. *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa, 2010.

454. *Ibid.*, p.68.

455. *Ibid.*, p.55.

fracaso⁴⁵⁶. Las cenizas obtenidas se cocieron junto a pasta de galletas, se colocaron en una urna y se le añadió una placa con la fecha de nacimiento y muerte de las pinturas quemadas, así como una receta para elaborar galletas.

Pero la *crit* fue algo más que unas clases preparatorias. Por la *crit* de la época de Asher pasaron artistas de reconocido prestigio que rememoran esa época como una experiencia única y trascendental en toda su formación académica. Es tan mítica la *crit* que se comenta que los de nuevo ingreso ya entran con la sensación de «prenostalgia»⁴⁵⁷. La *crit* de Asher consistía en sesiones maratónicas en las que el estudiante exponía su obra, o el progreso de ésta, mientras recibía las observaciones de sus compañeros, Asher nunca intervenía, se mantenía callado escribiendo de vez en cuando en su libreta, o como dice Thornton, aclarándose la garganta. Las sesiones podían durar más de 15 horas no se escatimaba en el aprendizaje, 15 horas de silencio docente en las que se alejaba el intervencionismo y el acompañamiento.

En las últimas clases del semestre era costumbre que los alumnos que presentaban, no más de tres por sesión, trajeran comida y bebida a los asistentes en señal de agradecimiento. La clase se llenaba de sacos de dormir, bolsas de comida, sillones... cada uno montaba su campamento. La cosa iba para largo. Y lo excepcional no era Asher estuviera un montón de horas que no cobraba, sino que estaba en el compromiso del alumno el quedarse más allá del *timbre del recreo*. Era tal el acontecimiento social y lugar de encuentro que ahí se daba, entrando y saliendo mucha gente, que incluso iba gente que no estaba matriculada en el programa de la *CalArts*. En estas sesiones de fin de semestre se podía llegar, como media, a la cuarentena de personas.

El acontecimiento que provocaba Asher con su silencio no es más que un cambio en los roles enseñanza-aprendizaje, dónde aunque parezca lo mismo, ya no es el profesor el que enseña lo que sabe, sino que es el alumno el que aprende, el que toma la responsabilidad de su propio aprendizaje y crecimiento intelectual, así como en la dirección que éste, el crecimiento, decida tomar. En este nuevo escenario, horizontal y de destrucción de la tarima como metáfora jerárquica, el docente nunca sabe cuándo ha dicho algo susceptible para que el alumno aprenda, aquí nace la autonomía, la libertad y el compromiso en el autoaprendizaje del alumno. La clase es de los alumnos ahí se ha puesto la mirada, en ellos.

«Asher sostiene que su *crit* no tiene reglas, salvo la de "escucharse y respetarse unos a otros". Aun así, hasta un chimpancé sería capaz de percibir los perdurables estratos de la convención»⁴⁵⁸

El papel silencioso del docente es tanto una estrategia de empoderamiento como de compromiso, ya que es sabido que la gente recuerda más lo que dice que lo que escucha. Así que, en una educación basada en el respeto hacia el profesor en la que el silencio y la atención⁴⁵⁹ del alumno son sinónimo de obediencia y aprendizaje, no solamente es mentira, sino que es un fracaso. Ya se ha demostrado que lo que lleva al conocimiento pleno (si hablamos de lo que queda) no es ni leer, ni escribir, ni escuchar, sino intervenir, esa educación activa de la que hablábamos al principio de este capítulo.

456. Poco después de realizar tal acción, Baldessari escribiría a un crítico al que diría que probablemente era la mejor obra que había realizado hasta el momento.

457. THORNTON: op. cit., 2010.

458. Ibid., p.60.

459. En referencia al mito de que si estás atento en clase no tendrás que estudiar tanto para el examen. La realidad es que si en vez de estar atento pasas a la acción, la experiencia que se obtendrá eliminará por siempre el modelo de evaluación memorística: Examen.

Todo lo que venga desde la experiencia del compartir quedará incrustado en nuestra cognición. Por eso cuesta tanto en los primeros cursos de universidad plantear al alumno que tenga la palabra, que es tan o más importante lo que él puede decir como lo que yo, como docente, pueda explicarle. Se sorprenden cuando les digo que no les voy a enseñar nada, que lo van a aprender todo ellos mismos, siempre y cuando quieren, ahí el compromiso.

Como ya dije, casi un siglo de oscurantismo pedagógico es demasiado tiempo. Tiempo en que los estudiantes se han creído eso de que lo que les interesa, mejor dicho lo que saben, no es cultura y no interesa.

Volvamos.

Este cambio en el punto de vista del aula, en el que el alumno es responsable de su aprendizaje, pone en crisis otras *crits* basadas en la presencia de expertos que van validando, o no, siguiendo su saber exclusivo. Asher tenía claro que el esfuerzo que debe hacer el estudiante para comentar el trabajo del compañero le da unas competencias sobre el mirar y leer una obra mayores a las que les puede dar el mejor crítico de arte, aunque éste hable de su propia obra, es decir, interés. Entonces, el compromiso del alumno es enorme, ya no en la obediencia hacia el profesor, sino hacia uno mismo y hacia el resto. Es en esta implementación dónde el alumno es el responsable activo de dar contenido a la asignatura y en consecuencia a toda la institución, por eso no es de extrañar que a propósito de la visita a la *crit* de Asher Thornton escribiera: «Es significativo que, en Los Ángeles, la docencia no estigmatice la carrera de un artista, como ocurre en otras partes»⁴⁶⁰. Ya que no es la institución la que estigmatiza, sino los propios alumnos que generación tras generación van cambiando. En definitiva, el empoderamiento del estudiante en el libre pensamiento.

Todo es cuestión de entender el binomio vida cotidiana-educación, institución-educación carentes de aulas, donde hay lugares de encuentro para lo comunitario y lugares de recogimiento para lo reflexivo y el desarrollo cognitivo. No hay cursos hay inquietudes, así como tampoco niveles competitivos sino de implicación.

Entonces, ¿y la evaluación?

¿Quién valida la calidad del aprendizaje?

¿Quién dice cuando has acabado?

¿Como se aseguran las competencias?

En una pedagogía donde el acento está en el alumno la evaluación tradicional se queda estrecha (tampoco deberían evaluarse los alumnos entre ellos) todo debería acabar en una *crit* final donde cada cual al decidir presentarse sabe que ha llegado a su fin.

¿Título regalado?

¿Titulación sin el esfuerzo que supone prepararse los más de 50 exámenes de media que componen un grado examinal?

Si entendemos que el título es una convención de selección usada por los colegios profesionales, entenderemos que estamos en una discusión deontológica y no una problematización pedagógica. El aprendizaje, sea del nivel que sea, debería ser como una clase de Asher, que se sabe cuándo empieza, pero nunca cuando acaba. Cuando acaba se nota, se sabe, y no lo dice un timbre ni tampoco un profesor.

¿Pero realmente los estudiantes de grado y de máster vienen a ser libre pensadores y a empoderarse para ser mejores seres humanos? o ¿realmente vienen a asegurarse un puesto de éxito en el mercado laboral?

No debemos juzgar la educación a través de la ecuación éxito profesional. La educación no debe cubrir una cuota de mercado sino una cuota social, es decir, no hacer mejor

460. THORNTON: op. cit., 2010, p.58.

al mercado sino a la sociedad. Por eso es tan importante una base como la que proponía la truncada Escuela Moderna.

¿No hay mayor recompensa para el docente el hecho de comprobar como exalumnos suyos han reinventado y reventado el mercado?

Como docentes, no podemos mostrar el mercado de nuestro tiempo, y menos aún instalados en la modernidad líquida, si así lo hacemos, lo que enseñemos ahora quedará obsoleto para cuando los estudiantes se inserten en el mundo laboral, es más, si el objetivo es crear individuos críticos.

¿De qué sirve, entonces, enseñarles un sistema fallón que a priori deben juzgar para cambiar?

Desde la década de los sesenta la carrera de un artista se ha validado por aspectos alienados a su propia práctica. Nuevos avales entraron en escena como el título de máster de una universidad de prestigio, premios y residencias como reconocimientos de la institución-arte, exposiciones gratuitas a cambio visibilidad en el circuito arte, recibir reseñas en publicaciones especializadas, fichar por una galería, que un museo te compre obra, que un coleccionista te incluya en su colección, la participación en bienales, una retrospectiva en el museo de arte contemporáneo más prestigioso y, por último, competir con un muerto⁴⁶¹ por el precio más alto en la casa de subastas pertinente. Por todo lo expuesto en este párrafo encontramos instituciones educativas de arte contemporáneo que luchan por obtener un prestigio que les asegurará ingresos a través de alumnos deseosos de que figure en su currículum su nombre, como primer aval hacia la jungla profesional. Pero no saben, o no quieren saber, o incluso aun sabiéndolo, que tan solo un 3% de cada promoción obtendrá el éxito profesional soñado. Igual lo saben pensando que son ese 3%. Sea como sea, si la institución educativa del arte estigmatiza a sus estudiantes en función de la obtención de prestigio que da el experto de la institución-arte, y subordinará, como así pasa, a la institución educativa, al cuerpo docente y al alumno. Y como consecuencia: pérdida de espíritu crítico, pérdida de riesgo, sometimiento y estanqueidad.

Así que, si entendemos la profesionalización del arte desde la visibilidad y validación de galerías, museos, marchantes, críticos o coleccionistas (los expertos del conocimiento exclusivo y los lugares con una fórmula ya agotada) nos alejaremos de la emancipación del espectador activo que nos propone Tania Bruguera cuando nos dice que el arte no lo debemos llevar al Louvre sino a las casas, y que sea el Louvre quien, si lo considera oportuno, lo recoja. Un concepto museo con la fórmula agotada del que mira a través del reconocimiento (este cuadro lo conozco), del deseo del *yo estuve ahí* sin mirar (el famoso *selfie* de la Gioconda en el que se pone de espaldas a ésta) y del desconocimiento del no-informado (existe un estudio donde se demuestra que la gente pasa más tiempo leyendo la cartela que mirando el cuadro). Todo esto en el mejor de los casos, ya que el vaciado de público en los museos que estamos viviendo es significativo.

Este espectador-activo que se aleja del concepto duchampiano del completar la obra desde la contemplación del que mira, es el mismo que el alumno-activo de Ferrer i Guardia y de Asher, en el que la emancipación del espectador lo empoderada lo suficiente como para validar una obra de arte y a un artista por encima de la visibilidad institución-arte y de la validación del experto crítico informado⁴⁶².

461. Una vez un artista muy reconocido me dijo que la profesión de artista es la única profesión en la que se compite con gente muerta.

462. «Un importante curador me dijo: «Uf. Tus preguntas sólo se pueden responder de maneras casi tautológicas. Es decir, para mí, un artista es alguien que hace arte. Es circular. ¡En general, cuando ves uno, lo reconoces!». THORNTON: op. cit., 2010, p.62.

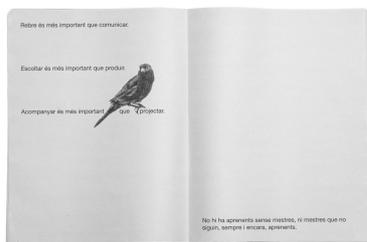
Es definitiva, huir de los museos como se debería huir de las aulas y ceder la palabra para ceder el contenido como estrategia de emancipación en la implementación del arte en la sociedad dónde no existan caminos de validación que aleje al arte de su genealogía principal, a saber: el deseo relacional.

La mayor validación que puedo tener como artista, la encuentro en la participación del espectador, tanto que activo, en mis proyectos y como éstos, los participantes-activos, han ido configurando el contenido de cada una de mis obras. Participantes-activos informados y no-informados, como en: *Protocolo #2. Escondite y lugar* (2013)⁴⁶³: 150 participantes-activos; *Protocolo #6. Desobediencias en co-presencia* (2014)⁴⁶⁴: 42 participantes-activos; *Protocolo #7. Re-transitar la ruta política* (2015)⁴⁶⁵: 21 políticos-activos (de 41); *Protocolo #8. Dialogías para la emancipación* (2015)⁴⁶⁶: 11 pasajeros-activos; *Protocolo #9. Tiempo para la periferia* (2016)⁴⁶⁷: 132 visitantes-activos; *Protocolo #10. Obediencias al límite* (2017)⁴⁶⁸: 19 obedientes-activos.

En definitiva, inicié a que 375 espectadores participaran de forma activa para generar, que no completar, el contenido en la implementación del arte en la vida cotidiana, así como, en el desplazamiento de la autoría como mayor validación del *yo-artista*.

«Se la considere o no como una obra de arte, la clase Post-Estudio de Asher es su trabajo más grande e influyente. Es una crítica institucional de treinta años que revela los límites del resto del programa escolar. Es también una sólida pieza (...).»⁴⁶⁹

En junio de 2017, en pleno traslado de la Escola Massana (desde su antigua sede de l'Antic Hospital de la Santa Creu hacia su nueva sede del edificio diseñado por Carme Pinós situado en la plaza de la Gardunya) la dirección de la escuela le pediría a la filósofa Marina Garcés que escribiera un texto que se incluiría en una publicación obsequio de celebración de la nueva sede y de la nueva identidad. Marina Garcés lo escribió y lo regaló a la Escola Massana. Así que, a finales de octubre de 2017, coincidiendo con la sesión inaugural del curso escolar 2017.18 de la Escola Massana, ya en su nueva sede de la plaza de la Gardunya, se presentó la publicación *No volem saber*, un texto de Marina Garcés diseñado y maquetado por Bendita Glòria⁴⁷⁰. Tanto el texto (que se comporta como manifiesto o declaración de principios), el diseño de la publicación (formato y papel de periódico a dos tintas), así como el número de ejemplares (un tiraje de 5.000 unidades) son concebidos desde la voluntad invasora que a través



GARCÉS, Marina. *No volem saber*. Barcelona: Escola Massana ed., 2017.

de su difusión y distribución gratuita no tan solo da a conocer la nueva identidad de la conocida escuela sino el posicionamiento ideológico entorno a la noción de *aprender* que la escuela quiere difundir. La publicación habla del hecho de aprender, no como la recolección de saberes útiles o necesarios, sino como un acto verdaderamente liberador. De forma metafórica

463. El resultado de la cual se puede ver al detalle en la REALIDAD ENFOCADA VII que se inserta en la PARTE II de esta investigación.

464. Ibid. IX, que se inserta en la PARTE III de esta investigación.

465. Ibid. VI, que se inserta en la PARTE II de esta investigación.

466. Ibid. I, que se inserta en el PRELUDIO de esta investigación.

467. Ibid. IV, que se inserta en la PARTE I de esta investigación.

468. Ibid. V, que se inserta en la PARTE II de esta investigación.

469. THORNTON: op. cit., 2010, p.83.

470. La publicación en 2018 recibió un Laus de Plata en la categoría de Publicación Corporativa.

un pájaro pasea por el contenido para finalmente marchar volando. Cabe decir que, durante ese curso (que fue mi último curso como máximo responsable de la titulación de grado después de 14 años) fue un placer regalar dicha publicación a todas las personas con las que me fui reuniendo. Y como docente, de primer curso, fue muy motivador iniciar la asignatura con este texto como material de trabajo en el aula.

«No volem saber.

No volem saber els vostres sabers porucs.

Ni ens guien els mapes de les presons del possible.

La burocràcia, el cinisme i l'oportunisme són el pa amb què s'esclavitzen les ments, s'embriden els desitjos i es domestiquen els reptes. No volem aprendre a calcular el preu fet de l'angoixa.

No volem saber el que cal saber. Ni ser excel·lents. Ni ser competents. Tampoc complaents ni obedients.

Ens importa més el que no sabem que els coneixements que ja tenim. Per això entre nosaltres fem lloc als mestres, els mestres veritables que fan i deixen pensar, que fan i deixen viure, que fan i deixen crear. Mestres antics per a problemes sempre nous. Rebre és més important que comunicar.

Escoltar és més important que produir. Acompanyar és més important que projectar. No hi ha aprenents sense mestres, ni mestres que no siguin, sempre i encara, aprenents. En un temps en què la vida i l'experiència s'han privatitzat i individualitzat, l'autoformació, l'autoajuda, l'automoció i l'autoestima han dinamitat el valor de la transmissió. Transmetre és poder dir nosaltres a través del que ens donem: sabers, experiència, paraules, problemes, vivències, formes i sentits.

Per tot això ens agrada prendre cura de la paraula escola i de la paraula estudi. L'escola és el lloc i l'estudi és l'activitat a través dels quals compartim els nostres aprenentatges. No tota escola és una escola ni tots els estudis del mercat ens permeten estudiar. Fer escola és disposar de l'espai, el temps i l'atenció que fan possible que l'estudi ens transformi i ens exposi a la relació amb continguts i amb vincles que no ens deixaran igual. Quan estudiar ha passat a voler dir «treure's un títol» està clar que tenim un verb expropiat a reconquerir. Estudiar és allò que fa qualsevol que indagui i mantingui desperta l'atenció cap a tot allò que no ha estat encara codificat.

No volem saber els vostres sabers porucs, dèiem.

Per això necessitem aprendre el dubte que interromp les credulitats del nostre temps. Volem forjar els sabers que combaten les opressions del nostre món. Perquè mai no en sabem prou si el que volem és fer un món millor, ni mai no ho sabem tot si el que ens mou és el desig de no deixar d'intentar-ho. Aquest repte no té límits d'edat, ni avall ni amunt: és una crida a la complicitat dels més petits i dels més grans. Tampoc no té límits de llengua, ni raça, ni de gènere ni d'origen: els sabers teixeixen el continu de la diversitat del món i impliquen mans, matèries, paraules, textures i horitzons.

Perquè portem amb nosaltres l'impuls d'aquest desig i la riquesa d'aquesta diversitat de mons, la nostra és la veu dels aprenents, d'aquells per qui aprendre no és un tràmit ni un trànsit sinó una contínua forma de compromís. Els nostres reptes són humils i exigents alhora. El seu punt de partida és la matèria bruta del món. El seu horitzó, el que poden esbossar les idees nascudes en una ciutat-escola a cel obert.»⁴⁷¹

Me gustaría acabar el capítulo con un hecho personal.

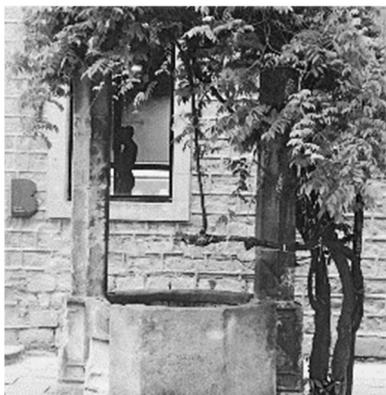
En septiembre de 2018 inicié una nueva etapa en la universidad. Después de 14 años liderando el proyecto de grado en Artes y Diseño, que se imparte en la Escola Massana, decidí apartarme de la gestión para centrarme únicamente en la docencia. Ese mismo mes realicé una entrada, acompañada de una foto, en el muro personal de la red social Facebook con el siguiente contenido:

Han estat quatre equips directius i més de mil estudiants, en els qui he tingut responsabilitat directe.

Han estat catorze anys intensos i apassionants, però ha arribat el moment del relleu. Creieu-me quan us dic que ho deixo content, satisfet i en el moment just.

Catorze anys liderant un projecte ambiciós: fer el grau universitari oficial de l'escola Massana. En el que quatre han estat els moments claus d'aquest projecte

471. GARCÉS, Marina. *No volem saber*. Barcelona: Escola Massana ed., 2017.



meravellós: Verificació, adaptació al títol propi, acreditació i modificació substancial. Quatre moments que ens ha permès deixar el grau tal i com tots hem cregut que hauria de ser, i torneu a creure'm quan us dic que serà un grau impressionant.

Han estat catorze anys en els que ho he donat tot (no m'he guardat res). Catorze anys en els que he treballat amb passió, llibertat, tensió i màxim respecte per la docència pública. No ho he fet sol, mai va ser un projecte personal, jo tan sols he posat la cara, l'esquena i la orella. Com a projecte públic han participat tots els agents implicats, i s'ha intentat fer de manera horitzontal, projectant responsabilitat i llibertat compartida, on l'únic objectiu ha estat l'aprenentatge, inclús per davant de l'ensenyament.

Així que, des d'aquesta carta vull agrair l'esforç, la implicació i l'ajuda dels estudiants (de totes les promocions), del personal docent (el que hi és i que ja no hi és) i de tot el personal no docent. Entre tots (i així es pot veure en la nova configuració del grau) hem fet possible concloure aquest llarg projecte.

Marxo feliç perquè aquest projecte el continuarà gent amb molt talent, passió i justícia. Marxo feliç perquè la meva responsabilitat als estudis universitaris tornarà a ser completa en docència a la Massana, i els que em coneixeu, o m'heu tingut, sabeu que és el que més m'agrada.

Finalment, dir-vos, que utilitzo aquestes xarxes per fer-ho públic perquè és la manera més eficaç de fer-vos arribar el meu agraïment. I no poso cap nom perquè segur que em deixaria algú i em sabia molt i molt greu.

Així que GRÀCIES i visca l'escola lliure i pública.

Foto: Pou de l'Antic Hospital de la Santa Creu, lloc de confidències, construcció i moments compartits màgics.⁴⁷²

Dicha publicación en Facebook recibió 186 *likes* y 27 comentarios. De los comentarios me gustaría destacar el realizado por el artista y educador Jordi Ferreiro, quien actualmente dirige el *Departament Exoteric* en el MACBA basado en estrategias pedagógicas experimentales. El trabajo de Ferreiro que se alinea con la mediación institucional, la participación activa, el juego y la pedagogía cogen forma de recorridos, experimentos de escuchas, conferencias performativas, talleres de colaboración y situaciones horizontales de poder, entre otras. Por esto, considero vinculante el hecho de poner la transcripción íntegra de su comentario:

Víctor! La feina d'artistes com tu és la més important i necessària! El teu (i els de molts més) és un treball sense firma i amb poc agraïment en el món de l'art, que a vegades oblida, que artistes com tu sou els que aconseguiu una veritable transformació social.

Independentment de si aquestes catorze generacions siguin artistes o dissenyador*s, han sigut catorze generacions de ciutadans i ciutadanes crítiques i creatives que transformaran també moltes coses (i ja ho comencem a veure als carrers). Des de "l'edifici del costat" he tingut el plaer de recollir algunes d'aquestes generacions i sempre he pogut veure i gaudir de la teva/vostra feina.

Felicitats Víctor, i ara... encara més i millor!⁴⁷³

472. Publicado en el muro personal de la red social Facebook el 16 de septiembre de 2018.

473. Comentario de Jordi Ferreiro a la entrada en el muro del 16 de septiembre de 2018.

22. ACCIONISMO DISIDENTE Y POST-SITUACIONISMO.

Salgamos a la calle y juguemos, decidamos entre todas las reglas, ya las cambiaremos sobre la marcha, cojamos un adoquín del suelo, que sirvió de calzada, y lancémoslo a la ventana del ayuntamiento, usándolo esta vez como problematización. Repitamos la acción día tras día, persona tras persona, hasta que no quede calzada ni arriba ni abajo, hasta que tengamos una anécdota que poder explicar. Pero hagámoslo rápido, antes de que lo escriban los que ponen hierro al asunto. Si hacemos todo esto el cambio que se producirá en nosotros será mayor al de la ciudad que habrá quedado sin calzada ni ayuntamiento. No, demasiado obvio, demasiado previsible, demasiado escenificado. Esa revolución ya la vimos, ya la leímos y ya nos la contaron, y no ha funcionado. Pero si realmente, como ya vimos, el simple hecho de abandonar el aquí dentro privado para ir al ahí fuera público es en sí un acto político por el simple hecho de estar en la polis; si el juego es una práctica con sus propias reglas, las cuales pueden cambiarse sobre la marcha, así como con un tiempo propio que no es tiempo.; si para bien o para mal en una realidad líquida, todo puede cambiar, todo; si debajo de los adoquines hay más adoquines, sabiéndolos finitos; si cualquier acción colectiva en el lugar nos cambia más a nosotros que a la fisicidad propia del lugar; si en la acción colectiva, suma de gestos mínimos que no manifestación mediatizada, se da determinado cambio, siempre; y por último, si el sentido del humor que nos permite sobrevivir en este mundo, contiene la inocencia y lucidez de la anécdota, como un buen chiste de potencial demoledor; Entonces, solo entonces, si son ciertos todos estos apriorísticos veamos que gestos disidentes pueden desencadenarse en el espacio público para convertirlo en lugar común.

ADVERTENCIA VI: Cuando en el arte se decide abandonar el taller para desarrollar su práctica, sea cual sea, en el lugar común, se expone fundamentalmente a la incertidumbre de no saber lo que la realidad (con todo lo que esta lleva incorporada) está a punto de ofrecer. «La obra que forma un “mundo relacional”, un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte»⁴⁷⁴

Una acción disidente es toda aquella que se separa de las acciones comunes, por lo estandarizadas, en la que está concebida la *city*, es decir, las acciones disidentes son todas aquellas que están muy fuera de la ley, fuera de esta o pendientes de estar fuera. Por ejemplo:

474. BOURRIAUD: op. cit., [2005] 2008, p.107.

Escupir en los espacios públicos (6772-44.1)⁴⁷⁵ es una acción disidente que cuesta 300€⁴⁷⁶, si se quiere hacer y te pillan, claro. Pero hay muchas más acciones disidentes fuera de la ley, como: Dormir en el espacio público; Usar los bancos y asientos públicos para usos diferentes a los cuales están destinados; ir desnudo o casi desnudo por los espacios públicos; Lavar ropa en las fuentes, en los estanques, en las duchas o similares; y un largo etcétera que componen la lista. Acciones todas ellas tan fútiles que uno no tiene la sensación de delinquir cuando las hace, o cuanto menos sentir que algo se ha hecho mal. Pero se está infringiendo lo establecido, lo correcto, se está alterando el orden.

En definitiva, cualquier acción que no sea, *ir* (en bici, metro, coche, moto..., al trabajo, casa, compras, cine, teatro...), *pasear y/o estar* (en los sitios habilitados y pensados para ello, muy bien tipificados) será una acción disidente.

A modo de ejemplo, cualquier cosa que salga de lo habitual y que tenga apariencia de ocupación, una fiesta de cumpleaños infantil, por ejemplo, debe ir acompañado del permiso pertinente, si se tiene, ya no es una acción disidente, es una acción controlada (vigilada), pero solo se puede pedir el permiso para ser celebradas en parques, nunca en plazas, calles o polígonos industriales. Entonces, se puede dar el caso de que una misma acción sea disidente o no lo sea en función de la buena conducta y la obediencia. En fin, con permiso hay control, mientras que sin permiso hay disidencia. Y como vimos recién, disidente o no, todas acciones son políticas y por muy fútil que nos parezca escupir es más disidente que una manifestación de un millón de personas, según la organización y 150.000 según los cuerpos de seguridad del estado.

La cosa más tonta, banal e inútil es graciosa, por lo atrevida, lo insubordinado y lo libre en que siempre se nos presenta. Se ha intentado, sin éxito, ponerle líneas rojas al humor, pero éste es demasiado libre como para tener límites, no tiene tendencia ni color que lo determine, nos guste o no, el humor, en su libertad, también puede oprimir⁴⁷⁷. Lo fútil no es útil, no sirve para nada ni para nadie, no tiene sentido ni dirección, carece de discurso y es ahí dónde radica su éxito, por qué la libertad es contagiosa y peligrosa, ya se sabe, seres libres a parte de escaparse del control acaban siendo ejemplo, o simplemente anécdota. En la película *Easy Rider*⁴⁷⁸ (1974) matan a los dos jóvenes motoristas, Wyatt (interpretado

475. Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana. *Bcn.es*. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: www.bcn.es/fixters/ajuntament/ordenansacivismecast.189.pdf.

476. Véase: CAPÍTOL SISÈ: NECESSITATS FISIOLÒGIQUES

Article 42.- Fonaments de la regulació: És fonament de la regulació continguda en aquest capítol la protecció de la salut pública i la salubritat, el dret de gaudir d'un espai públic net i no degradat, i el respecte les pautes generalment acceptades de la convivència ciutadana i de civisme.

Article 43.- Normes de conducta

1. És prohibit fer necessitats fisiològiques, com ara defecar, orinar, escopir i altres anàlogues, en qualsevol dels espais definits a l'article 3 d'aquesta Ordenança com a àmbit d'aplicació objectiva de la mateixa, llevat de les instal·lacions o elements que estiguin destinats especialment a la realització d'aquelles necessitats.

2. Resta especialment prohibida la conducta descrita a l'apartat anterior, quan es realitza en espais de concorreguda afluència de persones o freqüentats per menors, o monuments o edificis de catalogació especial, o edificis institucionals o administratius.

Article 44.- Règim de sancions

1. La conducta descrita en l'apartat 1 de l'article precedent serà constitutiva d'infracció lleu, i es sancionarà amb multa de fins a 300 euros, tret que el fet constitueixi una infracció més greu.

2. Constituirà infracció greu, sancionada amb multa de 750,01 a 1.500 euros, la conducta descrita en l'apartat 2 de l'article precedent.

477. Hace referencia a ese humor reaccionario que ridiculiza siendo misógino, racista, homófobo, clasista, sexista y todo lo malo que se os ocurra.

478 HOOPER, Dennis. *Easy Rider*. EEUU, 1969.

por Peter Fonda) y a Billy (lo propio por Dennis Hopper). Lo mata la América profunda, racista y conservadora simplemente porqué su libertad molesta, no ellos, lo que ellos despiertan o pueden llegar a despertar. Son una amenaza a la estabilidad de una sociedad basada en unos valores arcaicos e inamovibles. Como el rechazo social del movimiento punk representado en las palizas que recibían como respuesta a su actitud.

Lo disidente es, también la libertad de la ociosidad, la libertad de salir cada día a reinventar el tiempo, a idear juegos a los que jugar. Hay que pensarlos muy bien, ya que se debe ser consecuente. Debe haber normas, sí, las normas del juego son necesarias, por eso hay que pensarlas muy bien, es la única manera de que pasen cosas de verdad. Pero eso sí, de la misma manera que se han escrito se pueden borrar, tachar o hacer trampas. Lo disidente también es la figura del payaso tonto que al subvertir lo esperado hace gracia, también es Patricio (*Patrick Star*)⁴⁷⁹, el mejor amigo de Bob Esponja, quien, desde su ignorancia, pasotismo e inocencia, sin casi diálogo y discurso nulo, desestabiliza el orden social de la ciudad ficticia *Bikini Bottom*, siendo de largo el personaje más libre de la serie. Su papel es subversivo por lo nada convencional, carencia absoluta de sentido común, no hace nada (es un vago desempleado), no dice nada (si lo dice es mentira), es absurdo y fracasado, vive bajo una roca donde hace y deshace a su antojo muebles de arena, solo quiere jugar y hacer payasadas, es una estrella (de mar) adulta que dice ser experto en *el arte de no hacer nada*. Este personaje lo podría haber ideado perfectamente Guy Debord, si hubiera sido así Patricio viviría bajo un adoquín.

Toda acción genera una situación, ya sea esperada (habitual) inesperada (excepcional). Estas últimas son las que pueblan nuestras vidas de las tan necesarias anécdotas, la vida sería muy aburrida sin ellas.

Sin ellas, ¿qué explicaríamos?

Una anécdota es el hecho cotidiano convertido en excepcional, es aquello que explicamos en círculos íntimos para alegrar el día o simplemente para dar color, es aquello de ¿sabéis la última? En fin, una anécdota es el relato de una situación fútil y el resto de situaciones, las extraordinarias, las cubren los medios. Si vivimos una situación extraordinaria no esperamos tanto en explicarlas como si en verlas reproducidas, carece del valor de la exclusividad como no del momento excepcional de haberlo vivido. Vivir un atentado no es lo mismo que encontrarse una persona disfrazada con alas de ángel en el portal del ángel, como tampoco es lo mismo vivir una resistencia policial a que alguien te pida permiso para hacer un largo en tu piscina privada y así poder completar un proyecto. Una cosa es un acontecimiento extraordinario y la otra es una situación ordinaria, que con el relato de quién lo ha vivido la convierte en anécdota, y por tanto, en excepcional. A la gente, menos a los artistas, no les interesa hablar de su trabajo, entonces, una anécdota sacada del espacio público es una acción disidente, por lo excepcional, y política, por estar en la *polis*, por ende, modifica algo en quién la vive, por el relato que construye, y algo en quién la escucha, por el relato narrado. Es justo ahí en el relato, haya participado o no en la anécdota, que pasa a la experiencia de lo vivido, guardándose en la memoria. Y todo fruto de una situación, de un encuentro fortuito ante una acción disidente.

Cuando en *Protocolo #09. Tiempo para la periferia*⁴⁸⁰ (2016) envíe a hacer la mejor fotografía posible de un portal sin importancia alguna, les invité a realizar una acción disidente al no enviarles a fotografiar la Sagrada Familia, y anecdótica, por lo que allí se dio: vecinos

479. Personaje de la serie de animación americana de 1999 *SpongeBob SquarePant*. (Todavía en programación). Creada por Stephen Hillenburg.

480. El resultado de la cual se puede ver al detalle en Realidad enfocada IV que interfiere en la PARTE I de esta investigación.

y participantes topándose e haciendo anécdota de esa situación. Nada fue normal y todo bastante absurdo, los vecinos saben que esa portería no tiene ningún tipo de encanto y los agentes también. Fue una tontería absurda en la que los que participaron se lo pasaron bien, se lo tomaron como un juego, una broma y un buen chiste. En realidad, se trata de la portería donde nació y me crié, los participantes tan solo lo supieron en el momento de enviarme la fotografía, nunca antes. En el momento que recibía por correo electrónico la fotografía (dónde debían indicar, también, el día, la hora y el tiempo concreto que habían estado para hacer la foto) les enviaba el siguiente mensaje genérico (en el que únicamente cambiaba el tiempo que habían estado ahí):

Que chulada, muchas gracias.
 Has estado 21' en un lugar donde pasé los primeros 24 años.
 Esperando que te haya gustado el lugar, vuelvo a agradecerte especialmente al tiempo que me has regalado con este viaje.
 Te iré informando, abrazo fuerte!

Pues bien, muchos de ellos al saberlo me comunicaron que habiéndolo sabido hubieran hecho una mejor foto y que hubieran estado más tiempo. El tiempo fue algo que también quise subvertir, les pedí su tiempo para ir a la periferia, es decir a ningún lugar, para hacer un gesto tan anodino como el de una foto de algo nada fotogénico, les hice perder tiempo. Así fue, muchos acusaron la falta de tiempo como excusa a no hacerlo, mientras otros se pasaron horas haciendo un tapeo al que invitaba el vecino del quinto.

Igual de disidente que la propuesta (que no la acción) de Luz Broto en *Derogar las normas relativas al silencio* (2016) una intervención *site-specific* en el *Koldo Mitxelena Kulturunea* de Donostia. En ella propone suspender temporal y alternativamente la norma de guardar silencio dentro de las instalaciones de la biblioteca durante dos semanas. Para ello, pide permiso para que mediante una línea roja en el suelo que divide en partes iguales el



BROTO, Luz. 274,59 m2. 2014.



ALMARCEGUI, Lara. *Un descampado*, *Mataadero de Arganzuela, Madrid*. 2005-06.

lugar, crear nuevas normativas de conducta en una de las partes. Pide poder hacer ruido en la parte de la biblioteca que tiene en sus paredes la nueva normativa. A la semana se intercambia el lugar sometido a la nueva normativa. La clave está tanto en el permiso como en establecer una nueva normativa desde arriba, aunque esta venga del artista, es tan obediente mantener silencio como mantener ruido. La disidencia se disuelve ante la autorización, así como la subversión de la norma. Pero eso sí, sigue quedando la anécdota. Diferente que en *274,59 m2* (2015) obra de la misma autora vista ya en esta investigación. Acción (según ella es intervención) en la que traslada al espacio expositivo un vallado de 50 metros lineales de un solar de 274,59 m2 situado en un barrio con un denso entramado urbanístico de la ciudad de Barcelona. Está claro que interviene en el espacio público, hace desaparecer una valla que delimita lo privado con lo público y nos habla de que lo deja «abierto indeterminadamente»⁴⁸¹ lo cual quiere decir que no ha pedido permiso, ha subvertido la norma y la propiedad. Pero insisto, es más potente la acción de liberar a lo público un espacio privado, libre de normativa, en un lugar denso en lo tectónico, que la intervención de despojo. En la

481. BROTO, Luz. 274,59 m2, 2015. *Luzbroto.net*. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.luzbroto.net/castellano/24-274,59m2.html>.

galería donde se expuso se vio la intervención, las vallas expuestas nos hablaban del despojo y la situación que se dio fue entorno a la acción de Luz Broto, pero en el lugar concreto de liberalización la situación que se vivió (el tiempo indeterminado que estuvo abierto) fue la de la libre ocupación de un solar, independientemente de quien fuera el autor de esa acción. Una acción disidente de los que ocuparon temporalmente el solar gracias a una intervención más o menos permitida bajo el paraguas del arte. Cierto es que abre un solar cerrado y paralizado, pero ¿durante cuánto tiempo? ¿indeterminado? La artista Lara Almarcegui, a quién ya hemos visto extensamente, los abre con concesiones hasta de 15 años, tiempo suficiente como para empoderar a los vecinos en la autogestión del solar. Solar que convierte en descampado al ponerle como única regla de juego la de: *no construir nada que pueda permanecer por tiempo alguno*.

Cuando Antonio Ortega libera unas gallinas en los parques públicos de *Modern Hall Park* y de *Battersea Park* en Londres, *Parque Würzburg* en Salamanca y *Parc de la Devesa* en Girona (*Hens in the park*, 2001) lo hace desde un gesto que es igual de disidente para las gallinas como para los usuarios al parque. La pregunta de ¿Por qué no hay gallinas en los parques? No es más que pensar en que un nuevo futuro es posible, y no tan solo para las gallinas. El simple hecho de pensarlo y pasar a la acción probándolo (aún en el fracaso del 80%, como así fue) es un paso de gigante. Fue una intervención inocente e inconsciente, una acción tan subversiva como fútil que creó la mejor situación para la anécdota. Ortega desmitifica los valores del espectáculo ciudad-verde creando un tipo de acción y valor contracultural de lo absurdo.

¿A caso somos gallinas que no sabemos comer solos ni defendernos de los depredadores?

Antonio Ortega se inserta en los espacios *sobre-especializados* de la *city*, en este caso el parque, para aprovecharse inocentemente de esta concepción de la impostada naturaleza con horario cerrado, seguro, vigilado y controlado que es el parque público. Lo hace desde el gesto mínimo, casi sin molestar, sin subvertir aparentemente nada. En definitiva, genera un acontecimiento de liberación cómico y sin importancia.

Todo lo contrario que Santiago Sierra cuando deja atravesado un camión durante cinco minutos en una de las vías principales de Méjico DF (*Obstrucción de un contenedor de carga*, 1998) o en su marcha fúnebre y siniestra de retratos invertidos (el rey Juan Carlos I de España, Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy) por la vía pública, en la obra *Los encargados* (2012) (ambas vistas ya en esta investigación). En ambos casos, igual que Antonio Ortega, Sierra se inserta en el sistema de la *city*, en estos casos lo hace en las infraestructuras concebidas para transportar personas y mercancías, hecho que ocupa mayor porcentaje de uso en la ciudad contemporánea. Está claro que desestabiliza, que problematiza, que subvierte la normalidad y regulación cotidiana, pero desde el espectáculo, el gran gesto, la gran visibilidad y molestando, es voluntariamente provocador.

En definitiva, si Ortega busca la risa de la anécdota Sierra busca la confrontación de la provocación. Pero existe una diferencia mayor, mientras Antonio es activo en la demostración fallida de una nueva vida para las gallinas, Santiago no propone, no pasa a la acción con una posible solución, pasa a la acción desde la enunciación, simplemente nos presenta el problema haciéndolo visible, es el enunciado de la problematización del recorrido de denuncia y visibilidad que Hans Haacke nos desvela en *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1*. (1971), en la que Haacke tan solo documenta y muestra el caso paradigmático del sistema de propiedad, especulación y control del espacio urbano de la ciudad de Nueva York de los 70. En ninguno de los casos se emite juicio, sino

que se espera que sea el público quien lo emita. En el caso de Haacke la acción disidente estuvo realmente en el lugar donde debía exponerse la obra por primera vez, el *Guggenheim* de Nueva York. Disidente porqué una de las familias que salía en lo expuesto era la familia Shapolski, beneficiaria, también, del museo.

Para la Bienal de Liverpool de 2010 Cristina Lucas cita en los almacenes de *Euro-pleasure International Ltd.*, (abandonados recientemente) a unos jubilados que vivieron la crisis laboral del Liverpool de 1970. Ese recinto fabril será el escenario de su intervención. Cristina Lucas pide a los citados que lancen piedras a los cristales de dichos almacenes



LUCAS, Cristina. *Touch and go*. 2010.

abandonados mientras son grabados. El resultado fue un audiovisual de 14' en el que se puede ver primeros planos de esta destructiva acción individual. Decide trabajar con jubilados para trazar una línea temporal entre la acción y la crisis laboral de Liverpool de 1970 que vivieron los lanzadores de piedras. Una crisis que empobreció a una de las ciudades más activas del planeta y donde se llegó a la tasa de desempleo más alta de Reino Unido a consecuencia de la deslocalización postindustrial. La ciudad entera respondió, llegando a constituirse como símbolo contra el capitalismo postindustrial en la historia del país. *Touch and go* (2010), que es como se llama la obra, no es un acto de memoria, es un reenganchamiento del *continuar luchando* de aquellas personas que fueron símbolo. En la épica de la cámara lenta se puede apreciar la furia, la rabia y el resentimiento, y además es tremendamente conta-

gioso. Es maravilloso ver los primeros planos de las caras al tirar la piedra, están entre la gamberrada, el desahogo, la venganza y la emancipación. Es la destrucción para un mundo mejor, están jugando, sonríen y se redimen. Es un poético atentado al trabajo, es el «no travailleiz jamais» tirando adoquines que encontraron bajo los adoquines.

Todas estas acciones, con más o menos radicalidad, con más o menos sentido del humor y con más o menos éxito, tienen en común su capacidad disruptora en la generación de situaciones disidentes que se alejan de la esfera pública para acercarse a la de la experiencia de participar (activa o pasivamente) en estas infiltraciones del reordenamiento y normas que la administración impone en el espacio público.

Como ya vimos largamente, el sistema capitalista actual se desarrolla en una sociedad jerárquica que vende la ilusión de lo democrático y fomenta las relaciones humanas de la no-comunicación, la no-participación, la división y especialización. Unas relaciones sociales mediatizadas como forma de dominación y de garantía del orden y un presentismo que anula cualquier memoria, vulgarizándola. Ante esto se propone el desarrollo de una práctica social que sea capaz de desplegar una comunicación y una participación directa en lo real. Es decir, una reapropiación del espacio público, que nos fue robado, para reescribirlo como lugar. En palabras Tiquin⁴⁸²: «reparación, restitución y redención de un mundo destrozado». Recuperar lo que nos ha sido robado mediante la acción directa y transgresora hacia la alienación social y urbanística del neoliberalismo del consumo. Es decir, generar situaciones subversivas para provocar relaciones disidentes en la vida cotidiana que se desarrolla en la ciudad capitalista contemporánea. Lo vemos en *Mr. Merde*⁴⁸³ de Carax, un ser subversivo

482. Publicación francesa de filosofía con solo dos números (1999-2001). Se inscribe en el espacio de articulación de los discursos, las formas y las luchas.

483. Personaje de ficción de la película de 2012 *Holy Motors* dirigida por Leos Carax. Vuelve a aparecer en la película *Tokyo!* De 2008 dirigida por Michel Gondry, Bong Jon-hoo y el propio Leos Carax.

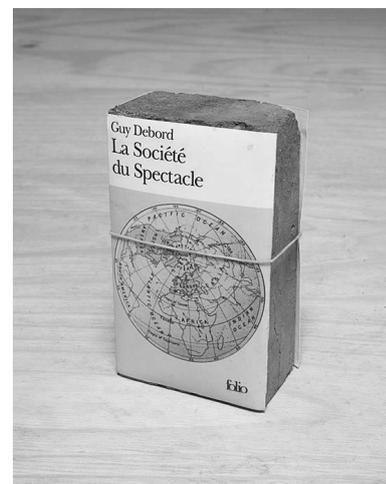
que salido de las alcantarillas desordena las calles comerciales de la ciudad neoliberal con sus acciones disidentes. Es un ser cínico y satírico que ridiculiza y agrede al transeúnte (en su movimiento continuo) arrebatándole el teléfono móvil para destruirlo, robándole el dinero para comérselo y tirando colillas encendidas en el interior de carritos de bebés y para compensar, tal destrucción, regala crisantemos en señal de reconciliación. *Mr. Merde* representa el *NO* de dada y la digna rabia de los indignados.

Intentaré explicarlo.

Vivimos bajo la sensación de que algo no funciona. Y es cuando esta sensación crece y se torna visible que aparece la rabia y el malestar. Es el malestar de los jóvenes sin futuro de las calles sin pavimentar que no necesitó a Debord, a ellos lo de mayo no les llegó, tan solo necesitaron calle, solo tenían calle, fue la acción directa de ocuparla en la inmediatez cotidiana, también fue el pasar a la acción de la actitud libertaria del 36, el pasar a la acción para incomodar. Solo tenían la calle porque todavía no se la habían arrebatado, estaba todo por hacer, todo por urbanizar, todo por dignificar. Al final la droga y la dignificación administrativa los sacó para siempre de la calle. Fue en ese momento cuando la digna rabia se instalaría en los que fueron lo suficientemente jóvenes como para caer y lo suficientemente adultos como para no olvidar. Es ahí, es en los herederos de la pérdida donde se instalaría una actitud inconformista y de resistencia capaz de plantar cara al orden establecido, el de no aceptar que las cosas son así, el así del conformismo alienante de la sociedad mediatizada y de opinión inconsistente. Se incrustó la rabia como motor de actos de resistencia. La resistencia en sacar a mi hija Petra a la calle cada día de su vida y saludar al pasar frente las cámaras de videovigilancia que el gobierno instaló en todo el perímetro público del *Palau Reial* de Barcelona. Es la rabia de no tener ya ni calle, es el resistir a los modos en que se regula el espacio público, es el «salir a la calle y disparar al azar» que gritó André Breton y que recuperaría David G. Torres en aquel sótano de Antonio Ortega, duró poco, fueron unas horas en las que se creó una situación radical de la que hoy se sigue hablando. Es tan poco que merece la pena seguir intentándolo.

Es definitiva, seguir en la actitud inconformista, radical, incorrecta y rebelde con el único objetivo de problematizar la realidad subvirtiéndola.

Desde los atentados del 11S de 2001 existe un claro recorte en las opiniones y las libertades sociales, Debord se avanzaría quedándose corto en su sociedad del espectáculo y Bourriaud lo matiza en su la sociedad de los *figurantes*. Un sistema que bajo una ilusión de democracia interactiva mediatiza y asila la emoción como motor de opinión, en la que el temor hace abandonar, ya voluntariamente, la libertad. Se instala la política del miedo, una política que estructura la seguridad y el control con la vitola que es por nuestro bien. Así que, se mediatiza el miedo y su regulación como estrategia de control a través de las emociones. Estamos instalados en la era de la *miedotización*. Este *afectismo* moral de la *presubjetividad* es el que hace inútil las grandes acciones, y es precisamente la mediatización de la muchedumbre la que la hace inefectiva. Así que, estamos ante unas *estrechidades* que son en realidad individualidades convocadas para una gran suma. Una suma dirigida, orquestada, controlada, segura y espectacular. Es decir, cualquier acción grandilocuente servirá como carne de cañón mediática y apaciguadora de lo radical, en la representación pacífica de una lucha infértil. Las convocatorias masivas, oficiales o no, son llamamientos mediáticos a la desobediencia y en el uso de las redes sociales vemos el



CLAIRE FONTAINE. *La société du spectacle brickbat*. 2006.

registro de la ilusoria revolución social que forma parte de la estrategia de los de arriba para manipularnos como masa y así conseguir sus objetivos. Nada cambiará, nada ha cambiado, es la revolución de los de arriba en las bullangas de la Barcelona de 1835 y la de España de 1900 de Maura. Se puede afirmar entonces que es más radical y revolucionario mirar una primera edición de *La société du spectacle* donde se han substituido sus páginas por un ladrillo⁴⁸⁴, a modo de literalidad de la violencia contra el sistema capitalista (al convertir las ideas de Debord en piedra arrojada) que una manifestación en domingo respaldando decisiones políticas del cambiar lo justo para *el seguir mejor, pero siguiendo igual*. Es la actitud del inconformismo, la del paso al lado, la de la *desmediatización* de los grandes acontecimientos mediante la gran gesta del gesto mínimo.

Quizás la solución pase por realizar acciones lo suficientemente fútiles como para que no tenga ningún interés mediático, unas acciones lo suficientemente radicales, incorrectas, inconformistas y problematizadoras como para contrarrestar el miedo emocional que dirige el espectáculo.

Al inicio del curso 2014-2015 tras una de mis clases Darius Bogdanovic, por entonces estudiante de segundo curso del grado en artes y diseño, me propuso reproducir la clase que acababa de dar en la sala de actos donde invitaría a amigos suyos interesados en el tema que había desarrollado. Ese fue el detonante de una serie de acciones que se prolongarían durante todo ese curso, muriendo poco a poco en los que seguirían. La primera de ellas fue la de trasladar la sesión a un vagón de metro, así que, tras un llamamiento, para hacerlo lo más abierto posible, nos dirigimos a la parada de metro Liceo, de la línea verde, para subir al primer metro que pasara dirección Zona Universitaria. Lo que se dio fue una incomunicación maravillosa en la que se iban sumando viajeros que habían decidido llegar tarde a donde fueran para quedarse con nosotros. Al llegar al final de trayecto, sin bajar del vagón, esperamos a que reiniciara la ruta para acabar de nuevo en Liceo. Hablar de la ciudad transitándola por abajo, desde los de abajo, fue una experiencia de visualización mayor a la que podríamos tener en la superficie, la conclusión fue que tenemos más representada Barcelona en nuestro imaginario que en nuestros ojos. El éxito de esta primera experiencia llevó a otras y vi la posibilidad de convertirlo en un juego. Todo juego tiene sus normas, así que empezamos a concebirlas. Fueron clases abiertas en las que se habló de cualquier cosa, cualquiera pudo hacerlo, no hubo horario de cierre y cualquier lugar fue bueno.

Pues bien, el 25 de marzo de 2015, siguiendo la única norma del juego, 19 personas, con las correspondientes 38 sillas, subimos Rambla arriba hasta llegar a la fuente de Canaletas, ahí desplegamos las sillas y empezamos a charlar. El tema que se trató fue el comportamiento del ciudadano en el lugar público, pero la cosa giró hacia la noción de desobediencia y como si de un contagio general se tratara, se empezó a configurar una lista de posibles acciones radicales susceptibles de ser realizadas en la ciudad para su transformación. Un transeúnte de avanzada edad que se había sentado cuando ya llevábamos un buen rato de conversación, esperaba un momento de silencio para intervenir. Ante la radicalidad juvenil de los estudiantes se presentaría como un terrorista botánico que cansado de la política medioambiental municipal decidió pasar a la acción. Frente a la pasividad administrativa que demostraba en la substitución de árboles y plantas muertas de la

**NORMATIVA DE LAS CLASES EN LA CALLE:
O. INDEPENDIENTEMENTE DEL LUGAR PÚBLICO DONDE SE PRODUJERA LA CLASE, CADA ASISTENTE DEBERÁ LLEVAR DOS SILLAS, UNA PARA ÉL Y OTRA COMO SEÑAL DE INVITACIÓN.**

NOTA: Son clases abiertas sin jerarquías de ningún tipo, en la que el contenido debe salir de la propia charla, sin reglas, sin tema, sin profesores, sin alumnos, sin horario y sin lugar. Tan solo se debe hacer el llamamiento correspondiente para hacerlo abierto.

484. CLAIRE FONTAINE. *La société du spectacle* donde brickbat. 2006.

ciudad, el jubilado botánico, emprendería la acción diaria de ocupar el espacio público mediante la siembra. Es decir, lo que nos propuso fue la recuperación polinizadora del lugar común como acción radical, problematizadora, inconformista e incorrecta. Una especie de autogestión botánica que con la resistencia directa a *Parcs i Jardins* respondía a su malestar. Nos explicó orgulloso como desde hacía años emprendía la lucha diaria en busca de los alcorques vacíos de la ciudad para polinizarlos. Paciencia y clandestinidad como herramientas de éxito en el cambio social. El invitado sorpresa, que nunca reveló su identidad, nos dio una lección de cómo las acciones que quedan fuera del foco mediático perduran en el objetivo de establecerse y arraigarse como mejor manera de hacer política. Estos tres años que han pasado desde tal acontecimiento me han hecho pensar si el botánico con su acción produjo más momentos radicales y situaciones revolucionarias que las manifestaciones multitudinarias que estamos viviendo en Barcelona en este último año. En definitiva, nuestro botánico clandestino proponía unas micro acciones que al insertarse en las grietas que la ciudad ofrece se despliega cierta disidencia que no hace más que acercarnos a una emancipación de las que las grandes manifestaciones nos alejan.

Acciones mínimas como las que Martín Rico Villegas propuso un año antes en *Parásito* (2014), quién con más visibilidad que nuestro botánico usó la misma metodología: la del silencio como efectividad y la del encuentro cotidiano como canal. Rico Villegas en *Parásito* se esconde en las oquedades que la ciudad va generando como accidentes residuales. Así que, se oculta en alcantarillas, árboles, cartones o metiendo la cabeza entre los huecos que dejan rocas, llegando a poner en juego su seguridad como clara representación del malestar que supone la limitada y forzada ocupación permitida por la administración. Al igual que el jardinero terrorista, nos presentan pequeñas acciones que violan el orden establecido. Un desorden que buscan cierta complicidad con el lugar y con el ciudadano.

Querría destacar otras metodologías disidentes del silencio como el trabajo de Jens Haaning quien ante la privación social y comunicativa que se da en el control mediático de lo emocional en lo privado y de la ordenación comportamental en lo público, propone insertarse en el modo en que se compone la sociedad y en las estrategias de comunicación y de expresión del poder. Así que, en acciones como *Turkish Jokes* (1994) (Documenta 11, 2002) donde instala en una plaza de Dinamarca un altavoz que emite chistes en turco como comunicación con la comunidad inmigrante turca; o en *Arabic Joke* (2002) donde engancha una serie de carteles por las calles del centro de Ginebra con chistes escritos en árabe; o en *Afganistán 5012 km* (2003) en la que el año en que Holanda entra en guerra con Afganistán, inserta en una autopista de la ciudad holandesa de Utrecht una señal de tráfico indicando la distancia que la separa del conflicto de guerra; o finalmente, en la más reciente *Kabul Time* (2016), donde instala una serie de relojes idénticos a los relojes oficiales que hay distribuidos por la ciudad de Malmö, con las únicas particularidades de substituir la marca de este tipo de los relojes por la palabra Kabul y la de dar la hora mal. Los relojes de Haaning están dando



25.3.2015. Primera Clase en la calle: "Lugar vs Espacio público". Fuente de Canaletas.



28.5.2015. Última Clase en la calle: "Examen de españolidad". Pl. de la Gardunya.



RICO VILLEGAS, Martín. *Parásito*. 2014.



HAANING, Jens. *Afganistán 5012 km*. 2003.

la hora de Kabul. En las cuatro acciones que acabamos de ver, Haaning propone un sutil desplazamiento en la relación ordenada y común del transeúnte con el espacio público, un gesto disidente que perturba nuestra cotidianidad a través de la ocupación sigilosa y camuflada de la ciudad. Despliega una materialidad con apariencia común alterando el orden de nuestra reflexión sin alterar el ordenamiento físico-administrativo. Esta exploración de las situaciones cotidianas desde la apropiación lingüística de la ciudad, (voces, textos y mobiliario) permite cierta clandestinidad y ocultación que lleva al encuentro sin llamar la atención. estamos entonces ante la búsqueda de máxima efectividad y permanencia. Como dice Montse Badia: «El artista simplemente busca una confrontación con "lo diferente", con la que trata de promover en el público una percepción distinta de la realidad, capaz de cuestionar determinados prejuicios adquiridos»⁴⁸⁵.



GUESS, Jeff. *Fonce Alphonse*. 1993.



LÓPEZ CUENCA, Rogelio. *New World Order*. 1991.

Otro uso de las estrategias que la administración utiliza para control y castigo lo encontramos en Jeff Guess, quien en la pieza *Fonce Alphonse* (1993) consigue hacerse un álbum de fotos de boda recopilando las fotos que los radares de velocidad disparan automáticamente. En las fotos aparece haciendo de copiloto junto a su mujer, quién conducía, vestidos ambos de boda. Fotos realizadas, como es obvio, al infringir la normativa de velocidad. El estado pasa de ser sancionador a ser fotógrafo de bodas involuntario.

También en Rogelio López Cuenca es muy habitual en él el uso de la señalética pública como forma de filtrarse y agenciarse críticamente del espacio público para trastornar los monótonos códigos textuales que lo ocupa. Estas señales equívocas brindan de otra posible comunicación a un transeúnte que al leerlas habitualmente de forma inconsciente y obediente genera, en este, un cortocircuito cognitivo que invade lo cotidiano al llegar a lo anecdótico por vía de la consciencia. En Columbus (Ohio), en una experiencia de intervenciones en la vía pública comisariada por Teresa Blanch en 1991 (octubre-diciembre), bajo el nombre de *New Currents (Recent Art in Spain)*, Rogelio López Cuenca, en la obra *New World Order*⁴⁸⁶ puso tres señales de tráfico en una importante avenida, con un escrito interior que acompañaba la famosa frase *New World Order*, pero haciendo alusión a la *Operación Tormenta del Desierto* de la Guerra con Irak. A raíz de las protestas en el Ayunta-

miento por parte de los veteranos de aquella operación y otros simpatizantes, al cabo de unos días las hicieron retirar. La señalización finalmente fue acogida por el *Wexner Art Center*, un Centro Cultural ubicado dentro del Campus de la Universidad Estatal de Ohio. En definitiva, llevar la poesía al código público para generar propuestas críticas que se inserten en lo cotidiano. Una irónica apropiación del lenguaje-código-ciudad como estrategia de ocupación en el lugar común. Como el propio artista lo describe: «para un trabajo de intencionalidad política, de abrir otros ámbitos más dialógicos con el mundo, es indispensable recurrir a códigos descifrables (y en nuestra cultura, la lengua hablada o escrita es la de mayor accesibilidad, frente a otros lenguajes más sofisticados, privatizados por élites y profesionales). Esto

485. BADIA, Montse. JENS HAANING. Antonio, Aurangzeab, Deniz, Ecevit, Faysal, Hakan, Murat, Oemer, Radvan, Sambas, Shabeer y Dennis (ESP), Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004. *Montsebadia.net* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.montsebadia.net/spip/spip.php?article21>.

486. Obra recogida en la publicación editada con motivo de la exposición *El paraíso es de los extraños* y editada por la Diputación de Granada. LÓPEZ CUENCA, Rogelio. *Obras*. Granada: Diputación Provincial de Granada ed., 2016, p.51.

no quiere, por supuesto, ser una redición del tópico de *bajar* hacia el pueblo, hacia lo vulgar, para ser comprendido por “las masas”: se trata de la clara conciencia de que, hoy, para intervenir en el mundo, en la realidad, hay que intervenir sobre la representación de esa realidad, esto es, sobre su imagen mediática, sobre todo, sobre la publicidad»⁴⁸⁷.

Todos estos ejemplos, huyen de la protección del paraguas institucional para infiltrarse⁴⁸⁸ en la realidad cotidiana de la ciudad, así como el alejarse del peligro que conlleva el reduccionismo del arte a mera mercancía cultural lista para el consumo, impidiendo desarrollar todo su potencial emancipador. El peligro no está en la mercadería en sí, aunque podríamos discutirlo, sino en el hecho de ser esta herramienta del espectáculo, por tanto no-participativa y no-comunicativa. Y si el arte se convierte en ambas cosas deviene en lo que Alberto Aparicio denomina como *estetización* difusa, que es «la evanescencia de lo artístico y lo político en la sociedad actual»⁴⁸⁹. En definitiva, puede devenir en la disolución del arte en el espectáculo a través de las industrias mediatizadoras. «Que la realidad cotidiana esté invadida por rasgos estéticos no viene sino a significar la desactivación del poder alienante de la práctica artística y de la experiencia estética»⁴⁹⁰.

En 2013 Christian Jankowski presenta *Heavy-Weight History*, una película de 25' donde se pueden ver a unos musculosos levantadores de pesas intentando levantar, con más o menos éxito, una serie de esculturas públicas de la ciudad de Varsovia, Polonia. Para esta película Jankowski contrata a levantadores de pesas profesionales polacos, vestidos con el uniforme nacional de pesas, y a un afamado comentarista deportivo, que le dará el toque sensacionalista de reality show en el audio a modo de retrasmisión heroica de la gesta. Jankowski escoge 8 esculturas de Varsovia tales como un memorial de la era comunista, una estatua de Ronald Reagan o la figura de *Syrenka the Mermaid* entre otras, todas correspondientes a las diferentes épocas del país, desde la invasión nazi, pasando por el largo periodo soviético hasta el actual sistema capitalista. Esta reparación o redención que nos expone desde el humor está entre la atención a la significación política (de partidos) de la ciudad y el peso de la historia y la memoria. Ya no de lo que las esculturas representan, sino en lo que nos hacen recordar. Un peso histórico, simbólico y físico que en la película parecen competir entre ellos a ver quién



LÓPEZ CUENCA, Rogelio. *Bemvindos-Bienvenidos*. 1998



JANKOWSKI, Christian. *Heavy-Weight History*. 2013.

487. [sin autor]. Entrevista a Rogelio López Cuenca, [sin fecha]. ayp.unia.es. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=460

488. En 1970, Cildo Meireles (Brasil, 1948) en sus *Inserções em circuitos ideológicos* ya nos proponía el concepto de las infiltraciones (inserciones en los amplios sistemas de circulación), que consistía en trabajar al margen de los agentes culturales o administrativos, con la voluntad de crear canales propios de *acciones de infiltración* dentro de los circuitos habituales de funcionamiento social. Su propósito fue el de volatilizar el arte y trabajar directamente con la situación misma del cuerpo social, entendido como el lugar donde se desarrolla la vida humana, ya sea cotidiana o política. A lo que él llama: «síntesis entre relaciones sensoriales y mentales» huyendo de lo contemplativo de la percepción retiniana, siendo los sentidos y la razón los que nos llevan a la percepción cognitiva y significativa de la complejidad espacial.

489. APARICIO, A. Las nuevas formas de acción contra la política y el arte en la cibercultura. *¿Amarga victoria del situacionismo?.* [Unavarra.es](http://unavarra.es) [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: https://www.unavarra.es/digitalAssets/120/120089_100000alberto_aparicio.pdf

490. Id.

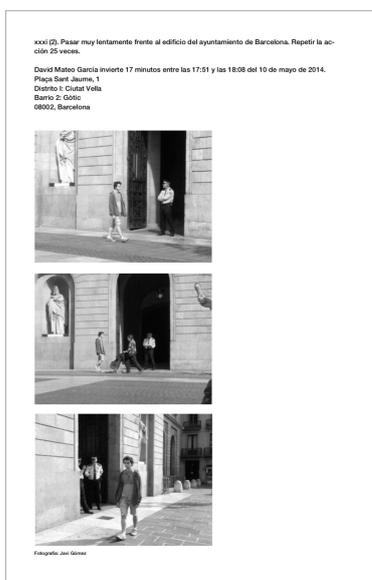
es el símbolo más pesado y, por ende, duradero. Da una extraña imagen de orgullo de país entre lo alegre, lo festivo y la impostura histórica, en la que se podrían ubicar muchos.

En definitiva, nos presenta un acto transgresor y disidente de una transformación aparentemente positiva.

Para ir acabando este capítulo.

En la obra *Protocolo #06. Desobediencias en co-presencia*⁴⁹¹ (2014) se proponen precisamente 35 acciones disidentes, que desde una posición fútil pretenden ser lo suficientemente radicales, incorrectas, inconformistas y problematizadoras como para generar una pequeña, insignificante y momentánea revolución social en la producción de lugar y situación en la fenomenología de la insurrección. Fue una invitación a salir a la calle para recuperarla, un homenaje al «salir a la calle y disparar al azar». Creo conveniente reproducir las 35 acciones a renglón seguido como si así pudiéramos alcanzar la autogestión del lugar común en nuestra propia emancipación: Acercarse a alguna de las construcciones-obras simbólicas más visitadas de la ciudad, y una vez allí aplaudirla y vitorearla; Salir a la calle y jugar al escondite solo hasta ser encontrado; Quedarse muy quieto, muy quieto, muy quieto, durante 5 minutos, cualquier sábado por la tarde en la calle Petritxol de Barcelona; Salir a la calle e intentar decir la verdad hasta que alguien nos dé la razón, e inmediatamente después decir que es mentira; Salir a la calle y ponerse a bailar; Hacer cola en el Museo del Fútbol Club Barcelona y cuando toque el turno irse; Detenerse hasta que algo suceda. Y una vez que suceda registra lo sucedido mediante un sencillo dibujo;

Decir buenas tardes a tanta gente con gafas de sol que nos encontremos por la calle hasta que el sol se ponga; Caminar en la medida de lo posible únicamente por la hierba; Salir a la calle e intentar caminar siempre por la izquierda; Entrar sin dejar salir; Subir al metro, sentarse junto a la persona de más edad del vagón e intentar explicarle la portada del día de La Vanguardia; Detectar de entre todos los transeúntes aquel que no tiene rumbo y seguirlo; Suponer que hora es. Preguntar cada 7 minutos la hora e ir registrando las veces que se acierta; Quedar a la misma hora del mismo día y en lugares diferentes con tanta gente como sea posible e intentar llegar puntual a todas las citas; Ofrecer un abrazo a los transeúntes que lleven corbata; Bajar por las escaleras mecánicas que tienen el sentido de subida; Rozarse con todas aquellas personas que nos crucemos y estén caminando con el móvil en la mano; Comprar un coco, buscar una palmera donde sentarse e intentar abrirlo. Si no se consigue, dejar el coco en la base de la palmera y proseguir la marcha; Buscar una señal de "prohibido jugar a pelota" y retar a los transeúntes más jóvenes a jugar a un "uno contra uno" a 11 puntos usando la señal como canasta sonora; Preguntar a la gente mayor que espera del día e intentar que un desconocido lo consiga; Quedarse quieto en un paso de peatones sin semáforo (o con semáforo naranja intermitente) y esperar que los coches paren. No cruzar bajo ningún concepto; Detenerse en quietud absoluta frente cualquier señal de stop hasta justo después de perder la quietud; Escuchar con mucho interés cualquier conversación de más de tres personas que se dé en el espacio público; Caminar en la misma proyección de alguien que va de cara, y no apartarse bajo ningún concepto; Preparar



VALENTÍN, Víctor. *Protocolo #6. Desobediencias en co-presencia*. 2014. Fragmento de la publicación: VALENTÍN, Víctor. *Acciones, encuentros y registros en Barcelona, Londres y Sant Cugat*. Barcelona: Autoeditado, 2014.

Acción: XXXI. Pasar muy lentamente frente al edificio del ayuntamiento de Barcelona. Repetir la acción 25 veces, realizada por David Mateo entre las 17:51 y las 18:08 del 10 de mayo de 2014.

491. El resultado de la cual se puede ver al detalle en la Realidad enfocada IX que interfiere en la PARTE III de esta investigación.

**PROTOCOLO #6.
DESOBEDIENCIAS EN CO-PRESENCIA.**

0. FICHA

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. Motivación-Intenciones.

1.2. Sinopsis (en datos).

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Acciones, encuentros y registros en Barcelona, Londres y Sant Cugat*. Barcelona: Autoeditado, 2014

3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. Convocatoria e instrucciones.

3.2. Registros de las acciones (persona/lugar/día/hora).

3.3. Fotos enviadas por los actorantes.

4. EXPOSICIÓN

0. FICHA

Autor (iniciador): Víctor Valentín Puerto

Título: PROTOCOLO #6. DESOBEDIENCIAS EN CO-PRESENCIA.

Acción: Incitar a la participación solicitando el compromiso de realizar una o varias acciones en el espacio público –a escoger de una lista de 35- y de enviarme su registro fotográfico.

Co-autores (del registro): 22 co-autores¹.

Lugar: Espacio público de Barcelona, Londres y Sant Cugat.

Actorantes (de las acciones): (*entre paréntesis la cantidad de acciones escogidas*): 35 actorantes².

Inicio: 9.2013.

Inicio de las acciones: 29.3.2014 a las 21:01.

Finalización: 1.6.2015 a las 23:59.

Tiempo de desobediencias: 63 días y 3 horas (1.539 h)

Cierre de la obra: 25.6.2014.

1. Ana Amorós, Montserrat Ayala, Norma Baenas, Salim Bayri, Darius Bogdanowicz, Laura Dragó, Ana Drucker, Mercè Ester Cases, Juan David Galindio, Andreu Garcia Serra, Eulàlia Garcia Valls, David Gómez, Guillem Portell, In Situ, Andrea López Bernal, Rubén López Delgado, Sara Lorite, Mireia Moliné, Pol Ricart Herms, Mari Carmen Rodríguez C., Alba Sanmartí Masdeu y Duna Vallés.

2. Sara Álvarez Aragonés, Ana Amorós (3), Ginush Arekalyan (2), Montserrat Ayala (3), Marta Archilés, Silvia Badorrey (2), Salym Bayri, Eva Béser (4), Darius Bogdanowicz (2), Arnau Brell (2), Henrique Cubiertos, Ana Drucker (2), Enric Farrés Duran (5), Juan David Galindo (3), Andreu García Serra (2), Eulàlia García Valls, Hanyerim Gisepe (2), Janluca Gisepe (2), Andrea López Bernal, Sara Lorite (4), Mariela Madero (3), David Mateo García (4), Daniela Medina (2), Óscar Molina, Mireia Moliné (2), Tatiana Muñoz (2), Guillem Portell (2), Maria Roy Deulofeu (3), Pol Ricart Herms (3), Laura Sala (3), Josep Solà, Blanca Utrillas (4), Petra Valentín Ester, Duna Vallés y Eduardo.

1. ELEMENTOS DE LA OBRA

1.1. MOTIVACIÓN-INTENCIONES.

El viernes 28 de marzo de 2014 a las nueve de la noche decido activar a través de las redes sociales el proyecto “acciones, encuentros y registros en la ciudad de Barcelona”. Concretamente en un grupo de facebook de reciente creación pensado básicamente para prácticas artísticas. El “grupo abierto” de facebook en cuestión es Art trade-art interchange platform³ creado el 25 de febrero de 2014 por el colectivo artístico “Placa Turca”⁴ y constaba, en el momento de la publicación, de 327 miembros⁵.

Este acto pretende como primer estadio un compromiso a ciegas hacia la persona firmante. Es decir, el hecho de desconocer por completo el motivo principal del llamamiento y teniendo como única información hacer una acción performativa en el espacio público, pone al usuario del grupo (en el caso de querer participar) en situación de confianza a ciegas hacia el autor del “comentario”. Debemos considerar que si la recepción es a ciegas el envío también lo es, pues el anuncio se ubica en una plataforma abierta a todos, con unos miembros determinados y sin destinatario aparente. Así que el comentario está publicado desde la incertidumbre de quien puede querer ser alter ego y “el cómo” éste lo usará. Es este estado de incerteza el que da inicio a esta fase del proyecto. En definitiva, debemos considerar fundamental este primer compromiso tanto con el que “publica” como con el “proyecto”, ya que sin compromiso no hay información que a la postre implicará a todo aquel que decida participar.

Lo primero que uno se encuentra al entrar en ART TRADE-Art interchange platform (al igual que cualquier otro grupo de Facebook) es “Escribe algo...” seguido del infinitivo “Publicar” (hazlo público). Una vez publicado, bajo el texto, se pueden ver tres opciones en las que el lector⁶ puede interactuar, a saber, “Me gusta”, “Comentar” y “Compartir”. Es decir, un criterio estético, un comentario y un acto social.

Lo que se pretende es que, si realmente se desea participar en el proyecto, se use la opción de “Comentar” como herramienta de compromiso escrito y así conseguir un primigenio estadio de “toma de posición”. Y si el espacio público es un continuo conflicto entre poder y resistencia, y el dispositivo lo permite, se propone esta mínima acción como “toma” en la reactivación de dicho conflicto, al pasar del comentario al posicionamiento. Dicho dispositivo permite saber la cantidad de personas que miraron el “comentario”, y de las que se comprometieron, el momento exacto en que lo hicieron, es decir, hora y día del compromiso. A medida que se iban posicionando en “comentar” se ha ido enviando mediante Facebook Messenger (y de forma privada) las instrucciones para el acto performativo que se anunciaba.

Son 35 acciones en las que el actor (alter ego) no solo adquiere un compromiso escrito con el anunciante, sino que también con el lugar y con los transeúntes que se irá encontrando. Es decir, lugar y encuentro como sencilla ocupación del “lugar común” en la producción de éstos. No contento con el compromiso se les pide un grado de implicación mayor al conllevar estas acciones la demanda del registro fotográfico como única opción. Puede parecer limitado viendo el contenido temporal de algunas acciones cuyo mejor registro podría ser la videografía, pero no se pretende representar la acción, no se busca una ilustración de la frase, sino, simplemente un testimonio de que “aque llo” sucedió realmente. No siendo así la fotografía la “obra” sino la acción, “el ahí” y “el entonces”, trasladando la verdadera experiencia estética al lugar y al tiempo de los acontecimientos. De esta manera se libera a los registros del peso de la representatividad y del propio valor estético.

3. AT: Art Trade es una plataforma online de intercambio que permite, a través de un gesto cercano, dinamizar las creaciones y relaciones artísticas en el sentido amplio.

— Toda la información del intercambio en una sola publicación.

— Nada de Spam y sed respetuosos.

— Queremos promover no solamente contenido material sino también ideas y servicios.

4. Placa Turca es un colectivo heterogéneo y de organización horizontal de artistas multidisciplinares. La iniciativa, creada en septiembre de 2012, quiere ser una plataforma de difusión de sus propios proyectos. Se hace a través de espacios expositivos autogestionados, autocomisariados y de carácter efímero, que son a su vez espacios vivos de diálogo y de construcción de conciencias y discurso en el mundo de la creación. Placa Turca arranca con esta comunión de voluntades, de trabajo en equipo, de intercambio de conocimientos; y con la intención también de experimentar lo que supone organizar un proyecto cultural.

5. A las 21:01 del viernes 28 de marzo de 2014.

6. 354 eran los miembros en TRADE-Art interchange platform el miércoles 28 de mayo de 2014 a las 16:10.

De manera arbitraria se han ido generando grupos de envío. Como ya dije, tras el compromiso los actores han ido recibiendo la información a medida que se iba actualizando la publicación. Eso ha ido generando grupos aleatorios en función única de la periodicidad en la que se actualiza la aplicación. Así que se puede decir que es el dato temporal y arbitrario el que realmente inicia el proyecto. Siendo las 00:53 del sábado 29 de abril de 2014 el inicio oficial, visto por el grupo 01 compuesto por Guillem Portell, Silvia Badorrey, Blanca Utrillas, Sara Lorite, Eulàlia Garcia Valls y Daniela Medina Poch, y siendo éstos los actores que lo inician. Y siendo las 18:37 del lunes 5 de mayo de 2014 el momento de cierre, y David Mateo el último alter ego en iniciar esta fase de "acciones, encuentros y registros en la ciudad de Barcelona"

En fin, estos son los grupos (Ei) en los que se ha ido enviando las instrucciones para la acción performativa, envíos en tiempos y momentos distintos, donde podemos ver la hora exacta en que fue visto el envío. A partir de ese instante el compromiso es mayor.

Tras la excusa de mis limitaciones interpretativas incito a ocupar el espacio público con pequeñas acciones ubicadas entre lo vergonzoso y lo canalla. Es decir, acciones normales que insertadas entre los usos ordinariamente cotidianos de nuestra ciudad se tornan extrañamente ridículos.

Estas acciones mínimas de un marcado "posicionamiento político" se presentan como un juego, mejor dicho, las acciones se han llevado a cabo como un juego en el que los participantes me han agradecido el hecho de participar habiendo sido ellos libremente los que decidieron, bajo un compromiso escrito, hacerlo. La sorpresa ha sido el hecho de lo bien que se lo han pasado haciéndolo y como han ido involucrando a otras personas (que no tenían compromiso alguno) a participar. Así que se muestra el arte como detonante de acontecimientos no programados, o como una pequeña mecha me ha hecho responsable ante la sorpresa de que en cualquier lugar y en cualquier momento puede surgir algo extra/ordinario en el espacio público. Así ha sucedido, durante tres meses se han ido dando pequeños actos ridículos que han molestado en cierto modo la serena, blanda, suave y fácil textura Barcelona. Acciones que pueden pasar desapercibidas si no estás cerca, pero puedo asegurar que han tenido más público en los minutos que dura la acción que en cualquier sala de exposiciones en varios días (sin contar el día de la inauguración) Diversión, irreverencia y encuentro donde me he sentido detonante de algo, ya no como artista que produce sino como "iniciador" que "implementa" y donde "otros" se comprometen y tejen mediante pequeños acontecimientos directamente en la realidad.

Este compromiso activo a la que me refiero en el párrafo anterior se despliega en el espacio público que, aunque olvidado sigue siendo un lugar de encuentro, de intercambio y de co-presencia, configurando una realidad completa que lejos de ser ilustrada pretende ser vivida como construcción de imaginarios de nuevos significados a través de la acción.

Entendiendo el encuentro como principio de participación y el espacio público como el lugar donde se desarrolla el acontecimiento integrador. Así que el "momento" fenomenológico activa el lugar dotándolo de significados que anulan lo simbólico de las grandes construcciones, es decir, lo iconográfico de la obra como objeto dignificante queda anulado por el "momento decisivo" de la experiencia estética al encontrarse con la acción.

Este deseo de la co-presencia viene de la voluntad de intensificar la presencia en la vida colectiva, tanto que vivimos en un escenario donde lo político ha estado expropiado y convertido en espectáculo, y la institución ha jugado decisivamente a este juego de la estetización (de la política, la cultura,..), entonces lo que se propone es una politización de la estética que no es más que restituir, a nuestra sensibilidad, esta dimensión política expropiada. Y lo que se politiza no es el Arte (objeto cultural inventado por la modernidad) sino la estética en su sentido más amplio y profundo, como sensibilidad y aisthesis, y no como discurso teórico. Es entonces en esa presencia donde se consigue el compromiso del actor en esta propuesta participativa.

En fin, estas sutiles performances en el espacio público buscan justamente ese "encuentro" social con el transeúnte, mejor dicho, buscan un choque frontal de roce y provocación que desestabiliza la cotidianidad ordenada de la vida pública. Estrategia en la reapropiación de la capacidad (poética y creativa) de producir espacios comunes. Estas intervenciones están básicamente pensadas como un medio de expresión social donde el encuentro es el dispositivo para entablar un diálogo colectivo a tiempo real. En una ocasión el artista checo Jiri Kobanda escribió que "si pretendía establecer contacto con alguien en la calle, constataba las dificultades de comunicación con la gente" Pues lo que se pretende es crear una situación indecisa y efímera que requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto

de espectador por el de actor o actuante, una reconfiguración de los lugares. Y es justo en esta reconfiguración donde se inicia la producción de lugares que puede dar pie al desarrollo de la argumentación. Podemos considerar que esta “experiencia” consiste en producir espacios y relaciones para “reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” Una cierta ocupación que no es más que poner en relación los cuerpos, los imaginarios, los espacios y los tiempos. Es decir, situaciones que nos coloca irremediablemente en la tesitura, mejor dicho, en la “posición” de modificar nuestra mirada como nuestra actitud vs el “entorno colectivo”. Así que más que una “toma de partido” que deviene en una “toma de poder”, lo que requiere es un posicionamiento, una “toma de posición” que facilite la “esfera de la experiencia”. Esta actitud lúdica en que se han mostrado mis alter ego se basa en la “libertad del juego” como contrapunto a la “servidumbre del trabajo”, o el orden temporal de la autoridad con el desorden temporal y libre del juego. Así que, desde la actitud ociosa, nada rentable e irreverente se producen espacios y momentos (tiempo) de “reconfiguración” continua, o como dice Ranciere; “el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas”.

En definitiva, lo que estáis a punto de ver es un sacrificio del arte sublime de las formas por un arte modesto de comportamientos, relaciones y momentos para mejor como cualquier momento y en cualquier lugar, el “aquí” y el “ahora”, en palabras Benjaminianas “tiempo-pleno, tiempo-ahora”.

Para acabar, los registros que a continuación aparecen pretenden únicamente ser testimonio de veracidad en la producción de lugares. No se deben leer en ningún caso como construcciones en el espacio público, y menos aún como representaciones o ilustraciones de una acción de mayor o menor teatralidad.

Así que esta producción de momentos y lugares son los producidos en el lugar y el momento en que se hicieron realidad, y quizás en la lectura imaginemos que pudo ser, o incluso que hubiera pasado si hubiéramos coincidido.

Cabe decir que todos y cada uno de los alter ego que aquí aparecen han tomado posición política en dicha producción generando pequeños conflictos en y desde la cotidianidad.

En definitiva, lo que a continuación se muestra es un documento del encuentro como verdadera experiencia estética en la producción de lugares comunes.

1.2. SINOPSIS (EN DATOS).

ORDEN DE COMPROMISOS

01. Guillem Portell: 28.03.2014/21:05
02. Silvia Badorrey: 28.03.2014/21:06
03. Blanca Utrillas: 28.03.2014/21:07
04. Sara Lorite: 28.03.2014/21:11
05. Eulàlia García Valls: 28.03.2014 21:22
06. Daniela Medina Poch: 28.03.2014 21:30
07. Ana Drucker: 28.03.2014/21:48
08. Edu Vecino: 28.03.2014/23:26
09. Pol Ricart: 29.03.2014/00:18
10: Montserrat Mellamo: 29.03.2014 00:22
11. Eva Béser: 29.03.2014/00:38012
12. Anna Puigjaner: 29.03.2014/10:22
13. Sara Agudo: 29.03.2014/11:20
14. Juan David Galindo: 29.03.2014 13:19
15. Marriela Madero: 29.03.2014/14:26
16. Duna Vallés: 29.03.2014/14:40
17. Marina Àvila: 29.03.2014/15:00
18. Enric Farrés Duran: 29.03.2014 16:55
19. Laura Dragó: 29.03.2014/19:00
20. Marta Archilés: 9.03.2014/20:08
21. Ay La Lu Na: 30.03.2014/00:10
22. Celeste Mari: 30.03.2014/11:51
23. Carlos Koshkov: 31.03.2014/10:03
24. Marc Ligos: 31.03.2014/10:31
25/26. Darius Bogdanowicz & Andreu García Serra: 31.03.2014/16:42
27. Laura Olea López: 31.03.2014 17:05
28. Núria Gómez Gabriel: 31.03.2014 21:40
29. Pere Ginard: 31.03.2014/23:05
30. Alán Carrasco: 01.04.2014/3:17
31. Pep Tornabell: 01.04.2014/23:35
32. Saly Bayri: 03.04.2014/11:31
33. Maria Roy Deulofeu: 03.04.2014 15:08
34. Julen Ussia: 03.04.2014/18:41
35. Wara Luque: 04.04.2014/20:49
36. Tatiana Muñoz Melo: 04.04.2014 21:22
37. Anita Banano: 07.04.2014/23:51
38. Petra Valentín: 08.04.2014/10:23
39. Emma Soler: 08.04.2014/10:31
40. Laura Casasses: 12.04.2014/17:49
41. Clara Esperalba Pujol: 22.04.2014 14:00
42. Henrike Cubiertos: 27.04.2014 01:10
43. Mónica Buzali: 27.04.2014/01:11
44. Berta Ayuso: 03.05.2014/13:28
45. Sara Álvarez A.: 04.05.2014/18:15
46. David Mateo: 05.05.2014/18:27

FORMAS DE COMPROMISOS

— Jo m'apunto
— i jo
— Sí quiero!
— Me animo, Víctor
— Moi aussi
— A mí también me interesa!
— Seguro, ponme el alter
— Yo me ofrezco Víctor
— Jo también Víctor, cuéntanos
— Yooooo tengo q. decir cuáles?
— Y yo tambieng
— Si volem
— Hey ho!
— a mi súper interesa!
— Nos interesa!
— a mi també!!
— Jo també!
— I'm in!
— m'apunto!
— Me too!
— Encantada!
— M'apunto!
— Encantat!
— Doncs s'haurà de fer
— Por supuesto que nos apuntamos.
— vaaaaale, yo tbn
— fet!
— OUI!
— Cuenta conmigo!
— am in
— BIENSUR!
— Me Gusta
— Yo !
— yo !
— Jo tambéeee!
— Me gusta
— La Petra También
— i Jo!
— Jo també m'hi animo,
— oh i jo!!!
— Ho acabo de veure
— a veure si encara hi soc a temps!!!)
— I'm in!
— Cúal es el siguiente paso?
— Va.....m'apunto!!
— me apunto!
— me apunto!!

GRUPOS DE ENVÍOS

Ei 01
Enviado: 28.03.2014/21:32
Para: Guillem Portell, Silvia Badorre, Blanca Utrillas, Sara Lorite, Eulàlia Garcia, Valls i Daniela Medina Poch
Visto: 29.03.2014/21:41

Ei 02
Enviado: 29.03.2014/00:18
Para: Eva Béser.
Visto: 29.03.2014/00:53

Ei 03
Enviado: 29.03.2014/00:46
Para: Pol Ricart, Eduardo Vecino, Ana Drucker, Montserrat Mellamo.
Visto: 29.03.2014/00:54

Ei 04
Enviado: 29.03.2014/10:32
Para: Anna Puigjaner.
Visto: 29.03.2014/15:07

Ei 05
Enviado: 29.03.2014/13:41
Para: Juan David Galindo i Sara Agudo
Visto:29.03.2014/13:54

Ei 06
Enviado: 29.03.2014/14:34
Para: Marriela Madero
Visto:29.03.2014/15:10

Ei 07
Enviado: 29.03.2014/14:44
Para: Duna Vallés
Visto: 29.03.2014/14:54

Ei 08
Enviado: 29.03.2014/15:17
Para: Marina Àvila
Visto: 29.03.2014/16:10

Ei 09
Enviado: 29.03.2014/16:59
Para: Enric Farrés Duran
Visto: 29.03.2014/16:59

Ei 10
Enviado: 29.03.2014/19:08
Para: Laura Dragó
Visto: 29.03.2014/19:15

Ei 11
Enviado: 29.03.2014/21:12
Para: Marta Archilés
Visto: 30.03.2014/13:24

Ei 12
Enviado: 30.03.2014/00:13
Para: Ay La Lu Na
Visto: 30.03.14/11:06

Ei 13
Enviado: 30.03.2014/12:54
Para: Celeste Mari
Visto: 30.03.2014/17:49

Ei 14
Enviado: 31.03.2014/10:50
Para: Marc Ligos i Carlos Koshkov
Visto: 30.03.2014/13:10

Ei 15
Enviado: 31.03.2014/16:54
Para: Darius Bogdanowicz i Andreu G. Serra
Visto: 31.03.2014/17:08

Ei 16
Enviado: 31.03.2014/17:12
Para: Laura Olea López
Visto: 31.03.2014/17:25

Ei 17
Enviado: 31.03.2014/23:06
Para: Núria Gómez Gabriel i Pere Ginard
Visto: 31.03.2014/23:06

Ei 18
Enviado: 01.04.2014/10:41
Para: Alán Carrasco
Visto: 01.04.2014/12:52

Ei 19
Enviado: 01.04.2014/23:50
Para: Pep Tornabell
Visto: 01.04.2014/23:51

Ei 20
Enviado: 03.04.2014/23:50
Para: Salim Bayri
Visto: 04.04.2014/19:47

Ei 21
Enviado: 03.04.2014/19:39
Para: Julen Ussia
Visto: 03.04.2014/21:09

Ei 22
Enviado: 04.04.2014/20:58
Para: Wara Luque i Tatiana Muñoz Melo
Visto: 04.04.2014/21:07

Ei 23
Enviado: 08.04.2014/10:10
Para: Maria Roy Deulofeu i Anita Banano
Visto: 08.04.2014/22:07

Ei 24
Enviado: 08.04.2014/10:22
Para: Petra Valentín
Visto: 08.04.2014/10:27

Ei 25
Enviado: 08.04.2014/10:36
Para: Emma Mah Soler
Visto: 08.04.14/10:37

Ei 26
Enviado: 12.04.2014/17:59
Para: Laura Casassas
Visto: 13.04.14/09:08

Ei 27
Enviado: 22.04.2014/14:18
Para: Clara Esperalba Pujol
Visto: 22.04.14/15:01

Ei 28
Enviado: 27.04.2014/01:12
Para: Henrike Cubiertos i Mónica Buzali
Visto: 27.04.2014/01:23

Ei 29
Enviado: 03.05.2014/15:11
Para: Berta Ayuso
Visto: 03.05.2014/17:57

Ei 30
Enviado: 04.05.2014/18:25
Para: Sara Álvarez Aragonés
Visto: 04.05.2014/18:40

Ei 31
Enviado: 05.05.2014/18:33
Para: David Mateo
Visto: 05.05.2014/18:37

LAS ACCIONES

Tachadas las 10 que no se activaron.

I. Acercarse a alguna de las construcciones-obras simbólica más visitadas de la ciudad, y una vez allí aplaudirla y vitorearla.

II. Salir a la calle y jugar al escondite solo hasta ser encontrado.

III. Quedarse muy quieto, muy quieto, muy quieto, durante 5 minutos, cualquier sábado por la tarde en la calle Petritxol de Barcelona.

~~IV. Salir a la calle e intentar decir la verdad hasta que alguien nos dé la razón, e inmediatamente después decir que es mentira.~~

V. Salir a la calle y ponerse a bailar.

~~VI. Hacer cola en el Museo del Fútbol Club Barcelona y cuando toque el turno irse.~~

VII. Detenerse hasta que algo suceda. y una vez que suceda registra lo sucedido mediante un sencillo dibujo.

VIII. Decir buenas tardes a tanta gente con gafas de sol que nos encontremos por la calle hasta que el sol se ponga.

IX. Caminar en la medida de lo posible únicamente por la hierba.

X. Salir a la calle e intentar caminar siempre por la izquierda.

~~XI. Entrar sin dejar salir.~~

~~XII. Subir al metro, sentarse junto a la persona de más edad del vagón e intentar explicarle la portada del día de La Vanguardia.~~

XIII. Detectar de entre todos los transeúntes aquel que no tiene rumbo y seguirlo.

XIV. Suponer que hora es. preguntar cada 7 minutos la hora e ir registrando las veces que se acierta.

~~XV. Quedar a la misma hora del mismo día y en lugares diferentes con tanta gente como sea posible e intentar llegar puntual a todas las citas.~~

XVI. Ofrecer un abrazo a los transeúntes que lleven corbata.

XVII. Bajar por las escaleras mecánicas que tienen el sentido de subida.

XVIII. Rozarse con todas aquellas personas que nos crucemos y estén caminando con el móvil en la mano.

XIX. Comprar un coco, buscar una palmera donde sentarse e intentar abrirlo. si no se consigue, dejar el coco en la base de la palmera y proseguir la marcha.

~~XX. Buscar una señal de "prohibido jugar a pelota" y retar a los transeúntes más jóvenes a jugar a un "uno contra uno" a 11 puntos usando la señal como canasta sonora.~~

~~XXI. Preguntar a la gente mayor que espera del día e intentar que un desconocido lo consiga.~~

XXII. Quedarse quieto en un paso de peatones sin semáforo (o con semáforo naranja intermitente) y esperar que los coches paren. no cruzar bajo ningún concepto.

~~XXIII. Detenerse en quietud absoluta frente cualquier señal de stop hasta justo después de perder la quietud.~~

XXIV. Escuchar con mucho interés cualquier conversación de más de tres personas que se dé en el espacio público.

XXV. Caminar en la misma proyección de alguien que va de cara, y no apartarse bajo ningún concepto.

XXVI. Preparar una merienda a base de torrijas e invitar a los transeúntes a cambio de una charla.

XXVII. Escoger el coche más sucio que haya en la calle y lavarlo a conciencia.

XXVIII. Vaciar y clasificar todo el contenido de una papelera de paseo de gracia.

XXIX. Pedir (durante una hora) a cuantos turistas nos encontremos por la calle haciendo una foto que nos hagan una y nos la envíen a este mail: victorvalentinmail@gmail.com.

~~XXX. Salir a la calle cargado con una silla, pagar el máximo permitido en un parqueímetro y sentarse en la plaza alquilada y ver pasar los coches hasta un minuto más tarde de lo alquilado.~~

XXXI. Pasar muy lentamente frente al edificio del ayuntamiento de Barcelona. repetir la acción 25 veces.

XXXII. Ir a cualquier parada de autobuses de la tmb, preguntarle al conductor del primer 8'04 autobús que pase si va al Museu Picasso. bajar y dejarlo ir. no subir a ningún autobús hasta que éste vuelva de hacer la ruta y entonces sí, subir y hacer la ruta hasta el final. anotar donde te apeas y calcular a qué distancia te ha dejado del museo. (si el conductor no vuelve es que ha hecho cambio de turno, si es así, no lo cojas y deja la parada)

XXXIII. Acercarse a la font de canaletas cualquier lunes y comentarle a la primera persona que pase a menos de un metro el resultado del último partido de fútbol del Barça.

XXXIV. Ponerse alas e ir apareciéndose por portal de l'Àngel de Barcelona.

XXXV. Caminar por una vía con señal de prohibido el paso para vehículos con la sensación de estar haciendo una infracción.

2. PUBLICACIÓN

VALENTÍN, Víctor. *Acciones, encuentros y registros en Barcelona, Londres y Sant Cugat*. Barcelona: Autoeditado, 2014

Revista

29,7x21 cm

Impresión digital

64 páginas

PRIMERA EDICIÓN

Digitalización: Barcelona, domingo primero de mayo de 2014 a las 23:56

Impresión: Escola Massana, Barcelona, junio de 2014.

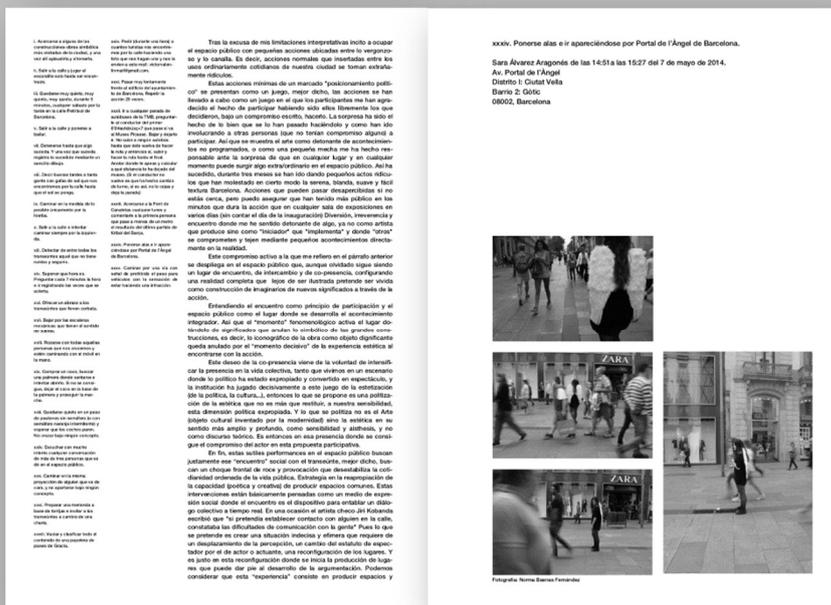
Tirada: 200 ejemplares

SEGUNDA EDICIÓN

Digitalización: Barcelona, sábado 24 de septiembre de 2016 a las 23:56, día de la Mercè, patrona de Barcelona.

Impresión: Barcelona, octubre de 2016.

Tirada: Sobre demanda.



3. ELEMENTOS DE LA ACCIÓN

3.1. CONVOCATORIA E INSTRUCCIONES.

CONVOCATORIA-PRIMER RECLAMO

Transcripción del anuncio emitido en "facebook/art-trade/art interchange platform" el 28 de marzo de 2014 a las 21:01 (hora de Barcelona):

Hola, llega a la fase final este proyecto que hace meses llevo entre manos, para esta fase busco actorantes (tantos como sea posible) que realicen y registren acciones performativas en el espacio público de Barcelona.

A cambio ofrezco autoría y cierta visibilidad.

Así que los interesados tan solo deberán decírmelo en "comentar" y de forma privada daré más indicaciones.

Esperando que sea de vuestro interés os animo a concluir esta aventura conmigo.

INSTRUCCIONES

Trascripción de las instrucciones enviadas a través de la plataforma "Facebook/ Messenger" por Víctor Valentín Puerto el 28 de marzo de 2014 a las 21:32 de Barcelona:

És Molt senzill, s'ha d'escollir del llistat (que adjunto a continuació d'aquesta intro) les accions que es vulguin realitzar, una, varies, totes o cap, vaja les que vulgueu.

Cada acció haurà de ser enregistrada fotogràficament indicant l'autor (de l'acte performàtic i l'autor del registre), el dia, l'hora i el lloc exacte de l'acció al igual que el número d'aquesta.

Exemple:

Nom de l'actor/nom del fotògraf/ 03# sábado 29 de marzo de 2014 a las 17.12 en la calle Petritxol.

Tant el material obtingut dels registres de les accions com el peu de foto indicat anteriorment s'haurà d'enviar a la següent adreça electrònica:

victorvalentinmail@gmail.com

En tot moment les persones seleccionades seran conscients del seu paper cedint-me tots els drets de reproductibilitat i exhibició del material obtingut de cada acció.

No obstant, tant els beneficis obtinguts de la obra (siguin quins siguin) com l'autoria d'aquesta seran repartits a parts iguals.

3.2. REGISTROS DE LAS ACCIONES (PERSONA/LUGAR/DIA/HORA).

I. Acercarse a alguna de las construcciones/obras simbólicas más visitadas de la ciudad, y una vez allí aplaudirla y vitorearla.

Andreu Garcia Serray & Darius Bogdanowicz frente al Arc de Triomf (Josep Reynés, Josep Llimona, Antoni Vilanova, Torquat Tasso, Manuel Fuxà y Pere Carbonell, 1888) a las 15:12 del 6 de abril.
Passeig de Lluís Companys
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 4: Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera
08010, Barcelona

David Mateo García frente al monumento a los héroes de 1809 (Josep Llimona, 1929) a las 18:22 del 10 de mayo.
Plaça de Garriga i Bachs
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Enric Farrés Duran frente al Celler Cooperatiu (Cèsar Martinell i Brunet, 1921) a las 19:47 del 21 de mayo.
c/ de Sant Medir, 26
08172, Sant Cugat del Vallès
& frente al Monestir de Sant Cugat (gótico, siglo IX) a las 19:57 del 21 de mayo de 2014.
Plaça Octavia
08173, Sant Cugat del Vallès

II. Salir a la calle y jugar al escondite solo hasta ser encontrado.

Eva Béser, Mireia Moliné y Blanca Utrillas, todas ellas encontradas a las 18:45 del 9 de mayo.
Portal de l'Àngel
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Enric Farrés Duran, encontrado por Alba Sanmartí Masdeu a las 19:36 del 21 de mayo.
c/ Sant Ramon
08172, Sant Cugat del Vallès

III. Quedarse muy quieto, muy quieto, muy quieto, durante 5 minutos, cualquier sábado por la tarde en la calle Petritxol de Barcelona.

Arnau Brell, Daniela Medina, Tatiana Muñoz y Laura Sala del colectivo In Situ con Juan David Galindo, Hanyerim Gisep y Janluca Gisep frente a la granja la Palleresa de las 19:30 a las 19:35 del 5 de abril.
c/ Petritxol, 11
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

David Mateo García frente al número 1 de las 17:36 a las 17:41 del 10 de mayo.

Josep Solà frente al número 18 de las de 15:19 a las 15:24 del 10 de mayo.

Ginush Arakelyan y Silvia Badorrey frente al número 23 de las 16:40 a las 16:45 del 12 de mayo.

IV. Salir a la calle e intentar decir la verdad hasta que alguien nos dé la razón, e inmediatamente después decir que es mentira.

V. Salir a la calle y ponerse a bailar.

Ana Drucker de las 12:20 a las 12:27 del 5 de mayo.
Plaça Sant Jaume
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Ginush Arakelyan y Silvia Badorrey a las 16:51 del 12 de mayo.
Plaça del Pi
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Eva Béser a las 18:17 del 9 de mayo.
Portal de l'Àngel
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Blanca Utrillas a las 18:20 del 9 de mayo.
Portal de l'Àngel
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Enric Farrés Duran a las 19:26 del 21 de mayo.
Plaça Octàvia
08173, Sant Cugat del Vallès

VI. Hacer cola en el Museo del Fútbol Club Barcelona y cuando toque el turno irse.

VII. Detenerse hasta que algo suceda. Y una vez que suceda registra lo sucedido mediante un sencillo dibujo.

Sara Lorite a las 17:12 del 16 de mayo y a las 20:59 del 24 de mayo.
Jardins de Rubió i Lluch
17:12
c/ d'Elisabets
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona
20:59
c/ La Font, 11
08630, Abrera

Marta Archilés a las 21:20 del 1 de junio.
c/ de l'Església
08930, Sant Adrià de Besòs, Barcelona

VIII. Decir buenas tardes a tanta gente con gafas de sol que nos encontremos por la calle hasta que el sol se ponga.

Andreu Garcia Serra y Darius Bogdanowicz en el parque de la Ciutadella, des de las 15:00 a las 20:26 del 6 de abril.
Passeig de Picasso, 21
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 4: Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera
08003, Barcelona

IX. Caminar en la medida de lo posible únicamente por la hierba.

Petra Valentín Ester de las 15:43 a las 15:57 del 19 de mayo.
c/ Trias i Giró
Distrito VI: Les Corts
Barrio 21: Pedralbes
08034, Barcelona

X. Salir a la calle e intentar caminar siempre por la izquierda.

Pol Ricart Herms por las calles Hospital, de la Boqueria, dels Banys nous, Ferran y la plaza Sant Jaume entre las 11:20 a las 11:45 del 5 de mayo.
c/ de l'Hospital
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona
c/de la Boqueria, c/dels Banys Nous, c/ Ferran y Plaça Sant Jaume
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

Montserrat Ayala por la calle Ferran entre las de las 11:20 y las 14:01 del 14 de mayo.
c/ Ferran
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XI. Entrar sin dejar salir.

XII. Subir al metro, sentarse junto a la persona de más edad del vagón e intentar explicarle la portada del día de La Vanguardia.

XIII. Detectar de entre todos los transeúntes aquel que no tiene rumbo y seguirlo.

Guillem Portell por las calles Nou de la Rambla, de la Unió y Sant Pau de las 18:25 a las 18:48 del 31 de marzo.
c/ Nou de la Rambla, c/de la Unió y c/ de Sant Pau

Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona

Enric Farrés Duran des de las 19:42 del 21 de mayo.
c/ Sant Medir
08172, Sant Cugat del Vallès

XIV. Suponer que hora es. Preguntar cada 7 minutos la hora e ir registrando las veces que se acierta.

Sara Lorite por el camino que va de la plaza dels Àngels, pasando por la calle Elisabets, hasta el Portal de l'Àngel, des de las 17:38 hasta las 18:02 del 9 de mayo.

Plaça dels Àngels y c/ d'Elisabets
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona
Portal de l'Àngel
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XV. Quedar a la misma hora del mismo día y en lugares diferentes con tanta gente como sea posible e intentar llegar puntual a todas las citas.

XVI. Ofrecer un abrazo a los transeúntes que lleven corbata.

Ana Drucker de las 12:10 a las 12:20 del 5 de mayo.
Plaça Sant Jaume
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XVII. Bajar por las escaleras mecánicas que tienen el sentido de subida.

Andrea López Bernal frente a la tienda fnac en la segunda planta del centro comercial el Triangle a las 18:31 del 25 de abril.
Plaça de Catalunya, 4
Distrito II: Eixample
Barrio 7: Dreta de l'Eixample
08002, Barcelona

Enric Farrés Duran a las 20:03 del 21 de mayo.
c/ Sant Medir
08172, Sant Cugat del Vallès

XVIII. Rozarse con todas aquellas personas que nos crucemos y estén caminando con el móvil en la mano.

Mariela Madero y Laura Sala del colectivo In Situ, a las 19:03 del 5 de abril.
Rambla dels Estudis, 113
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XIX. Comprar un coco, buscar una palmera donde sentarse e intentar abrirlo. Si no se consigue, dejar el coco en la base de la palmera y proseguir la marcha.

Eduardo Vecino en la Tate a las 17:33 del 12 de abril.
Millennium Bridge
London SE1 9JE

Montserrat Ayala bajo la segunda palmera de la rotonda, siguiendo las agujas del reloj, de la calle de l'Hospital viniendo de Ramblas a las 15:03 del 14 de mayo.

Ana Amorós bajo la quinta palmera que hay bajando por la izquierda des de la calle de l'Hospital a las 15:15 del 14 de mayo.

Rambla del Raval
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona

XX. Buscar una señal de "prohibido jugar a pelota" y retar a los transeúntes más jóvenes a jugar a un "uno contra uno" a 11 puntos usando la señal como canasta sonora.

XXI. Preguntar a la gente mayor que espera del día e intentar que un desconocido lo consiga.

XXII. Quedarse quieto en un paso de peatones sin semáforo (o con semáforo naranja intermitente) y esperar que los coches paren. No cruzar bajo ningún concepto.

David Mateo García en el paso de cebrera que da acceso a la plaza de Sant Agustí a las 18:37 del 10 de mayo.

C/ de l'Hospital, 34
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona

Sara Lorite, Eva Béser, Marina Moliné y Blanca Utrillas en el paso de peatones que da acceso a la calle Elisabets des de la capella del MACBA a las 17:13 del 9 de mayo.

C/ de Montalegre, 5
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona

XXIII. Detenerse en quietud absoluta frente cualquier señal de stop hasta justo después de perder la quietud.

XXIV. Escuchar con mucho interés cualquier conversación de más de tres personas que se dé en el espacio público.

Salim Bayrí frente al Núria a las 18:45 del 25 de abril.
Rambla de Canaletas, 133

Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08002, Barcelona

Montserrat Ayala a las 13:45 del 14 de mayo.

c/ del Carme
c/de les Floristes de la Rambla
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08001, Barcelona

Ana Amorós a las 14:30 del 14 de mayo.

Rambla dels Caputxins
c/ Ferran
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XXV. Caminar en la misma proyección de alguien que va de cara, y no apartarse bajo ningún concepto.

Ana Amorós a las 13:00 del 14 de mayo.

Plaça Sant Jaume
c/ Ferran
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XXVI. Preparar una merienda a base de torrijas e invitar a los transeúntes a cambio de una charla.

Eulàlia García Valls y Juan David Galindo por el barrio de Gràcia desde las 19:15 a las 20:45 del 1 de mayo (día del trabajador).

c/ Francisco Giner, Plaça de la Vila de Gràcia, c/ Diluvi, c/ Martínez de la Rosa, c/ Sant Agustí, c/ Puig Martí, c/ Torrijos y c/ Astúries
Distrito VI: Gràcia
Barrio 31: Vila de Gràcia
08012, Barcelona

1. L'abuela li obliga a agafar-ne una a la dona que li acompanya perquè estan molt bones.
2. Tenen 11 anys les grans. Resulta que van a l'escola amb el meu (de l'Eulàlia) cosí Oriol. És un pesat que trenca bolis i els hi tira al cap. Cada dia torna a casa amb les mans blaves o vermelles, depèn de quin color és el bolígraf que ha trencat.
3. És de Cantàbria. Li recorden a la seva terra, són iguals que les de la seva mare.
4. Una coneguda del Juan de la Massana. Parlem d'estudiar o treballar.
5. Serbi que ha vingut a veure a una amiga seva, també de Sèrbia, que viu en aquell carrer. "What do you want to know?" A Sèrbia les fan igual, però salades.
6. Ella és d'aquí i ell francès. Li expliquem en francès que fem aquesta acció per subvertir el comportament i normativa de l'espai públic. Parlar, compartir,

e star i trencar amb el trànsit. Li enviarem la foto per correu.

7. Óscar Molina. Primera i única persona que ens ve a preguntar què fem i si pot agafar-ne una. Es converteix en el nostre acompanyant, fins que tant sols quedarà només una torrija.

8. No en mengem, tenen la menopausa i no els hi convé.

9. S'estranyen i si no els hi expliquem tot el projecte no entenen perquè les hem parat a elles i no a unes altres.

10. La Rita i les seves amigues surten del cine.

11. La mare té vergonya, les nenes no. La convencen perquè en mengi una ella també.

12. En Martí és abandonat per la seva família per quedar-se amb nosaltres a menjar, fins que la seva filla el ve a buscar.

13. No tenen gens de gana, surten d'un dinar. Per un enterrament. La seva germana. No és un problema, és la vida. "La mort és el més normal. Acostumeu-vos a ella. L'amor és el millor que hi ha." 44 anys junts.

14. Estudia física. S'està llegint "The western Intellectual Tradition", de Bronowski and Maurice... El va comprar a un mercat de segona mà a Londres. Creu que Torrija en català és Rosta.

15. L'Angelina ens mira sorpresa quan li diem que no volem diners a canvi, només parlar. Diu que som molt macus. Agafa la última torrija o rosta "ens la partirem, com tot. 50 anys fa que estem junts". Ella és professora, encara ara. 83 i 87 anys. Ell té Alzheimer. Són forts. "Gràcies nois, ens heu donat una visió ben bonica de la joventut." 20.45 h. No queden més torrijas.

XXVII. Escoger el coche más sucio que haya en la calle y lavarlo a conciencia.

XXVIII. Vaciar y clasificar todo el contenido de una papelera de paseo de Gracia.

Amau Brell, Daniela Medina, Tatiana Muñoz, Mariela Madero y Laura Sala (de In Situ) con Juan David Galindo a la altura de la sastrería Santa Eulàlia, a las 18:07 del 5 de abril.

Passeig de Gràcia, 93
Distrito II: Eixample
Barrio 7: Dreta de l'Eixample
08008, Barcelona

XXIX. Pedir (durante una hora) a cuantos turistas nos encontremos por la calle haciendo una foto que nos hagan una y nos la envíen a este mail: victorvalentinmail@gmail.com.

Guillem Portell en la tienda de souvenirs Rambla Regals a las 21:25 del 30 de marzo.

c/ Amadeu Bagués, 3
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XXX. Salir a la calle cargado con una silla, pagar el máximo permitido en un parquímetro y sentarse en la plaza alquilada y ver pasar los coches hasta un minuto más tarde de lo alquilado.

XXXI. Pasar muy lentamente frente al edificio del ayuntamiento de Barcelona. Repetir la acción 25 veces.

Pol Ricart Herms inverte 25 minutos entre las 11:45 y las 12:10 el 5 mayo.

Plaça Sant Jaume, 1
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

David Mateo García inverte 17 minutos entre las 17:51 y las 18:08 del 10 de mayo.

Plaça Sant Jaume, 1
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XXXII. Ir a cualquier parada de autobuses de la TMB, preguntarle al conductor del primer autobús que pase si va al Museu Picasso. Bajar y dejarlo ir. No subir a ningún autobús hasta que éste vuelva de hacer la ruta y entonces sí, subir y hacer la ruta hasta el final. Anotar donde te apeas y calcular a qué distancia te ha dejado del museo. (Si el conductor no vuelve es que ha hecho cambio de turno, si es así, no lo cojas y deja la parada)

Henrike Cubiertos en ruta, línea 33 de la TMB, desde las 9:30 a las 13:12 del 21 de mayo.

c/ de l'Exercit, 4
Distrito VI: Les Corts
Barrio 21: Pedralbes
08034, Barcelona
c/ Santander, 40
Distrito X: Sant Martí
Barrio 73: La Vermeda i la Pau
08020, Barcelona

XXXIII. Acercarse a la Font de Canaletas cualquier lunes y comentarle a la primera persona que pase a menos de un metro el resultado del último partido de fútbol del Barça.

Pol Ricart Herms de las 11:00 a las 11:12 del 5 de mayo.

Font de canaletes
Rambla de Canaletas
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 1: El Raval
08002, Barcelona

XXXIV. Ponerse alas e ir apareciéndose por Portal de l'Àngel de Barcelona.

Sara Álvarez Aragonés de las 14:51 a las 15:27 del 7 de mayo.

Sara Lorite, Blanca Utrillas, Eva Béser y Duna Vallés a las 18:15 del 9 de mayo.

Av. Portal de l'Àngel
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

XXXV. Caminar por una vía con señal de prohibido el paso para vehículos con la sensación de estar haciendo una infracción.

Pol Ricart Herms a las 12:11 del 5 de mayo.

Plaça Sant Jaume, 2
Distrito I: Ciutat Vella
Barrio 2: Gòtic
08002, Barcelona

3.3. FOTOS ENVIADAS POR LOS ACTORANTES. (SELECCIÓN)

I. Acercarse a alguna de las construcciones/obras simbólicas más visitadas de la ciudad, y una vez allí aplaudirla y vitorearla.



Video (1:07) Transcripción del registro audiovisual:
...guapa, vaya arc de triomf que tenim, ole, morena que curva tienes, que triunfo que triunfo, madre mía que triunfo la que te daba, esas columnas, ay el falo grande que tienes en la cara, visca l'arc de triomf, guapa, ole que bien, ole esa marca Barcelona ahí, sexi, lo puto Arc de Triomf, ahí que te entro y no salgo, mirar que curva mejor que la venus de Miguel Angel, mirar que sombra es la mejor de Barcelona...



Fotografía: Javi Gómez



Fotografía: Alba Sanmartí Masdeu

II. Salir a la calle y jugar al escondite solo hasta ser encontrado.



Fotografía: Alba Sanmartí Masdeu



Fotografía: Duna Vallés

III. Quedarse muy quieto, muy quieto, muy quieto, durante 5 minutos, cualquier sábado por la tarde en la calle Petritxol de Barcelona.



Fotografía: colectivo In Situ



Fotografía: Rubén López Delgado



Fotografía: Javi Gómez



Fotografía: Laura Dragó

V. Salir a la calle y ponerse a bailar.



Fotografía: Pol Ricart Herms



Fotografía: Sara Lorite



Fotografía: Rubén López Delgado



Fotografía: Sara Lorite



Fotografía: Alba Sanmartí Masdeu

IX. Caminar en la medida de lo posible únicamente por la hierba.



Fotografía: Mercè Ester Cases

X. Salir a la calle e intentar caminar siempre por la izquierda.



Fotografía: Ana Drucker



Fotografía: Ana Amorós

XIII. Detectar de entre todos los transeúntes aquel que no tiene rumbo y seguirlo.



Fotografía: Guillem Portell



Fotografía: Alba Sanmartí Masdeu

XVI. Ofrecer un abrazo a los transeúntes que lleven corbata.



Fotografía: Pol Ricart Herms

XIX. Comprar un coco, buscar una palmera donde sentarse e intentar abrirlo. Si no se consigue, dejar el coco en la base de la palmera y proseguir la marcha.



Fotografía: Sandra Ríos



Fotografía: Ana Amorós



Fotografía: Montserrat Ayala

XXII. Quedarse quieto en un paso de peatones sin semáforo (o con semáforo naranja intermitente) y esperar que los coches paren. No cruzar bajo ningún concepto.



Fotografía: Javi Gómez



Fotografía: Duna Vallés

XXIV. Escuchar con mucho interés cualquier conversación de más de tres personas que se dé en el espacio público.



Fotografía: Andrea López Bernal



Fotografía: Ana Amorós



Fotografía: Montserrat Ayala

XXV. Caminar en la misma proyección de alguien que va de cara, y no apartarse bajo ningún concepto.



Fotografía: Montserrat Ayala

XXVI. Preparar una merienda a base de torrijas e invitar a los transeúntes a cambio de una charla.



Fotografías: Eulàlia Garcia Valls & Juan David Galindo

XXVIII. Vaciar y clasificar todo el contenido de una papelera de paseo de Gracia.



Fotografía: In Situ

XXXI. Pasar muy lentamente frente al edificio del ayuntamiento de Barcelona. Repetir la acción 25 veces.



Fotografía: Ana Drucker



Fotografía: Javi Gómez

XXXIV. Ponerse alas e ir apareciéndose por Portal de l'Àngel de Barcelona.

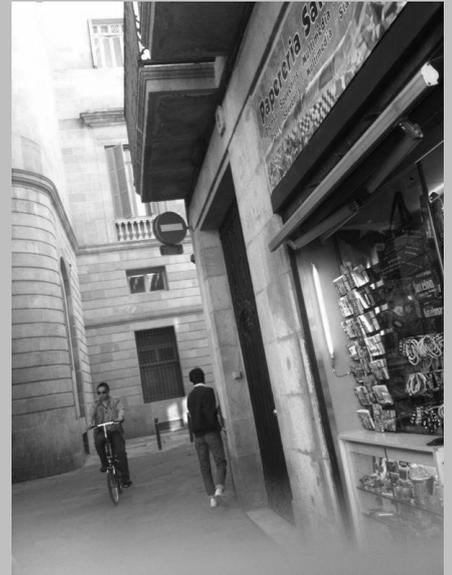


Fotografía: Norma Baenas Fernández



Fotografía: Mireia Moliné

XXXV. Caminar por una vía con señal de prohibido el paso para vehículos con la sensación de estar haciendo una infracción.



Fotografía: Ana Drucker

4. EXPOSICIÓN

25.6.2014.

Sala Miró, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Impresión digital sobre papel de las acciones y colocadas en la pared siguiendo el orden original de estas. Y apilados, los 150 ejemplares de la primera edición, de libre adquisición





23. ECONOMÍA Y EL VALOR DE LA COSA DE LA COSA⁴⁹⁵ .

«Ha sido un día extraño, flotando de un lado para el otro", me responde. "Es caótico, confuso. La cantidad de arte que hay en el mundo es un poquito deprimente. La mayor parte parece arte, pero no lo es. Son cosas hechas con cinismo para una cierta clase de coleccionista. A mí no me motiva mucho la cosa económica. Si me motivara, no estaría haciendo lo que hago. Mi arte es mayormente invendible." Para los artistas que no hacen objetos fácilmente comercializables -porque son efímeros, invisibles o puramente conceptuales-, los patrocinadores primordiales suelen ser las instituciones públicas. Después de un día abrumador en una feria de arte, muchos aficionados sólo anhelan una bien planeada exposición en un museo»⁴⁹⁶

ADVERTENCIA VII: El cuerpo teórico del capítulo que estáis a punto de leer nace, principalmente, de las inquietudes y las dialogías surgidas durante la revisión, definición y argumentación del grado en Artes y Diseño (AAD) que se imparte en la Massana, llevadas a cabo por un grupo de profesores en los que se encontraban:

1. Núria F. Rius: Doctora en Historia del arte, especialidad en imagen, coordinadora del grado AAD y profesora del grado AAD.
2. David Gràcia Albareda: Doctor en filosofía, filósofo cofundador de *Espai en blanc*, responsable pedagógico de l'Escola Massana y profesor del grado AAD.

495. Durante la primera década de este siglo compaginé, a partes iguales, la docencia universitaria con la arquitectura. Siempre digo que fue una época en la que descubrí el valor real de la economía. Cuanto peor y más fácil mayores ingresos. El talento escaseaba, no por qué no se tuviera sino por qué no se remuneraba, pero no solo en el despacho, las revistas de arquitectura más prestigiosas, donde aparecían los arquitectos más prestigiosos, así lo documentaban. A mayor espectáculo mayor valor, y por ende mayores ingresos. Ciertamente es que entre los arquitectos estrella, los de las revistas, y los arquitectos de oficio, el resto, nos separaban varios ceros, aun así, la diferencia era mucho menor que la que existía, y existe, entre los artistas contemporáneos estrella y los de base. En la ciudad de Barcelona podía verse como artistas que afrontaban la complejidad como materia de creación vivían en la precariedad mientras que yo, simplemente aplicando normativas, me enriquecía. Estaba claro, el valor material (materialidad y materialismo) tenía su recompensa económica mientras que el valor de pensamiento no se pagaba. Valor de cambio vs valor simbólico. Lo cierto es que siempre vi mucho más talento entre los artistas de Barcelona que entre los arquitectos, igual porqué lo ejercían, igual porqué en una economía que no los contemplaban lo natural fue no seguir sus leyes. En definitiva, siempre admiré la tenacidad y la resistencia de mis amigos del arte ante el canto de sirenas de la economía flexible, donde la arquitectura y sus arquitectos no supieron, o no quisieron, atarse al mástil.

496. Conversación entre Sarah Thornton y Jeremy Deller al cierre de una jornada de la feria Art Basel, recogida en el libro *Siete días en el arte*: THORNTON: op. cit., 2010, p.110.

3. David G. Torres: Doctorando en historia del arte, comisario independiente, jefe de área de teoría en el grado AAD y profesor del grado AAD.
4. Antonio Ortega López: Doctor en bellas artes, artista, comisario, jefe de área de proyectos del grado en AAD y profesor del grado AAD.
5. Víctor Valentín Puerto: Doctorando en bellas artes, artista, responsable de grado en AAD y profesor del grado AAD.

Si por valor consideramos la cualidad o conjunto de cualidades por las que una cosa es apreciada o bien considerada, en la acción de valorar, irremediabilmente, estaremos realizando un juicio de valor y una jerarquía. Así que, si hay bueno como valor también lo habrá malo, y por muy malo que sea no dejará de ser. Entonces, superada tal esencialidad veamos en que consiste el valor en el arte.

Una obra de arte puede tener un valor simbólico, de clase y económico, también una obra de arte da valor a la persona como ésta, en ocasiones, a la obra. Son procesos recíprocos que un sistema complejo los relaciona permitiendo todas las categorías posibles. Veamos, los procesos de validación de un museo, por ejemplo, participan en la promoción de un artista aumentando su valor como creador en el mercado, como un coleccionista de prestigio eleva el valor de la obra en el momento de su adquisición y en la subasta van de récord en récord poniendo el listón cada vez más alto al valor. Así que, valor museo, valor colección, valor mercado y valor subasta son juicios de valor de un mismo sistema sobre una misma cosa pero con criterios de valoración muy diferentes. Es decir, valor, validación y reconocimiento juegan un papel fundamental en dicho juicio cualitativo contradiciéndose en la mayoría de los casos.

¿Tiene más valor la obra más cara?

¿Una obra de arte que no se vende tiene menos valor?

¿El arte comercial no tiene valor?

¿Es mejor el arte que vende a mayor precio?

¿Es artista el que el sistema-arte dice que es?

El arte no es como el oro, compras otra cosa, por eso no tiene techo, es decir, el valor de la obra de arte depende solo de lo que uno esté dispuesto a pagar, eso lo complica todo, esto hace que todo se vuelva contradictorio. Como dice Keith Tyson «El arte trata de que te compres a ti mismo. Esa es la diferencia que tiene. El arte es lo que le da sentido a la vida»⁴⁹⁷. Por este motivo, no es de extrañar que cada vez haya más gente que quiera ser artista, coleccionista o crítico. Desde la entrada de este siglo se ha dado un paradigma único en mundo del arte. El arte está de moda, hay más artistas, más arte y es más caro que nunca. El arte se ha erigido como un gran espectáculo. «Coleccionar arte se ha empezado a parecer a comprar ropa»⁴⁹⁸.

El sistema y las estructuras del arte son tremendamente complejas, pueden abarcar desde lo local a lo internacional, ubicado en lo social pasando por lo político y mostrándose, más que nunca, en lo económico. Un sistema mundial, eso sí, con unos agentes muy definidos encargados de validar, sea esta una validación económica o simbólica. En consecuencia la obra ya no se hace, si no que la hacen entre todos los implicados en el sistema, entonces, los responsables en dotar de valor-canon a la obra son, a saber: los artistas, los galeristas o marchantes, los curadores o comisarios, los subastadores, los consultores, los críticos y los coleccionistas.

497. Ibid., p.51.

498. Ibid., p.49.

Para ello, se nutren de un complejo sistema de validación basado en la adquisición de galones cómo fórmula de éxito. Así que tanto en lo social-comunicativo, en lo social-escala, en lo económico-rentabilidad, así como en lo político-simbólico es donde ese valor se pone en juego. Ciertamente es que hay dos categorías muy diferenciadas dentro de la estructura: las de lucro y las que no tienen ánimo de lucro, es decir, galerías, casas de subasta y ferias, las primeras y museos, bienales, salas de exposición y de creación, las segundas, pero ambas categorías son dos caras de misma moneda, se necesitan, se contradicen y se retroalimentan. Trabajan por y desde la visibilidad para la validación y ambas buscan lo mismo: el mercado del espectáculo. Ambas tienen colecciones, unos con dinero privado para ostentar y rendir con la compra y venta y otros compradas con dinero público para educar el gusto. Así que, mientras unos se lucran y los otros no, ambos adquieren valor simbólico, ya sea el valor simbólico de estatus social o el valor simbólico del canon cultural. Siendo entonces las colecciones privadas o públicas el capital primario del mundo del arte.

Veamos, tenemos a artistas que generan un producto los cuales están legitimados por: 1: grandes inversores con extensas colecciones; 2: casas de subasta que mueven gran cantidad de capital económico al año, siendo el auténtico mercado de valor donde se mueven importantes cifras monetarias, (del que tan solo entre un 10% y un 20% son trabajos de artistas vivos) En el mercado secundario o reventa (subasta) ya entra obra validada por el mercado, no hay riesgo. «Estos son solo parámetros comerciales básicos que no tienen nada que ver con el mérito artístico»⁴⁹⁹ dice Amy Cappellazzo, directora del departamento de arte contemporáneo y de posguerra de Christie's.; 3: el mercado primario como las galerías y las ferias, que son los lugares donde existe el contacto directo con el artista; 4: y la administración pública. Que actúa como tutela política en la mediación cultural y el compromiso social.

Todo se mueve en pos a una escala social y económica basada en la visibilidad de los agentes participantes. El artista hace y el galerista vende.

¿Quién compra?

Como vimos recién, desde coleccionistas privados a coleccionistas públicos.

Aparentemente deberían tener responsabilidades diferentes, pero acaban teniendo lo mismo, de hecho, una colección particular, en muchos casos, deviene museo que no se diferencia en nada a los museos públicos, así que entran en competencia directa la partida presupuestaria de un país con el poder económico de las grandes fortunas mundiales. También, las galerías miran a los museos públicos de arte contemporáneo como un gran cliente, así que ya no es que el museo no se encargue del arte comercial, sino que deviene en sí mismo mercado. No hay ninguna duda entonces de que el arte mueve mucho dinero al año y que, inevitablemente, el mercado cada vez incide más en las formas y maneras de las propuestas artísticas. Se ha instalado la idea del valor elevado, como inversión segura, de la compra y venta en el arte.

Antes un artista buscaba galería para vender su obra, ahora un artista, que empieza y quiere entrar en el mundo profesional del arte, debe darse a conocer y para ello, al menos hasta antes de la crisis, el camino era claro: empezará aplicando a todas las convocatorias públicas posibles, y si no lo cogen insistirá una y otra vez hasta que descubra que debe hacer para ser el elegido. Una vez seleccionado será tutelado por la institución que lo formará mediante un acompañamiento en forma de tutorización por el comisario contratado para tal fin, quien le enseñará las claves del éxito. Es el camino lógico hacia el museo. La institución que lo formará y le pagará la producción, pero sobre todo lo que hará es darle visibilidad como primera validación institucional.

499. Ibid., p.41.

En definitiva, visibilidad, ya no tanto para fichar por una galería sino para darte a conocer entre los curadores en plantilla, a tiempo parcial, de los museos y que te sigan dando visibilidad y así ir escalando en importancia expositiva.

¿En esta escala social dónde se ubica el pensamiento?

El concepto de visibilidad, que poco tiene que ver con el de comunicación entre público y obra, es perverso en dos sentidos, la precariedad del propio sistema, por un lado, y el aprovechamiento de lo privado en la infraestructura de lo público, por el otro. La precariedad en el hecho de que muchos artistas aceptan exponer y trabajar gratis a cambio del canto de sirenas de la visibilidad como inversión a plazo medio. Y por otro lado es perverso en el aprovechamiento de la doble dirección que se da desde lo privado hacia lo público. Una dirección, la de entrada, el mediar para que un artista de su propia galería se le haga una exposición para aumento de valor la su obra, de la misma manera que, el museo como coleccionista de obra de lo público, intentar vender como a un cliente más. Y la otra dirección, la de salida, usar el museo como plataforma de difusión y validación a la caza de talentos. Así que, si el museo debía producir pensamiento, discusión, dialogía y valor simbólico, lo que produce es mercado y agencia de ocupación. Esto explicaría por qué tanto un museo y una galería son idénticos en su manera de exhibir la obra, todas las exposiciones siguen la disposición del caminar y ver, bajo control, como si el espectador fuera a comprar. Como dice Antonio Ortega, no existe mucha diferencia entre los museos y las galerías con las tiendas de Prada. Justo en este punto es donde el arte ha olvidado su esencia comunicativa y relacional para convertirse en mero producto del espectáculo. No tenemos más que ver como la plusvalía simbólica del arte tiene clara repercusión en los aspectos de la sociedad marcados por la moda, en los hábitos de consumo y, fundamentalmente, en la economía.

No se debe confundir que aun usando los canales de difusión convencionales y la obra, en consecuencia, puesta a la vista del público, ésta no habrá sido concebida como comunicación con este último, sino que habrá sido concebida como estrategia para poder acceder al circuito, es decir, bajo la tutela y la subordinación del canon.

Entonces, ¿De dónde viene esa necesidad de ser visto por los agentes que pueden lanzarte a más visibilidad, más que la necesidad de ser visto por el espectador?

De Arts Facts.

Art Facts, lo cambiaría todo.

Art Facts que en su página web puede leerse: *The ArtFacts platform provides you with research, information and collaboration tools to help you accelerate in the art world*⁵⁰⁰ (Algo así como: La plataforma ArtFacts le proporciona herramientas de investigación, información y colaboración para ayudarlo a acelerar en el mundo del arte.), nació como una plataforma donde poder indexar y clasificar la actividad artística a modo de ranking y teniendo el calibre de valor fundamentalmente en dos aspectos: la cantidad de exposiciones, el primero, y el lugar de exhibición, el segundo. Teniendo en cuenta, claro, que hay lugares que indexan más que otros.

A día de hoy, Art Facts, cuenta con más de 21.000 expositores y más de 200.000 artistas, que van del más valorado, siendo el número 1 el éxito de máxima notoriedad, al menos valorado. Es decir, más visibilidad mayor precio, que en definitiva es el valor del arte. Así que, si un artista quiera ganar más dinero debe hacer un arte que responda al criterio del lugar que puntúa. Debe hacer un arte que responda al valor, ya no del mercado, sino las estructuras de validación y presentación pública. La responsabilidad del valor de la obra pasa

500. *artfacts.net*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <https://about.artfacts.net/>

del comprador privado a los agentes con capacidad de promoción de exposiciones. Este sistema incrementa tanto el precio de la obra que el arte pasa a manos de las grandes colecciones, es decir, a manos de grandes fortunas. Ante esta cuestión ética el artista no se sentirá cómodo y buscará la respuesta de la institución pública como medida minimizadora de remordimiento. No obstante, una institución que siendo mercado en si misma se comportará siguiendo el patrón marcado por Art Facts. Este sistema de validación y visibilidad del artista (que nació como herramienta publicitaria y de cotilleo) se ha convertido en herramienta de asesoramiento a artistas que quieren lanzar su carrera, pero sobre todo, está enfocado a ser consultor de coleccionistas que quieren validar su compra. Así que la visibilidad como validación y calificación es en definitiva únicamente una estrategia de mercado que aleja el arte al público para acercarlo al consumidor. En el sector secundario de la compra y venta del arte, las subastas, el consultor tiene un papel muy influyente, ya que determina el valor de una obra de arte que va incrementando el caché a medida y en función de los propietarios por los que va pasando, por ejemplo, cualquier obra que pase por las manos de François Pinault, consultor y coleccionista de arte contemporáneo, aumenta automáticamente su valor. En palabras del propio Pinault, «Un gran marchante hace un buen trabajo para el coleccionista, pero un gran trabajo para los artistas. Un gran consejero hace un buen trabajo para los artistas, pero un gran trabajo para el coleccionista»⁵⁰¹.

Volvemos a preguntarnos cosas.

¿Dónde se ubica el pensamiento?

Si el arte produce principalmente capital simbólico, ¿cómo es que mueve tanto capital monetario? ¿Qué tipo de capital simbólico se está generando?

Todo se basa en un modelo neoliberal y capitalista de éxito mediante la comparativa.

En realidad tenemos demasiada confianza en la capacidad del capital como inductor de pensamiento cuando solo deberíamos pedirle que nos proveyera de tiempo. Si es así nada responde a un arte generador de pensamiento, sino que responde a un arte de mercado canónico, es decir, responde a un determinado arte de lo visible, y, en consecuencia, vendible. Aquí es donde cogen mayor importancia las grandes ferias.

Según Robert Storr, director de la Bienal de Venecia de 2007 dice: «El gran arte es, esencialmente, un trabajo que ha demostrado ser inagotable en términos del valor que les ofrece a aquellos que le prestan atención. Dice 'estoy en tiempo presente a pesar de haber sido hecho hace cinco o cincuenta años'»⁵⁰².

Vayamos un poco atrás.

Si hasta mediados del siglo XX el arte se vendía a través de marchantes y galerías en un mercado más o menos local, los museos se encargaban del canon del gusto y había un par de epicentros que hacían exposiciones temáticas, no sería hasta los años 70 donde la pionera Art-Basel buscaría una internacionalización comercial del arte con la idea de expansión. Siete años más tarde la casa de subastas Christie's abriría una sede en Nueva York. Si contamos que la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel⁵⁰³ son de 1898 y 1955 respectivamente,

501. THORNTON: op. cit., 2010, p.109.

502. Ibid., p.212.

503. Cabe aclarar que la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel, en esencia no tienen nada que ver. La Documenta, tiene una larga trayectoria de espíritu crítico (la 1ª ya nació para mostrar el arte que en los años 20-30 había sido prohibido por el nazismo ...), en general pone más valor en evocar el pensamiento, se apoya en filosofías y en relecturas críticas del momento, y en bastantes casos, ha mostrado un fuerte posicionamiento crítico y político. Durante décadas (antes de la era internet y antes de que viajáramos un poco más), servía, además, para poder ver in situ muchas obras-acciones de artistas de diferentes países, que de otro modo serían difíciles de conocer, las cuales iniciaban aportaciones en la renovación del pensamiento artístico. Claro que, con huecos y decantaciones, propias de la óptica de los

podemos decir que la expansión comercial del arte fue tardía respecto a la expansión simbólica de éste. La idea de feria sería, en definitiva, la de crear un sistema económico mundial del arte. Tiene sentido, la galería tiene un cliente local mientras que la posibilidad de cazar a los grandes inversores del mundo fue un caramelo muy goloso, se posibilitó el hecho de que cualquier galería pudiera entrar en el mercado de las más importantes fortunas inversionistas. Así que se concibió la feria desde tres aspectos fundamentales: el primero lo económico, al ser el lugar real de las tasaciones a nivel mundial del arte, donde se establece la ley de la oferta y la demanda, como principio básico de una economía de mercado; el segundo desde la idea de lo social, contactos entre galeristas y coleccionistas, compra-venta; Y finalmente, el tercero, desde la idea de lo legítimo, la validación mediante de la visibilidad y con una cobertura de los medios acorde a la mediatización del espectáculo.

Las galerías realizan el 50 por ciento de sus transacciones anuales en eventos de este tipo. Pero volvamos a la más espectacular de todas las ferias, Art Basel.

Art Basel, como dije recién, se inaugura en 1970 con 90 galerías de 10 países diferentes, acogiendo al espectáculo la cantidad de 16.000 visitantes. En cinco años irían 300 galerías doblando la representación de países y triplicando la asistencia de público. Se había conseguido la mediatización idónea que justificaría la subordinación posterior del producto, así como su valor. En 2002, en plena economía global, Art Basel amplía su mercado aterrizando en Miami, ya que busca nuevos inversores del gran capital que produce la explotación humana y de recursos del continente sudamericano. Se inaugura la primera franquicia de la feria denominada Art Basel-Miami Beach, la cual en 2015, durante los cinco días de feria, acogería a 267 galerías, casi 200 instituciones y museos de 32 países diferentes, asistiendo al espectáculo más de 77.000 visitantes. En 2008 Art Basel inauguraría Art Basel Hong Kong en busca del mercado asiático. La galerista Gladstone, asidua a Art Basel, dice: «Pero, con el tremendo crecimiento del mercado del arte, se ha vuelto más difícil diferenciar a los coleccionistas genuinos de los especuladores (ya sean mercenarios -concedores, más que nada, de los precios- o marchantes del mercado secundario haciéndose pasar por coleccionistas)»⁵⁰⁴. Cabe resaltar que el socio principal de Art Basel, impulsor y también socio principal de Art Basel-Miami Beach es UBS Group AG, una empresa suiza de bancos de inversión multinacional y de Servicios financieros con sede en Suiza. Nada preocupada en generar pensamiento sino en generar dinero y consumo. En Art Base-Miami Beach se reúnen Larry Gangosian, Hauser & Wirth, Withe Cube y los Rubell, las galerías y los coleccionistas más importantes del planeta que ejercen como gurús del nuevo gusto mundial. Uno de ellos, Nicholas Logsdail, galerista londinense, «distingue entre las galerías y lo que él desacredita como "marchandismos". Las primeras descubren y desarrollan artistas; los segundos comercian con objetos de arte»⁵⁰⁵.

comisarios y de los equipos curatoriales, pero en muchos de ellos había bastantes comisarios preocupados por las transformaciones de los discursos artísticos. Se ha tratado de hacer pervivir el valor de las orientaciones del pensamiento (mirando fuera del mercado, recuperando artistas poco conocidos o mal conocidos, acercándose a lugares lejanos, o prácticas poco vistosas, ...), por encima de los designios de mercado (ha habido incluso que luchar). A modo de ejemplo, en esta última edición, *Documenta 14* (la cual es una buena prueba, porque se ha librado tanto del mercado) se han colado por rincones tan inesperados, que ha desconcertado mucho a audiencias y segmentos incluso artísticos. En cuanto a las Bienales de Venecia, el hecho de tener que «representar a un país por parte de un solo artista» he notado (a lo largo de los años) que esta "alta responsabilidad" puede llegar a asfixiar la obra, a menos que el artista lo tome como oportunidad positiva para continuar haciendo arte de la índole que siempre hace, sin querer demostrar "nada" más, ni con ningún plus añadido. Estos son los que más bien se han salido en cada edición».

504. THORNTON: op. cit., 2010, p.93.

505. Ibid., p.98.

No es de extrañar entonces que las miradas de las instituciones públicas, los museos, las galerías, los coleccionistas, los comisarios, los críticos y los artistas se dirijan a Art Basel-Miami Beach, de la misma manera que todos pretenden ser vistos. No lo digo con acritud, pero Barcelona no está en el mapa de los grandes inversores del mundo del arte, como tampoco lo estuvo en su momento el Cabaret Voltaire en el mapa del sistema de principios del siglo XX. No por mucho mirar al foco éste te alumbrará.

El mismo año de la primera edición de Art Basel-Miami Beach, entró en colapso el sistema financiero norteamericano debido a la crisis de las hipotecas de riesgo *subprime*⁵⁰⁶ (2007). Este desplome local de la burbuja inmobiliaria encadenaría una crisis financiera a nivel mundial. Esta crisis que en el fondo fue fundamentalmente un problema de liquidez, afectó a todas las capas de nuestro sistema, demostrando una vez más la servidumbre que este sistema capitalista global tiene con el *cash*. Fue tal el deterioro de la economía global que supuso la entrada en recesión de las economías más industrializadas. Esto devino un cambio de paradigma en las estructuras del sistema del arte.

En definitiva, sería la típica reacción de protección, blindaje y bunkerización del capital-arte, deriva de la era de la *miedotización*.

Pensemos ahora en el dibujo típico de la pirámide social.

En la base de la pirámide tenemos ubicadas a las clases más desfavorecidas, en medio la clase media como motor de la economía global y en la cúspide la élite. Con la eliminación de la clase media, debido a la crisis, la pirámide se queda con la base y la cima. El dibujo resultante es una base unida a una cima mediante un filo hilo que representa el ascensor social del que se le ha ocultado la puerta de acceso, así como sus botones de accionamiento. Si lo llevamos al arte, arriba tendremos las grandes fortunas de Art Basel-Miami Beach, así como todos sus agentes influyentes y acólitos y en la base el resto de mortales deseosos de encontrar la puerta del ascensor.

Existe una imagen muy ilustrativa del nuevo dibujo. Miremos la película *Elysium*⁵⁰⁷, protagonizada por Matt Damon y Jodie Foster, en la que se nos presenta una distopía ubicada en el año 2115, donde hay unos privilegiados, menos del 1% de la población, que viven en *Elysium*, un territorio idílico situado fuera de la atmósfera terrestre donde no hay guerras, ni hambre, ni enfermedades (ahí todas son curables). El resto de la población vive en la tierra con acceso restringido al paraíso, donde solo se puede ir mediante unos códigos complejos que accionará una nave remota que te llevará. Como buen relato distópico viene de un estudio exhaustivo del momento real para una proyección catastrofista que sigue una determinada tendencia contemporánea.

Pues bien, si en la pirámide eran muy claros los caminos para ascender en la escala social, que no señal de éxito, en el nuevo esquema de ascensor quedan ocultos tanto los caminos que te llevan a él, así como su funcionamiento. Y los pocos que consiguen subir, una vez arriba su estancia no es segura, ya que este nuevo territorio exclusivo y elitista está construido sobre la modernidad líquida, en el que tiene una inestabilidad forzada para así mantener el equilibrio de sus fundadores. Así que, los artistas que consiguen subir, que los hay, representan el mismo papel que representó Velázquez en las Meninas, donde se dibujó a sí mismo como ilustración del *estar ahí*, en la corte, junto al poder y la alta clase social, aunque su papel fuera únicamente el de entretener al poder.

506. Conocidas también como hipotecas basuras fue una herramienta de inflación del consumo y de subordinación social, que consistía en dejar dinero a las clases más humildes de la sociedad, aun sabiendo que nunca sería retornado.

507. BLOMKAMP, Neill. *Elysium* [Film]. 2013.

Desde la aparición de Art Basel-Miami Beach los grandes inversionistas empezaron a interesarse por el arte contemporáneo. Estos son los gerentes de fondos de inversión a los que algunos del mundo del arte ven como buitres especulativos que buscan únicamente el lucro, en cambio otros los ven como inversores para una nueva vida. Para los grandes inversionistas comprar arte contemporáneo, es como comprar un estilo de vida, donde ir a Frieze Art Fair, a Art Basel, a la Bienal de Venecia o a la subasta de Christie's en Nueva York es como ir a unas fiestas exclusivas en lugares extraordinarios. En esas fiestas hay artistas, cierto, pero no les acaba de gustar, las mejores fiestas en honor al arte son, según ellos, aquellas que se hacen en homenajeando a artistas muertos, se aseguran así que no aparezcan. Les gusta trabajar con las obras, no con los artistas.

«En Venecia, puedes juzgar el precio de mercado de cada artista basándote en la cantidad de fiestas a las que está invitado." Aunque lo desesperan las jerarquías sociales y la "sobrecarga visual»⁵⁰⁸

Pues bien, estos nuevos inversores de arte contemporáneo empezaron a hacer recepciones con grandes desayunos en sus mansiones privadas para captar la atención de los grandes capitales del arte. Eran recepciones de la ostentación donde la invitación era exclusiva y blindada. Ya no había la mezcla de otras ferias, en la que todos tenían la misma posibilidad de sociabilizarse, había únicamente una nueva alta sociedad de muy difícil acceso. Un mundo cada vez más global que genera una economía global que ha popularizado el arte desde la noción de riqueza y lujo. El arte se mediatiza porque el lujo y la exageración son noticia, va intrínseco con la ostentación. Así que no es más que eso, enseñar lo rica que es esta nueva clase alta. Motivo por el cual el arte está de moda, a más precios desorbitado mayor es el foco mediático del show del espectáculo. Ahora si un artista sale en portada de la prensa es únicamente porque su obra se ha vendido a un precio estratosférico en la subasta. De hecho, los periodistas que cubren las subastas no son expertos⁵⁰⁹ en arte, no escriben críticas, lo hacen sobre el precio de la obra y sobre quién la adquiere⁵¹⁰. Los museos se vacían mientras las ferias se llenan. Es como el aumento de las series de las plataformas, donde su incremento va en detrimento de las películas, como así lo fue la televisión para la lectura.

«(...) Se buscan precios récords. Son precisamente estas sumas extraordinarias las que convirtieron a las subastas en un deporte-espectáculo de la alta sociedad. (...)»⁵¹¹

¿Como se ha llegado aquí?

508. THORNTON: op. cit., 2010, p.208.

509. Ya no sólo las subastas, sino en muchos acontecimientos artísticos. Hablar y difundir los síntomas del arte desde el desconocimiento, ayuda a "hundir" aún más la ya mala o baja consideración que se tiene de la escena artística en general.

510. El titular del ABC del 19 de octubre de 2018 decía: *Banksy revela un error garrafal en la destrucción de su gran obra. El artista afirma en un vídeo que el plan era que la obra se triturase por completo, y no solo parcialmente, como ocurrió.* Este montaje mediático sucedido en la casa de subastas Sotheby's durante la subastada de una obra de Banksy el 5 de octubre de 2018, fue cubierto por la prensa mundial y de forma viral por la red, como nunca otra obra lo había hecho.

511. THORNTON: op. cit., 2010, p.21.

Como ya dije, se ha implantado la idea de rentabilidad en la reventa, fomentada por las cifras astronómicas hechas públicas por las grandes subastas, que muestra al arte contemporáneo como una buena inversión en una economía tocada por la crisis financiera. Así que, en poco tiempo se pasó de las recepciones en las casas particulares a la construcción en cadena de museos privados firmados por arquitectos estrellas. Y en el mundo de la ostentación si el vecino se compra un Ferrari, el otro se compra un Bentley, el otro un yate y el último en llegar un jet privado. Fue una competencia a ver quién hacía el museo mayor, más caro y más singular. O como nos cuenta Thronton: «Es cada vez más frecuente que los coleccionistas abran sus propios espacios de exhibición. Sus razones oficiales son filantrópicas, pero sus motivos encubiertos tienen más que ver con el marketing. Para que genere consenso, la obra de los artistas vivos necesita ser promocionada. Más aún, los coleccionistas de arte contemporáneo tienen que ser proactivos en el desarrollo del aura de su colección. En nuestra abarrotada cultura multimedia, una colección significativa no surge: se hace»⁵¹². Debido a esto en Miami Beach se imita el fenómeno *Soho* neoyorquino y se gentrifica un antiguo barrio de inmigrantes portorriqueño llamado *Wynwood* convirtiéndolo en el distrito artístico de Miami: «Sinónimo de moda, cultura y creatividad, este sector de Miami, que una vez fue un deteriorado barrio, es hoy una de las zonas más dinámicas de la ciudad: con 70 galerías, una de las exposiciones de arte urbano al aire libre más grandes del mundo, cafés, restaurantes, tiendas de antigüedades y estudios. (...) Hoy *Wynwood* es sin duda un lugar para la experimentación, que se mueve entre galerías, restaurantes, bares con un carácter definido y en donde es posible participar de buenas conversaciones, cafés que ofrecen productos orgánicos, tiendas de moda, anticuarios y lugares donde reina el diseño. Un espacio que grita arte, un sector de la ciudad dinámico, en constante flujo de personas, ideas y tendencias; que se consolidó como el distrito creativo de Miami!»⁵¹³. De hecho, el neoyorquino Tony Goldman fue el visionario responsable de ambas gentrificaciones, *Soho* y *Wynwood*. Se estaba construyendo el nuevo *Elysium*. En ese barrio ahora se pueden visitar las mayores y más cotizadas colecciones de arte contemporáneo del mundo: el *Pérez Art Museum Miami*, firmado por los afamados arquitectos Herzog & de Meuron; el *New World Synphony*, lleva el sello de Frank O. Gehry; Sou Fujimoto en el *Miami Design Distric*; el *ICA*, nueva sede del Instituto de Arte Contemporáneo de Aranguren & Gallegos; el *MOCA* por Charles Gwarthmey de GSNY; el *De la Cruz Collection* por John Marquette; *The Rubell Family Collection* en una antigua bodega remodelada; la colección *Margulies*; y el museo privado Bruce Berkowitz, entre otros. A parte se pude ver arquitectura no destinada al arte que reafirman la exclusividad como la Torre de Zara Hadid, las inversiones inmobiliarias de Alan Faena llevan el sello de Rem Koolhaas y el condominio diseñado por William Foster.

«(...) Los rodean un ciervo gigante y un ajedrez, entre más de 20 obras de arte de gran escala. El Collins Park tomó forma de instalación urbana mientras duró la remodelación de 75 millones de dólares que añadió un 30 por ciento de espacio al *Bass Museum*. Se compra y se vende más arte que nunca. Sylvester Stallone, el mismo Rocky, declaró que gastaría algo de *cash* en arte al entrar en una de las últimas ediciones de Art Basel. El

512. Ibid., p.100.

513. PEÑA, Camila. Wynwood. El distrito artístico de Miami. *Revista Exclama. revistaexclama.com*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <http://www.revistaexclama.com/historias-2/wynwood-el-districto-artistico-de-miami/>

arte está de moda y todos quieren su obra. Miami tiene una nueva obsesión: el arte.»⁵¹⁴

Esta cita, que corresponde a un artículo publicado en 2016, es el ejemplo claro de la mercantilización y la mediatización del arte y su transformación en espectáculo. Es decir, se ha transformado en un arte no-comunicativo y no-participativo que ofrece el mismo valor simbólico que un Rolex o un Ferrari. E igual que pasa en el medio urbano de la gentrificación, este nuevo sistema del arte no hace más que incrementar el valor económico de la obra de arte llegando a cifras exageradamente insultantes y ofensivas. En palabras de Bourriaud: «(...) el arte, apartado del cuerpo social o bajo la amenaza de serlo, ya no constituye más que un apéndice de la sociedad, un suplemento del sistema productivo cuya legitimidad es todo el tiempo cuestionada»⁵¹⁵. Y sigue más adelante: «(...) el artista o la artista se han convertido en un “profesional” capaz, como tantos otros, de recurrir a distintos gremios laborales; alguien que ha abandonado por lo menos toda pretensión *simbólica* para revelar la estructura productiva, en pos de un realismo (lindante, aquí, con el cinismo) y de una voluntad de insertar su trabajo en el flujo normal de la producción»⁵¹⁶.

Podemos afirmar entonces que el artista es igual de cómplice de la nueva estructura-arte como lo es el arquitecto en la gentrificación, así como lo es en el colapso de la economía del sector correspondiente. Pero si el arte es de las pocas profesiones donde se tiene la capacidad de percatarse de dicha complicidad, también tiene la responsabilidad de dar respuesta y buscar estrategias subversivas de compensación, si no se quiere seguir en dicha complicidad. Como dice Tania Bruguera: «un artista tiene que ser crítico, un artista se cuestiona las cosas a su alrededor, un artista nos adentra en su mundo afectivo complejo, no en un espacio mental corporativo que en algunos llega a lo neoliberal, regulado por un sistema de valores que nada tiene que ver con el arte»⁵¹⁷. Pero ahora creo que hemos perdido, se ha llegado a un punto cero muy cercano al punto de no retorno donde existen más artistas cómplices que derrotados. Tiene sentido, el espíritu inconformista se reduce a medida que aumenta la subordinación hacia las estructuras de validación.

Son muchos los que quieren estar en *Elysium*, de hecho, los criterios de validación han cambiado, *Elysium* tiene sus propios procesos de validación. Ya no es lo que haces y dónde lo haces, los criterios de validación son difusos o están ocultos, forman parte del blindaje y el entramado. Lo que se sabe es que el currículum formativo (que te dan unas determinadas y exclusivas universidades) es la primera llave para iniciar la travesía, que no ascensión. Cierto es también que hemos llegado al punto de perder la libertad formativa del conocimiento en sí mismo. Las universidades se están convirtiendo en lugares dónde se revela el gran secreto, a saber, las complejas claves del camino que lleva al ascensor de la alta sociedad. Solo, y no todos, los que estudien un máster en unas de esas universidades, tan altamente indexadas, tendrán alguna posibilidad de éxito.

Esta eliminación de la pirámide tiene resistencias en países como Francia y Bélgica, donde la política pública respecto al arte siempre fue muy fuerte e implicada. De hecho, como dato cultural, de la misma manera que Francia es el país en porcentaje de habitantes que más se lee, Bélgica lo es en porcentaje de colecciones privadas, que no basan el valor de éstas en cuantías de mercado.

514. MURILLO, Carolina. Los cinco museos que debes visitar en Miami. *El Nuevo Herald*, 5 de octubre de 2016. elnuevoherald.com [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <https://www.elnuevoherald.com/entretenimiento/revista-viernes/article106273672.html>

515. BOURRIAUD: 2015, p.129

516. *Ibid.*, p.131.

517. CONTRERAS, Joselyne. Entrevista a Tania Bruguera. *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 3 de abril de 2017. artishockrevista.com. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <http://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replantearnos-sirve-arte-hoy/>

Sigamos.

El arte que me interesa es el que se produce en la base de ese nuevo esquema social. No me interesa en absoluto el que pueda producirse en la reducida y exclusiva cúspide. Allí, en la élite social, se venera la singularización de *la cosa* por encima de *la cosa* o *la cosa de la cosa*, es decir, se valora un Pollock por encima de los procesos y metodologías que dieron fruto a el pensamiento de Pollock. Pensamiento que en la pieza única de la singularización no puede percibirse y mucho menos leerse. Podemos afirmar entonces que el valor de la exclusividad aureática niega cualquier capacidad comunicativa que la obra pueda tener.

Estamos situados en el arte de arriba para los de arriba, que es un arte que no busca una comunicación con lo social, sino que busca claramente una comunicación con aquellos que le puedan aportar valor, no a la obra, sino a ellos mismos. Un arte más ligado al espectáculo y al gustar que a la pulsión comunicativa de lo social. Es social pero de clase, la clase de la nueva alta sociedad. Si haces obra en función de una universidad determinada, un museo, una galería, un coleccionista, una feria, una casa de subastas o una bienal estarás siendo subordinado y servil al deseo del ascensor social y de la vida materialista de la ostentación ofensiva. Y si lo haces pensando en un mercado (primario o secundario) serás la herramienta que de imagen del espectáculo. Por eso no me interesa ese arte, no me atrae esa comunicación mercantilista y de valor simbólico basada en la exclusividad, en la que se pierde cualquier posición crítica, así como cualquier libertad de pensamiento y acción.

No me interesa aunque este también sea arte, estamos todos en el mismo complejo sistema, todos.

Según Andrea Rose, que dirige el área de artes visuales del British Council, «estas bienales ofrecen la posibilidad de que la gente que está lejos del mundillo del arte pueda ver lo que otros ven: "Introducen a la gente en el gran diálogo internacional y la conectan con ideas que son corrientes en el resto del mundo. La Biennale es algo muy temporal. No es para cualquier artista. Se trata de observar el panorama y elegir al mejor artista para Venecia, que no necesariamente es el mejor artista británico, pero sí, con suerte, alguien que refleje lo que está pasando»⁵¹⁸. O lo dicho por Francesco Vezzoli, artista de la prestigiosa galería Gagosian, «Los jurados verdaderamente serios se pasan el tiempo viajando; ven todas las bienales y las muestras de las galerías. Así que lo lamento, pero para hacer un trabajo que satisfaga sus expectativas tengo que mantenerme al día viendo las mismas cosas. Es horrible, pero es cierto. Yo creo que los artistas lo hacen inconscientemente, para sobrevivir; lo hacemos por la supervivencia de nuestras ideas»⁵¹⁹.

La administración pública al devenir de una política cultural como estrategia de compromiso social y al no estar en disposición de promocionar carreras individuales (por la política de partidos, por evitar suspicacias y por la idea de consenso) crea Academia. Academia como tutela política en la mediación cultural. La política de partidos al abordar temas de interés general (y no interés del arte) y al trabajar el consenso desarrolla, irremediablemente, una política cultural *política*⁵²⁰ y acrítica que rehúye el conflicto. Es decir, un arte buenista de perfil bajo que contente a todos los partidos. Se pierde el relato en la voz del amo y el formato expositivo deviene transmisión de contenido sin actitud crítica. Y es aquí donde lo tiene todo perdido, primero: al no poder competir con el gran capital del arte, el cual ha copiado su modelo; y segundo: el no saber contrarrestarlo desde la posición acrítica de perfil bajo. Si este museo público fuera mirado desde la cima lo verían vagando en tierra de nadie, ya que no está ni en la base ni en el ascensor, y mucho menos en la misma cima.

518. THORNTON: op. cit., 2010, p.221.

519. Ibid., p. 230.

520. Política de partidos.

Eso explica cierto giro de algunos museos hacia la tutela administrativa del pensamiento crítico en una formación todavía mal entendida. Es decir, y en palabras de Antonio Ortega, «(...) la institución substituirá su intención de informar por la de formar. Formar en su acepción gimnástica, la que procura disponer al público de forma ordenada: en formación. Y todo ello nos conduce a comprobar que se ha producido un giro en el orden de prioridades (...) 1: Construir un imaginario colectivo; 2: Realizar actuaciones de ordenación urbanística; 3: Fomentar el turismo cultural; 4: Atender a las minorías; 5: Atender la oferta educativa y de ocio»⁵²¹. En definitiva, mediatización, espectáculo, actitud paternalista y educación del gusto, como mala respuesta a un sistema excluyente de valor simbólico de riqueza. Se ha confundido la riqueza con el poder y la institución que debería generar discusión ha generado autoridad sobre el canon. «Es curioso como el valor que nace de la experiencia, cuando está gestionado por la autoridad, se torna poder»⁵²².

Pero aún así, con giro incluido, la administración sigue invirtiendo dinero público en la adquisición de obra para su colección en un intento competente e ilusionista del *patrimonio de todos*, pero en el fondo lo que estamos pagando entre todos es el entretenimiento de unos pocos. Sigue siendo exclusivista en la toma de decisiones sobre la concepción de valor de la obra hacia el público. El valor de la obra cae en exclusividad en la institución como órgano competente de la Academia, responsable único de generar valor simbólico, no monetario (aunque compita con el mercado monetario). Lo vemos en el comentario del coleccionista Tiger cuando dice: «Mi objetivo es comprar obras por las que los grandes museos babeen»⁵²³. También en el comentario de Nicholas Logsdail de la Lisson Gallery: «Los museos son una especie de zoológico, mientras que las bienales son más como ir de safari. Te pasas todo el día conduciendo y ves docenas de elefantes cuando lo que realmente quieres ver es un león»⁵²⁴.

Antonio Ortega ya tenía una vaga intuición sobre una posible solución.

Ortega explicaría (allá por el 2006 cuando estaba trabajando en el CASM) que el hecho de tener mala conciencia por gastar dinero público le hacía ir con los ojos muy abiertos hacia todo lo que estaba sucediendo. Ante la noción de las instituciones públicas como gestora de la Academia dijo: «La escuela es menos antipática que la Academia y más eficaz en aspectos de promoción, al colocar la herramienta de la generación de contexto en manos de los creadores, al carecer de una norma estable y al consolidarse por aportaciones no excluyentes»⁵²⁵. Aquí Ortega da una respuesta a un nuevo funcionamiento o responsabilidad de la administración pública, pero todavía mantenía esperanzas en lo institucional. Tania Bruguera, por el contrario, ya apunta a la institución cuando dice en su arte útil: «Sí toda arte es útil, pero el tipo de utilidad de la que estamos hablando es la de la inmersión directa en la sociedad con todos sus recursos. Ha pasado mucho tiempo desde que hicimos el gesto de la Revolución Francesa de la democratización del arte. En vez de entrar al Louvre o a castillos debemos entrar a la casa de las personas, a sus vidas, ahí es donde se encuentra el arte útil. No nos debería importar cuanta gente está visitando museos (y sé que a veces hasta sólo cuentan la veces que la gente entra a usar el baño). Necesitamos enfocarnos en la calidad del intercambio entre el arte y su audiencia»⁵²⁶. O lo recogido en

521. ORTEGA, Antonio. *Demagogia y propaganda según Antonio Ortega*. Barcelona: Biel Books, 2013, P.44.

522. *Ibid.*, p.103.

523. THORNTON: op. cit., 2010, p.107.

524. *Ibid.*, p. 217.

525. CUESTA, Amanda. *Doc 01. Capital*. Barcelona: CASM ed., 2006, p.14.

526. BRUGUERA, Tania. "Introducción acerca del Arte Útil", Una conversación sobre el Arte Útil, Movimiento Inmigrante Internacional, Nueva York, Corona, Queens, 23 de abril, 2011. *taniabruquera.com*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <http://www.taniabruquera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm>.

el capítulo anterior, de esta investigación, sobre las *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, o como muchas alternativas, ya comentadas, al modelo desfasado de la administración pública, entendida como coleccionista.

Entonces, analizado el contexto, teniendo una alternativa y sabiendo en el modelo de lugar donde no es posible desarrollarlo podemos lanzar una alternativa.

Existe un modelo, obsoleto ya, en el que se daba respuesta al tema eterno de la pregunta ¿de qué vive el artista? En ella se ha querido equiparar al artista con el proletario, entendiendo que el desarrollo profesional del artista se inserta en la cadena de producción. Esto no es más que discutir en el sistema y no discutir al sistema, es como discutir las horas de trabajo en vez de discutir la validez del trabajo en sí. Hay una diferencia fundamental entre el proletariado y el artista, mientras que en el primero se pasa del ser al tener (es el tener fuerza a cambio de dinero) en el segundo se basa en el ser (se es artista). No me gustaría que se entendiera elitista y mucho menos clasista, si fuera así me estaría explicando fatal.

La clave en todo esto radica en no caer en la pregunta trampa de qué vive el artista, ya que se entraría en aceptar, y en consecuencia en la complicidad, de que el sistema del arte tiene la validación en la élite económica y no en la intelectual. No se puede aceptar la compensación económica del binomio trabajo-dinero en la que el artista es un trabajador más.

Así que propongo que la pregunta quede sin respuesta.

Si en vez de centrarnos en el resultado del esfuerzo nos centramos en la producción, podemos decir que la democratización del arte que anunció Beuys, en aquello que cualquiera puede ser artista, junto al aforismo «Ce sont les regardeurs qui font le tableaux»⁵²⁷ de Duchamp, da como resultado que el espectador con el simple acto de la recepción se convierte automáticamente en artista. Entonces, es inevitable no ser artista. Ahí recuperaremos el arte como comunicación, generador de pensamiento y relacional, que se basa en la propia idea como fin. El arte se sustenta en la comunicación (la transmisión de *la cosa de la cosa*), en el valor simbólico (que no viene de la pertenencia de la economía sino del propio poder de la comunicación) y en el conocimiento (en este complejo sistema comunicativo del campo intelectual).

Si una idea no permite su patente quiere decir que esta es libre, vaya, que no se puede monetizar aunque salgan entidades de blindaje de la propiedad intelectual. Las ideas no deberían tener propietarios, si le damos propiedad estamos en el tener, como motor de la economía global, así como en el consumo como representación festiva del capitalismo. Sin propiedad intelectual le quitas todo el valor fetichista a *la cosa* obtenida, cediendo así el protagonismo a la propia producción. Miremos quién ha perdido más en la música en la era digital y su liberación: las distribuidoras. EMI sea quizás la que más ha perdido en la libre distribución. Como siempre la cultura popular se avanza en las estrategias de nuevos formatos de difusión.

No se debe invertir en obra, ni en difusión, ni en visibilidad, como ya dejé caer al principio, se debe invertir en tiempo⁵²⁸. Si el capital es el tiempo éste es la producción.

El dinero público debería estar destinado a la producción de pensamiento y apostar por la idea que todo el mundo puede producir, es decir, defender el amateurismo frente a



MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*. 1970.

527. DUCHAMP, Marcel. Entrevista realizada por: Jean Schuster. Enero 1955. Publicada en el número 2 de la revista *Le Surréalisme*, primavera, 1957.

528. Hace ya 15 años el Museo Ludwig de Colonia en el proyecto *Economía del tiempo* proponía el tema de la ambigüedad de las nociones de producción y efectividad en arte.

las nociones profesionalistas. Esta noción amateurista debe estar desde el principio en la toma de decisiones, las políticas culturales, que son en definitiva las entidades responsables, deberían plantearse desde el inicio tal hecho. Y dejar la difusión en manos de una autogestión derivada de la propia producción de pensamiento y de sus agentes. En definitiva, una apuesta por los agentes responsables y por la producción de ideas como resistencia al valor de cambio. Nunca pensar en criterios de rentabilidad económica ni en salarios profesionales, sino en transparencia. No es una cuestión de sustitución ni abolición, es un paso al lado, otra manera, otro tiempo, en definitiva, una transtopía. Similar a la integración del arte en la producción material de *Artist Placement Group* británico en la que se propuso la disposición en la sociedad de unos servicios espaciales, invadiendo los establecimientos concebidos para la economía de servicios⁵²⁹ y sumado a la idea de circulación libre y gratuidad de Bonaccini, Fohr y Fourt.

Y recuperando las clases de Asher.

Igual es en lo formativo donde es más fácil que se produzca una auténtica y emancipada producción de pensamiento.

Propongo, entonces, una inversión pública en formación y producción de arte dejando que la presentación pública sea autogestionada al ser esta inseparable de aquello comunicativo que se busca en la relación existente entre obra, artista y espectador.

Si esto es así es posible que tanto en el espectador artista, como en la producción de arte se llegue a una auténtica emancipación en lo cultural y en lo económico. Como dicen Luc Boltanski, el hermano filósofo, y Chiapello sobre la idea del *conexionismo*⁵³⁰: «Existir a la hora del *conexionismo*, constatan Boltanski y Chiapello, no es tanto estar como estar unido y, a ser posible, estar uniendo. Está uniendo el que activa la red, reúne a distintos agentes alrededor de un proyecto, de una idea, de una hipótesis de vida o de producción»⁵³¹.

«(...) partir de la noción de economía de la singularidad (que va más allá del valor objetivo porque tiene en cuenta otros factores y contribuciones) el arte y la cultura deberían ser tratados siguiendo el ejemplo de las abejas que narra el economista francés Yann Moulier Boutang en su libro *L'abeille et l'économiste*, de modo que el valor del trabajo de las abejas no vendría determinado por la producción de miel, sino por las consecuencias de su trabajo previo en las flores. “Desafortunadamente”, concluye Bendyk, “la lógica del capitalismo ha impedido que los campos del arte y la cultura se conviertan en un espacio para la inversión que expanda el prado donde las abejas puedan trabajar de forma creativa»⁵³²

No se debe esperar a ser validado, no hay que esperar el valor, se debe asaltar lo cotidiano, aquello que queda fuera de una institución que apenas tiene público.

529. El fracaso vino precisamente por la búsqueda de remuneración en forma de salario.

530. BOLSTANKI, Luc & CHIAPELLO, Eve. *Nouvelle esprit du capitalisme*. París: Gallimard, 1999.

531. ARDENNE: op. cit., 2006, p.150.

532. BADIA, Montse. Economía del Arte. *A-Desk*, 1 de julio de 2013. *a-desk.org*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <https://a-desk.org/magazine/economia-del-arte/>

EPÍLOGO

24. ÚLTIMA REFLEXIÓN.

El viernes 14 de abril de 2006 deposité un lienzo en blanco cerca de la fuente de los Santanales en la falda del Budo, dentro del término municipal de Ejulve, en el parque cultural del Maestrazgo, Teruel. Este gesto en la cesión de autoría hacia el medio natural supuso el divorcio con la noción de lo construido, con la noción de lo representado, un divorcio de la imposición iconográfica de la idea construida. En definitiva, supuso la renuncia definitiva de la arquitectura como medio expresivo de comunicación.

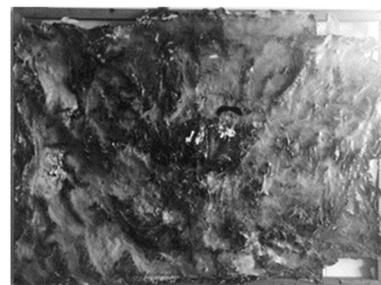
El lienzo se retiró un martes 17 de julio de 2007, estando expuesto 457 días. Se respetó todo lo que el medio depositó sobre un cuadro que siempre me acompaña para no olvidar dicha renuncia del mundo material, comercial y especulativo en el que participaba. Fue mi primer protocolo.

Nunca vi equilibrio entre las ganancias de una industria fácil y productiva, de la arquitectura, con las de procesos complejos de significación en pos a la producción de pensamiento del arte. El 28 de julio de 2011 abandoné el despacho y la arquitectura, al menos hasta esta fecha, para centrarme únicamente en la docencia y la práctica artística, es decir, en los ámbitos donde el acto de producir pensamiento no tan solo se valora, sino que es en esencia tal materialidad.

En un trabajo como es este, que aquí acaba, lo afronté igual que afronté el Master en Producción e Investigación Artística que se imparte en Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, lo hice desde la idea de comprar tiempo para mí, bajo la premisa de obligarme a producir, de forma continua, pensamiento desde y para el arte contemporáneo. La situación familiar y laboral en la que me encontraba dificultaba la continuidad productiva. Así que, esta investigación, que no es más que la continuación natural de dicho Master, me ha permitido ganar seis años de tiempo artístico. Se puede entender, entonces, que este penúltimo capítulo no se denomine conclusión ya que no se pretende concluir nada, se denomina *última reflexión* a modo de cierre únicamente de esta mirada atenta y rasante que han permitido estos seis años el hecho de coger distancia para hacer un acercamiento intelectual a mis inquietudes.

Dicho esto, este último pensamiento, a modo de reflexión, proyecta en mi cabeza frases que parecen manifiestos. Lejos de tal intención espero que la interpretación del lector se ubique más alrededor de la idea de *deseo* más que en la de *manifestación*.

En definitiva, no deseo olvidar.



VALENTÍN, Víctor. *Protocolo #1. Medio y registro*. 2006-07.

I. No deseo olvidar: el fuerte compromiso comunicativo hacia las personas, que no hacia el mercado, de Lara Almarcegui, Dora García, Isidoro Valcárcel Medina y Tania Bruguera. Quienes con fuerte actitud entienden el gesto, es decir la acción, como estrategia en la iniciación (como quien pulsa) de arriesgados procesos en el *dejar hacer* para incidir en la vida cotidiana de realidades individuales. Es decir, mediante unos parámetros performativos humanos, abiertos y agitadores implementan el arte en la vida cotidiana de lo social.

II. No deseo olvidar: la libertad que brinda la autogestión como estrategia para liberarse de las subordinaciones y de ese modo asumir responsabilidades en la toma de decisiones tanto en la ideación, en la producción, en la difusión como en la recepción. Así que, solo desoyendo los cantos de sirena del mercado, de las instituciones, del espectáculo y del ascensor social se entenderá que dicha insubordinación deriva en la emancipación del artista como primer paso hacia una verdadera democratización del arte como medio comunicativo en lo social.

III. No deseo olvidar: la emancipación producida por el encuentro, la charla, la situación y el gesto que vienen de tres negaciones: del *no-permiso*, del *no-mediadores* y del *no-paraguas*. Un posicionamiento disidente como estrategia de resistencia ante una economía global que todo lo supedita. El encuentro como el choque producido por una acción atrevida, libre, inconformista, radical, incorrecta y rebelde con el único objetivo de problematizar la realidad subvirtiéndola.

IV. No deseo olvidar: que en el arte no todo se comunica por medio de la exposición. El arte no solo expone, sino que también propone y nos hace ver que la experiencia estética también se puede dar en el lugar concreto de los acontecimientos. Configurando así una determinada esfera de la experiencia como alternativa (en la toma de poder) a la esfera pública.

V. No deseo olvidar: el compromiso que se adquiere al iniciar algo susceptible de producir una determinada situación de momentos que coloca al transeúnte-espectador en una posición de poder sobre el lugar geometrizado. Un inicio que tiene en el *no hacer* la estrategia de colocar al espectador en una situación activa redefiniendo los privilegios tanto del hacedor como del validador como únicos protagonistas reales del espectáculo-arte. Es decir, el espectador no acaba la obra mediante la contemplación pasiva, sino que la produce activamente desde el compromiso y determinada participación, el espectador también hace la obra. Dicho de otro modo, mediante acciones emancipadoras se consigue disolver la

autoría a través de la vida ciudadana, así como un empoderamiento sobre lo que se produce como sinónimo de una verdadera democratización del arte. Es el espectador hacedor: «Ce sont les regardeurs qui font le tableaux». Y sabiendo que hay otro arte en el que también es un hacedor colectivo galería, museo, colección y mercado, no se pretende la resistencia desde el enfrentamiento directo, sino desde el desplazamiento situándonos en la transtopía.

VI. No deseo olvidar: que con la acción de insertarse en lo real de la vida cotidiana encontraremos el triunfo de lo ordinario sobre el espectáculo mediático (que premia el éxito como herramienta de los de arriba). Es decir, desprogramar para desaprender y que sea la serendipia la que haga resaltar la sorpresa (como lo inesperado) de la realidad cotidiana para despertar a la anécdota que sustituya al relato ensordecedor. Los artistas no somos demiurgos, tampoco bajamos el discurso, simplemente no lo construimos, sino que se produce entre todos. Así que, mediante una producción de pensamiento fútil conseguiremos la positivación de lo ordinario sobre lo espectacular de lo extraordinario.

VII. No deseo olvidar: que debo salir a jugar y así ocupar el lugar común para reglarlo desde abajo. Así se producirá un choque, efectivo por lo inesperado, con el ordenamiento de los de arriba. Es la producción del *no* ante el cómo debemos comportarnos, así como *no* ante la educación de nuestro recuerdo y nuestra imagen. El juego es, entonces, una forma de rebelión mediante la producción de ciudad a través de la subversión en la producción de momentos como nuevo tiempo. En la que éste, el juego, es acción disidente y emancipadora en la toma de decisiones significativas sobre el lugar común como triunfo ante el espectáculo iconográfico. En definitiva, salgamos a perder el tiempo en la configuración de un nuevo tiempo inútil.

VIII. No deseo olvidar: que el valor del arte está en su metodología y no en su forma, ni en su iconografía. Tampoco lo está en su capacidad de entretenimiento (que no es sinónimo de divertido, más bien distractivo) ni en la de generar capital económico. Es decir, es la sustitución de lo que representa por de la manera en que se produce. En definitiva, que la necesidad del arte sea por escape y no por gusto, ni como relleno de las horas muertas en el binomio trabajo-ocio. Dejemos a otros el juicio del paladar y la mediatización para así, los de abajo, matar el tiempo útil en la producción de un determinado valor de capital simbólico.

IX. No deseo olvidar: que el arte que me interesa es que se produce por y para los de abajo, sin negar que también es arte el que se dictamina desde de arriba producido bajo la falsa ilusión de que es para los de abajo y hecho por gente de abajo que quiere estar arriba. La lucha no está en una repartición más justa del pastel, sino en la problematización del pastel en sí.

X. No deseo olvidar: que cualquier cosa, cualquier persona y cualquier idea pueden ser arte.

En fin, esta investigación ha pretendido ser un ejercicio comunicativo que ha tenido varias direcciones que han invadido todo el contenido. Estos modos comunicativos se dividen en los siguientes seis apartados:

- a). Autoanálisis. (con uno mismo)
- b). Reafirmación. (con lo producido)
- c). Difusión. (del pensamiento)
- d). Discusión. (des del posicionamiento)
- e). Relación. (con el otro)
- d). Problematización. (de lo que indigna)

Y como toda buena comunicación espero haberme explicado con claridad, así como haber sido capaz de transmitir mi metodología de trabajo tanto en la propia investigación como en las obras aportadas.

Ahora sí, para concluir debo confesar una pequeña contradicción que ha ido atravesando todos los planteamientos desarrollados en esta investigación. A modo de pensamiento me veía trabajando sin dormir y comer, a penas, escribiendo sobre la abolición del trabajo. También me veía sentado en un rincón del parque, en la puerta de la escuela o en la plaza del barrio, escribiendo sobre sociabilidad mientras no hacía ni caso a los otros padres y madres que ahí estaban.

¿Cómo alguien con una gran capacidad para el trabajo, el esfuerzo y el sacrificio puede problematizar sobre el concepto de lo laboral?

¿Cómo alguien a quién no le interesa el compromiso social a largo plazo puede problematizar sobre la desafectación defensiva?

Igual es esa contradicción en sí misma donde radica la verdadera pulsión de esta tesis, así como la generación de los mecanismos alternativos para comunicarlos. Igual es por mi divorcio con la arquitectura al intentar redimir esos años en los que admiraba un campo de saber que quita a las personas para registrar mejor su propia belleza. O igual esto último tan solo explique la cantidad de personas que aparecen en las imágenes insertadas en este texto, que a modo de referentes me acompañan en este viaje convertido en tesis.

O quizás la explicación de todo sea porque realmente «la fatiga es, en último término, la propia vida hecha acto de sabotaje»⁵³³.

533. LÓPEZ PETIT, Santiago. *Hijos de la noche*. Barcelona: Bellaterra ed., 2014, p.100.

Dear reader.

Don't read.

CARRIÓN, Ulises. *Dear Reader, Don't Read*. 1973.
Impresión sobre papel. Objeto: 527.2017.a-b.
Colección MoMA

BIBLIOGRAFÍA

ADVERTENCIA VIII: Si bien no toda la bibliografía que a continuación aparece ha estado citada directamente en esta investigación, toda, sin exclusión, ha influenciado de una u otra manera tanto en el texto, en la forma, cómo en el contenido de ésta. Así pues, esta bibliografía debe leerse cómo el tono general de las inquietudes intelectuales que me han marcado durante este último lustro. Finalmente advertir que en este apartado se ha obviado registrar las referencias web al ser muy difícil establecer una jerarquía inclusiva y al estar debidamente citadas en toda la tesis. No obstante, se ha considerado citar, al final de la bibliografía, algunos artículos que han sido importantes en esta investigación.

- AA.VV. *0. Monografías: Cidade I. Ciudad I. City I.* A Coruña: COAG, 2003.
- AA.VV. *After arquitectura. Tipologías del después.* Barcelona: ACTAR, 2009.
- AA.VV. *Amar, pensar y resistir.* Vitoria-Gasteiz: Artium ed., 2007.
- AA.VV. *Apertus 01: The ass between two chairs.* Barcelona: Escola Massana-Fundació Han Nefkens, 2016.
- AA.VV. *Arte, experiencias y territorios en proceso.* Manresa: Idensitat ed., 2007.
- AA.VV. *CASM Vol. 1.* Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica-ACTAR, 2005.
- AA.VV. *CASM Vol. 2.* Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica-ACTAR, 2006.
- AA.VV. *CASM Vol. 1.* Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica-ACTAR, 2009.
- AA.VV. *Ciudades Posibles.* Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2003.
- AA.VV. *Heterocromías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.* Murcia: Cendeac ed., 2008.
- AA.VV. *Impasse 6: Ciutats negades I. Recuperant espais urbans absents.* Lleida: Centre d'art la Panera, 2006.
- AA.VV. *Impasse 7: Ciutats negades II. Recuperant espais urbans oblidats.* Lleida: Centre d'art la Panera, 2007.
- AA.VV. *Lesson 0.* Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015.
- AA.VV. *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo.* Barcelona: MACBA, 2009.
- AA.VV. *Paissatges després de la batalla.* Lleida: La Panera ed., 2004.
- AA.VV. *Post-it City.* Barcelona: CCCB, 2008.
- AA.VV. *Producta 50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía.* Barcelona: CASM, YProductions Eds., 2007. AA.VV. *Quaderns: Ciudades usadas I.* Barcelona: COAC, 2002.
- AA.VV. *Querido lector no lea.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2017.
- AA.VV. *Roulotte: 04. Post-it city. Ciutats ocasionals.* Mataró: ACM ed., 2007.
- AA.VV. *Roulotte: 08. Colonialisme's.* Mataró: ACM ed., 2010.
- AA.VV. *Roulotte: 09. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho. Prácticas artísticas move-dizas.* Mataró: ACM ed., 2011.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Roulotte: 11. Translocaciones. Experiencias temporales, prácticas artísticas y contextos locales*. Mataró: ACM ed., 2015.
- AA.VV. *RRR. Imprentas desobedientes*. Ciudad de Méjico: Gato negro ed., 2015.
- AA.VV. *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Motril: Centro José Guerrero ed., 2015.
- AGAMBEN, Giorgio; DELEUZE, Gilles; y PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguidos de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- ALBET, Abel & BENACH, Núria. *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria, 2012.
- ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.
- ARENDDT, Hannah. *Crisis de la cultura. Ejercicios de pensamiento político*. Madrid: Trotta, 1972.
- ARENÓS, Xavier. *A.B.C. Casa de estudios para artistas. Canòdrom*. Mataró: ACM, 2010.
- ARRIOLA, Justo. *A los pies del caballo: Narcotráfico, heroína y contrainsurgencia en Euskal Herria*. Orreaga: Txalaparta ed., 2016.
- AUGÉ, Marc. *Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Ed., 2007.
- . *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Barcelona: Arcadia, 2006.
- . *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Méjico DF: Itaca, [1936] 2004.
- . *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatan, [1939]1999.
- BLANCH, Teresa (dir.). *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Universitat de Barcelona ed., 2015, p.43.
- BOLTANSKI, Luc & CHIAPELLO, Eve. *Nouvelle esprit du capitalisme*. París: Gallimard, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: AH ed., 2015.
- . *Estética Relacional*. Buenos Aires: AH ed., [2005] 2008.
- . *Heterocromías: Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac ed., 2008.
- . *Radicante*. Buenos Aires: AH ed., 2009.
- BRINCKERHOFF, John. *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- BUSQUETS, Joan. *Barcelona: La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Serval Ed., 2004.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: This side up, 2013.
- CACCIARI, Massimo. *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- CANUDAS, Jordi & BANAL, Isabel. *Hospital 106, 4t 1ª, el lloc i el temps*. Barcelona: [sin editorial], 2005.
- CAPEL, Horacio. *El Modelo Barcelona: Un examen crítico*. Barcelona: Serbal, 2005.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Méjico: Tumbona ed., [1974] 2012.
- CERTEAU, Michael. *El lugar del otro*. Madrid: Katz Barpal, 2007.
- . GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano, vol. II*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- CHEVRIER, Jean-François. *L'any 1967: l'objecte d'art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l'espai*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- CIRUJEDA, Santiago. *Situaciones Urbanas*. Barcelona: Tenov, 2007.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- COMITÉ INVISIBLE. *La insurrección que viene*. Barcelona: Ed. Melusina, 2009.
- CONSTANT. *La nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- CORBEIRA, Dario. *¿Construir...o deconstruir?: Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- CUESTA, Amanda. *Doc 01. Capital*. Barcelona: CASM ed., 2006.
- DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, [1981] 2011.
- DAVIDSON, Donald. *Ensayos sobre acciones y sucesos*. Barcelona: Crítica, [1980] 1995.
- DÁVILA, Mela & MUÑOZ, Maite. *Llegible-Visible. Entre el fotograma i la pàgina*. Barcelona: Te-nov Ed., 2018.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca ed., [1967] 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu Ed., [1967] 2001.
- & GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, [1972] 1998.
- . *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. París: Minuit Ed., 1967
- DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Barcelona: Catarata, 2011.
- . *El desorden*. *El País*, 9 de octubre, 2005.
- . *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DIKEN, B.; LAUSTSEN, John. Zones of Indistinction: Security, Terror and Bare Life. *Space and Culture*, vol. 5, núm. 3, 2002, pp. 290-307.
- DUCHAMP, Marcel. *Afectuosamente Marcel. Correspondencia de Marcel Duchamp*. Murcia: Cendeac, 2014.
- . *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- DUNCOMBE, Stephen. *Cultural Resistance Reader*. Londres-Nueva York: Verso, 2002.
- DURKHEIM, Émile. *Sociología y Filosofía*. Madrid: Miño y Dávila Ed., 2000.
- . *La división del trabajo social*. Madrid: Akal, 1995.
- EDUARD A. ROSE. *Social Control: A Survey of the Foundations of Order*. Nueva York: Beacon Press, 1959 (1908).
- ESPAI EN BLANC. *Cinquanta pressentiments. Armes per interrompre el sentit del món*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2016.
- . *Materiales para la subversión de la vida. El combate del pensamiento*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2010.
- FARRÉS, Enric. *Res és meu*. Girona: Bòlit ed., 2018.
- . *Biblioteca sin título*. Barcelona: Santa Mónica ed., 2017.
- . *París no se acaba nunca: #El Prat*. El Prat de Llobregat: UNZIP Panoramas de narrativas, 2013.
- FOUCAULT, Michael. —. *Las redes del poder*. Barcelona: Sant Andreu Contemporani, 2018.
- . *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, [1975] 2002.
- . *El sujeto y el poder*. Santiago: Ed. electrónica de la Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, 1984.
- FRANCO BERARDI, Bifo. *La fàbrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.
- FUKUYAMA, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- G. ANDÚJAR, Daniel. *Los desastres de la guerra*. Barcelona: Fundació Suñol ed., 2018.
- G. TORRES, David. *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*. Madrid: Trama, 2011.
- GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- . *No volem saber*. Barcelona: Escola Massana ed., 2017.
- . *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.
- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Antípolis. El desvío de lo urbano en el cinturón del sol*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- GRÀCIA, David. *Època global i conformisme. La desespacialització d'allò polític*. [Tesis Doctoral]. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.
- GRAHAM, Stephen. Postmortem City: Toward an Urban Geopolitics. *City*, vol. 8, núm. 2, 2004, pp.165-196.
- GUATTARI, Félix. *La Révolution Moléculaire*. París: Paris Recherches, [1977] 1980.

BIBLIOGRAFÍA

- . *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Vozes Ltda., Petropolis, [1977] 2005.
- GUTIERREZ, Blanca. Creatividad y democracia: Joseph Beuys y la crítica de la economía política. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [online], vol. 35, núm. 103, 2013,.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, [1962] 1981.
- HAC MOR, Carles. *No em cap al cap*. Palma de Mallorca: Baltar ed., 2000.
- HALL, Peter. *Cities in Civilization: Culture, Innovation and Urban Order*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1998.
- HARVEY, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, [2012] 201.
- . *La condición de la postmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, [1989] 1998.
- HAWKINS, Harried. *Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art*. *Geographie Compass*, vol. 5, núm. 7, pp. 464-478.
- IVIAN, Gilles. *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós, [1972] 2002.
- JIMÉNEZ LANDA, Fermín. *Es maravillosos estar aquí, pero es maravillosos estar en cualquier parte*. Pamplona: Huarte ed., 2019.
- JORDAN, John. *Live Cutures. Performance and the Contemporary*. Londres: 2008.
- JOSEPH, Isaac. *El transeúnte urbano y el espacio público*. Barcelona: Ed. Gedisa, [1984] 2002.
- JOUANNAIS, Jean-Ives. *El artista sin obra. "I would prefer not to"*. Barcelona: El Acantilado, 1997.
- KANT, E. *Anthropologie d'un point de une pragmatique*. The Hague: Martinus Nijhoff ed., 1974.
- KOOLHAAS, Rem. *Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis potemkin... o treinta años de tabla rasa*. Gustavo Gili, [1995] 2010.
- . *Espacio Basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- . *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- LA VARRA, Giovanni. *Post-itcity, los otros espacios públicos de la Ciudad europea*. Barcelona: Mutaciones, 2001.
- LAUTRÉAMONT. *Los cantos de Maldoror*. Buenos Aires: Valdemar, 2016 (1869).
- LAVAL, Christian. *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa ed., 2013.
- LE CORBUSIER. *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Infinito, 2006 (1943).
- LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1980 (1970).
- . *La procuccion de l'espace*. París: Anthropos, 2000 (1974).
- LEVAL, Gastón. *Colectividades libertarias en España*. Buenos Aires: Ed. Proyección, 1972.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio. *Obras*. Granada: Diputación Provincial de Granada ed., 2016.
- LÓPEZ PETIT, Santiago. *Hijos de la noche*. Barcelona: Bellaterra ed., 2014.
- . *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- . *El Estado-guerra*. Hondarribia: Hiru, 2003.
- MANEN, Martí. *Salir de la exposición. (Si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni, 2017 (2012).
- MARCUS, Greil. *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- METZGER, Gustav. Note on recent work 1972. *Prismavis*. 1972, nº4.
- MILES, Malcom. *Art, space and the city. Public art and Urban futures*. London-New York: Routledge, 1997.
- MORAZA, Juan Luis. *Trabajo Absoluto*. Santiago de Compostela: Dardo ed., 2016.
- MUÑOZ, Francesc. *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- NORMAN, Donald. *El Diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Madrid: Paidós, 2005.
- ONTAÑÓN, Antonio. *Los significados de la ciudad, Ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea*. Barcelona: Escola Massana, 2004.
- ORDINE, Nuccio. *La utilitat de l'inútil*. Barcelona: Quadrens Crema, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- ORTEGA, Antonio. *Autogestión*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016.
- . *Demagogia y propaganda según Antonio Ortega*. Barcelona: Biel Books, 2013.
- PAPANEK, Víctor. *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Barcelona: Pol-len, 2014 (1977).
- PARDO, José Luis. *La banalidad*. Barcelona: Anagrama, 2004
- PERAN, Martí. *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru ed., 2016.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos ed., 2001 (1999).
- . *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: UGE (Cause Commune), 1975.
- PERICÀS, Gabriel. *Madera curvada*. Barcelona: Biel Books, 2012.
- . *Puff!*. Barcelona: Biel Books, 2015.
- PORRETTA, Daniele. Barcelona, ¿ciudad del miedo?: Urbanismo "preventivo" y control del espacio público. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. 2010, nº 19-20, p. 183-192.
- RAMIREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Cuadernos Arte Catedra, 2014.
- RAMPEREZ, Fernando. *La quiebra de la representación*. Madrid: Oykinson, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: UAB Servei de Publicacions, 2005.
- RIBAS, José. *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.
- ROCHA, Servando. *Historia de un incendio: Arte y revolución en los tiempos salvajes: de la Comuna de París al advenimiento del punk*. Madrid: La Falguera, 2007.
- ROSELL, Quim. *Después de. Rehacer paisajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ROSS, Edward Alsworth. *Social Control: A Survey of the Foundations of Order*. Boston: Beacon Press, [1901] 1959.
- ROSSI, Aldo. *Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, [1978] 1993.
- RUBIN, James H. *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*. París: Regard, 1989.
- SALLARÈS, Mireia. *Literatura de replà*. Caldes d'Estrac: Fundació Palau, 2015.
- SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza, 2002.
- SEBROOK, Jeremy. *Consuming Cultures: Globalization and local Lives*. Toronto: New Internationalist, 2004.
- SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama, [1974] 2011.
- . *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama ed., [1998] 2000.
- Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, [1994] 2007.
- . Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante. Historias de ciudades 125. Cultura y economía política de los espacios urbanos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales. Centro Unesco de Cataluña y Hogar del libro*, núm. 125, septiembre de 1990, pp. 281-299.
- SIMMEL, George. Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, núm. 45, México D.F., ed. Era, enero-marzo de 1986.
- . *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939.
- SMITHSON, Robert. *Un Recorrido Por Los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, [1967] 2006.
- SOLÀ-MORALES, Manuel. *Diez lecciones sobre Barcelona*. Barcelona: COAC Ed., 2008.
- SUDJIC, Deyan. *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner, 2009.
- SWIDZINSKI, Jan. *Freedom and limitation. The Anatomy of Post-modernism*. Calgary: Scartis-sue, 1988.
- T. HALL, Eduard. *La Dimensión Oculta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 (1966).
- THORNTON, Sarah. *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa, 2010.
- THOUREAU, Henry David. *Del deber de la desobediencia civil*. Medellín: Editorial Pi, [1848] 2008.
- TIQQUN. *Teoría del Bloom*. Barcelona: Melusina, 2000.
- TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos DADA*. Barcelona: Tusquets Editors, [1972] 2003.
- USÓ, Juan Carlos. *¿Nos matan con heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado*. Bilbao: Libros Crudos Ed., 2015.
- VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. *Dobleces de autor*. Barcelona: ProjecSD ed., 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- . *2000 d. de J.C.* Madrid: Entreascuas ed., 2001.
- VELASCO, Juan Carlos. *Para leer a Habermas*. Madrid: Alianza, 2003.
- VIÉNET, René. *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Madrid: Miguel Castellote Ed., [1968] 1978.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, [1980] 1998.
- ZÍZĚC, Slavoj. *La metástasis del goce*. Barcelona: Paidós, 2001.
-
- [A-Desk]. El artista activo. *A-desk.org*. [en línea]. 2 de octubre de 2006. [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <https://a-desk.org/magazine/el-artista-activo/>
- AMARA, Luigi. Atractores extraños: El día mundial de lo banal. *Estepais.com* [en línea]. 1 de mayo de 2017. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.estepais.com/articulo.php?id=1023&t=atractores-extranos-el-dia-mundial-de-lo-banal>
- APARICIO, A. Las nuevas formas de acción contra la política y el arte en la cibercultura. ¿Amarga victoria del situacionismo?. *Unavara.es* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: https://www.unavara.es/digitalAssets/120/120089_100000alberto_aparicio.pdf
- BADIA, Montse. JENS HAANING. Antonio, Aurangzeab, Deniz, Ecevit, Faysal, Hakan, Murat, Oemer, Radovan, Sambas, Shabeer y Dennis (ESP), Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004. *Montsebadia.net* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.montsebadia.net/spip/spip.php?article21>.
- . Economía del Arte. *A-Desk*, 1 de julio de 2013. *a-desk.org*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <https://a-desk.org/magazine/economia-del-arte/>
- BOSCO, Roberta. Entrevista a: Antoni Abad. *El País. Babelia* [en línea]. 22 de septiembre de 2006. [consultado: 25 enero 2019]. Disponible en internet: https://elpais.com/diario/2006/09/23/babelia/1158966367_850215.html
- BRUGUERA, Tania. "Introducción acerca del Arte Útil", Una conversación sobre el Arte Útil, Movimiento Inmigrante Internacional, Nueva York, Corona, Queens, 23 de abril, 2011. *taniabruguera.com*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <http://www.taniabruguera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm>
- CAMARZANA, Saioa. Entrevista a Juan Luis Moraza. *Elcultural.com* [en línea] 1 de noviembre de 2016. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Juan-Luis-Moraza-Ya-no-hay-diferencia-entre-lo-voluntario-y-lo-involuntario/10022>
- CONTRERAS, Joselyne. Entrevista a Tania Bruguera. *Artishock. Revista de arte* contemporáneo, 3 de abril de 2017. *artishockrevista.com*. [en línea] [consultado: 9 noviembre 2018]. Disponible en internet: <http://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replantearnos-sirve-arte-hoy/>
- DE VILLENA, Luis Antonio. Lo más chic: Artistas sin obra. [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/lo-mas-chic-artistas-sin-obra/>
- DELGADO, Manuel. El desorden. *El País*, 9 de octubre de 2005. [en línea] [consultado: 21 de octubre de 2018]. Disponible en internet: https://elpais.com/diario/2005/09/09/catalunya/1126228041_850215.html
- ESPEJO, Bea. El loco de la calle. *El Cultural* [en línea]. 24 de julio de 2015. [consultado: 10 de septiembre de 2018]. Disponible en internet: https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=36797
- . Grandes gestas del gesto mínimo. *El País. Babelia* [en línea]. 22 de enero de 2019. [consultado: 25 enero 2019]. Disponible en internet: https://elpais.com/cultura/2019/01/17/babelia/1547743377_701839.html
- ESPINO, Luisa. Entrevista a: Dora García. *El Cultural* [en línea]. 13 de abril de 2018. [consultado: 25 de enero de 2019]. <https://m.elcultural.com/revista/arte/Dora-Garcia-Me-gusta-crear-un-estado-de-alerta/40913>
- FREIRE, Dávila. Autor / Actor / Lector. El camino de la performance al libro. *Artfile.es* [2015] [en línea] [consultado: 20 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://artfile.es/2015/autor-actor-lector-el-camino-de-la-performance-al-libro/>
- G. TORRES, David. El principio del fin. *Fermindezdeulzurrun.es* [en línea]. Diciembre de 2017. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <https://www.fermindezdeulzurrun.es/?mobile=1>
- . Antonio Ortega. El arte domesticado. *Lápiz*, núm. 138-140, enero-febrero 1998. [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article126>.
- . Antonio Ortega. Las reglas del juego. *Antonio Ortega. L'art Domèstic*. Barcelona: La Capella, 1999. *Davidgtorres.net* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article155>.
- . art. cit., 1998. *Davidgtorres.net* [en línea] [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article126>.
- LÓPEZ PETIT, Santiago. Desbordar las plazas. Una estrategia de objetivos. *Espai-en-blanc.blogspot.com* [en línea]. Junio de 2011. [consultado: 21 octubre 2018]. Disponible en internet: <http://espai-en-blanc.blogspot.com/2011/06/desbordar-las-plazas-una-estrategia-de.html?m=1>
- HOLLOWAY, John. La Otra Política, la de la Digna Rabia. *Johnholloway.com*. 2009. [en línea] [consultado: 27 de octubre de 2018]. Disponible en internet: <http://www.johnholloway.com.mx/2011/07/31/la-otra-politica-la-de-la-digna-rabia/>
- PAOLINI, Clara. Subvertir el mercado: San Francisco. *A-desk.org*. [en línea] [consultado: 5 de noviembre de 2018]. Disponible en internet: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article423>.



Único registro del primer urinario poco antes de su desaparición para siempre. Fotografía realizada por Alfred Stieglitz que aparece publicada en la página 4 del número 2, de mayo de 1917, de la revista *Blindman*, que precede al artículo *The Richard Mutt cas*, de Louise Norton, de la página contigua. En el pie de foto se puede leer: «Fountain by R. Mutt. The exhibit refused by the independents»

GLOSARIO DE ARTISTAS Y OBRAS

- AA.VV. (SIEGELAUB, Seth ed.). *March, 1969 (One Month)*. 1969.....141
- AA.VV. (SIEGELAUB, Seth ed.) (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris & Lawrence Weiner). *Serox Book*. 1968.....204
- ABAD, Antoni (1956). *Canal*Taxi*. 2004.....57-173
- *Canal*Gitano*. 2004.....57-173
- *Canal*Invisible*. 2005.....57-173
- *Canal*Accessible*. 2005-06.....57-173
- *La Venezia che non si vede*. 2017.....138-173
- ABAD, Francesc (1944). *El Camp de la Bota*. Barcelona, 2004.....101
- ABALLÍ, Ignasi (1958) *un paisaje posible*. 2006.....171
- *Química*. 2006.....171
- *Pájaros*. 2006.....171
- *Aire*. 2011.....171
- ALMARCEGUI, Lara (1972). *Parque fluvial abandonado*. 2013.....80
- *Sinttruiden, Rotterdam*. 2005.....80
- *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad*. 1999.....125-159
- *Un descampado se abre al público, Ámsterdam, Bruselas, Alcorcón*. 2000-02.....125
- *Recinto ferial*. 2004.....175
- *Materiales de construcción Ciudad de São Paulo*. 2006.....175
- *Retirar el suelo de parket de la sala de exposiciones, gabinete gráfico, Secesión, Viena*. 2010.....175
- *Construction Rubble of Secession's Main Hall*. 2010.....175
- *Escombros*. 2013.....175
- *Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid*. 2005-2006.....222
- ALYS, Francis (1959). *La fe mueve montañas*. 2002.....66-140-174
- *La paradoja de la Praxis I*. 1997.....175
- ÁLVAREZ, Esteban (1966). *Proyecto económico para una ecología más justa*. 2009.....185-187
- ARNATT, Keith (1930-2008). *Idea Structures*. 1970.....66-170
- *Trouser Word piece*. 1972.....86
- ASHER, Michael (1943-2012). *S/T. Clair Copley, 1974*.....168-175
- *S/T. Kunsthalle Bern, 1992*.....168
- AUDEOUD, Fabienne (1968). *The withdrawal from conversation/return to the oceanic: the weight of the breast. Twenty women play the drums topless*. 2002.....184-185
- L'AUTOMÁTICA (2011). Colectivo formado por: Roc Albalat, Gerard Altaió, Diego Bustamante G., Ricardo Duque, María Durán, Ferrán Fandos, Clara Iris Ramos, Pepón Meneses, Marcel Pie Barba, Tiago Pina, Ariadna Serrahima, Eugenio Tisselli y Marc Torrent. *Recuperant a Carles Hac Mor*. 2017.....111
- BALDESSARI, John (1931). *I Will Not Make Any More Boring Art*. 1971.....182
- *Police Drawing Project*.....182
- *Cremation Project*. 1971.....212
- BANAL, Isabel (1963). *Hospital 106, 4t 1ª, el lloc i el temps*. 2005.....96
- BARRY, Robert (1967). *Insert gas series*. 1969.....141
- BECHER, Bernd (1931-2007) & Hilla (1934-2015). *Pitheats*. 1974.....165
- BEN-NER, Guy (1969). *Stealing Beauty*. 2007.....195
- BERMEJO, Karmelo (1979). ".....2012.....183
- BEUYS, Joseph (1921-1986).....83-161-165-166-167-187-244
- BESTUÉ, David (1980) & VIVES, Marc (1978). *Acciones en Mataró*. 2002.....192
- *Acciones en casa*. 2004.....192
- BISBE, Luis (1965). *Join us*. 2006.....181
- *Acúfono*. 2013.....182
- BOEZEM, Marinus (1934). *Signing the sky above the port of Amsterdam by an Aeorpkane*. 1969.....86
- BROODTHAERS, Marcel (1924-1976). *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*. 1968.....84-85
- BROSSA, Joan (1919-1998). *País*. 1986.....182
- *Itinerari antituristic*. 1979.....231
- BROTO, Luz (1982). *274,59 m2*. 2015.....126-222
- *Intercambiar llaves por un día*. 2015.....183
- *Derogar las normas relativas al silencio*. 2016.....222
- BROUWN, Stanley (1935-2017).....165
- BRUGUERA, Tania (1968). *Tatlin's Whisper #5*. 2008.....211
- BURDEN, Chris (1946). *747. 5 enero, 8:00AM, 1973*.....85-86
- BUREN, Daniel (1938). *Affichages sauvages*. 1970.....87-88
- CAGE, John (1912-1992). *Lecture on Nothing*. 1949-59.....23
- CALLE, Sophie (1953). *The Hotel, Room 47*. 1981.....140
- CANUDAS, Jordi (1962). *Hospital 106, 4t 1ª, el lloc i el temps*. 2005.....96
- *El artista como ciudadano. El artista como vecino*. 2011.....129
- CARRIÓN, Ulises (1941-1989). *Gossip, Scandal and Good Manners*. 1981.....23
- *Otherbooksand so*. 1975.....204
- *Dear Reader, Don't Read*. 1973.....253
- CHAVES, Raimond (1967). *50 Hanguendo-Periódico con Patas*. 2002.06.....205
- CLAIRE FONTAINE (2004). *La société du spectacle brickbat*. 2006.....225
- COURBET, Gustave (1819-1877).....82
- CREED, Martin (1968). *Work nº. 232*. 2000.....66-170-176
- *Work nº. 300*. 2003.....170
- CURLET, François (1967). *American Dino/Oeuf de voiture*. 2003.....135
- *Charlie Brown*. 2004.....135-185
- DARDANYÀ, Pep (1961). *Mòdul d'atenció personalitzada*. 2004.....139
- DELLER, Jeremy (1966).....233
- DELVOYE, Wim (1965). *Cloaca*. 2000.....181
- DE MEDEIROS, Virginia (1983). *Fala dos confins*. 2010.....60
- DION, Mark (1961). *The Thames dig*. 1999.....196
- DOMÈNEC (1962). *Y la tierra será el Paraíso*.....18
- *Jcària no es una avinguda*. 2015.....88-96
- DOT, Anna (1991). *Until I am not longer able to stand*. 2016.....23
- DUCHAMP, Marcel (1887-1968). *Fontaine*. 1917.....27-29-166-167-170-180
- *La boîte en valise*. 1958.....84
- *Citas y arte*.....141
- *Egouttoir, Porte-bouteilles, Hérisson*. 1914.....181
- *Bicycle Wheel*. 1913-51.....181
- EXPÓSITO, Marcelo (1966). *Les urnes de l'honor*. 1990.....209
- FARKAS, Jean-Baptiste (1965).....120-140-173
- FARRÉS DURAN, Enric (1983). *El món d'ahir, memòries d'un Europeu*. 2014.....139
- *Restregar con un muerto para hacerse invisible*. 2017.....139
- *Res es meu*. 2018.....171
- *París no se acaba nunca: #El Prat*. 2013.....205
- FELIU, Mireia (1974). *24 horas 24 minutos*. 2013.....80
- FERREIRO, Jordi (1982).....218
- FERRER, Esther (1937). 1982.....86
- FILLIOU, Robert (1926-1987). *Teaching and Learning as Performing Arts*. 1979.....23
- *Galerie Légitime*. 1962.....84-85
- FISCHL, Peter (1952) & WEISS, David (1946-2012). *Der lauf der dinge*. 1987.....159
- FOREST, Fred (1933). *Arte mass-mèdia*. 1972.....118-119-140-172
- G. ANDÚJAR, Daniel (1966). *Els desastres de la guerra-El cavall de Troia*. 2017.....143-144
- GARCÍA, Dora (1965). *Real Artists Don't Have Teeth*. 2009.....23
- *Factor Humano: conductas privadas, comportamiento público*. 2004.....120-140-173
- GARCÍA GALÁN, Adriana (1977). *Mesa Rodante Móvil*. 2005.....59
- GARCÍA VALLS, Eulàlia (1992). *Desplaçar 5 cm*. 2016.....139
- GILATIN (1978). *Tantamounter 24/07*. 2005.....140-182
- GILBERT & GEORGE (1969). *The Singing Sculpture*. 1991.....138

GLOSARIO DE ARTISTAS Y OBRAS

- GONZÁLEZ TORRES, Félix (1957-1996). "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.). 1991.....139
 —. *Untitled (Perfect lovers)*. 1987-90.....182
 GRAHAM, Dan (1942). *Present continuous past(s)*. 1974.....139
 GRAHAM, Rodney (1949). *City self-Country Self*. 2000.....184
 —. *Vexation Island*. 1997.....191-192
 GROUP MATERIAL (1979). *The People's Choice*. 1979.....118-138-140-173
 HAANING, Jens (1965). *Turkish Jokes*. 1994.....138-227
 —. *Arabic Joke*. 2002.....227
 —. *5012 km*. 2003.....227
 —. *Kabul Time*. 2016.....227
 GUESS, Jeff (1965). *Fonce Alphonse*. 1993.....228
 HAACKE, Hans (1936). *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1*. 1971.....223
 HAMMONS, David (1943). *Cooper Square*. 1983.....65-66-173-174-176-184
 HERVÁS, Antoni (1981). *El misterio de Caviria*. Octubre 2016.....114
 JACARILLA, Marla (1980). *101 retratos al azar de algunos usuarios del subsuelo*. 2010.....138
 JANKOWSKI, Christian (1968). *Schamkasten*. 1992.....114-120-121-140
 —. *Telemistica*. 1999.....140-171
 —. *Heavy-Weight History*. 2013.....229
 JIMÉNEZ Landa, Fermín (1979). *Rellenar los huecos con nata montada*. 2008.....174-185-195
 —. *Pronto es bueno, más pronto es mejor*. 2008.....174-185-195
 —. *Desempatar las dos torres más altas de Barcelona*. 2008.....174
 —. *El nadador*. 2014.....185
 —. *El mal de Taiga*. 2017.....185
 —. *Vaho*. 2013.....195
 KAWARA, On (1932-2014). *Got Up*. 1968-79.....86
 KOSUTH, Joseph (1945). *One and Three Chairs*. 1965.....180-190
 KOVANDA, Jiří. (1953). *Xxx*. Praga, 19 de noviembre de 1976.....113-193
 —. *Kontakt*. Praga, 3 de septiembre, 1979.....113
 —. *Listopad*. 1976.....193
 LAMSON, William (1977). *Intervention 11/14/07*. 2007.....183
 LAND, Peter (1953). *Pink Space*. 1993.....184
 —. *Staircase*. 1998.....184
 LASURT, Lola (1983) *Doble autorización*. 2014.....209
 LECCIA, Ange (1952). *Arrangement Stasi*. 1990.....182
 LLOYD, Hilary (1964). *Constructors*. 1998.....140-155-158-173
 LÓPEZ CUENCA, Rogelio (1959). *New World Order*. 1991.....228
 —. *Bemvidos / Bienvenidos*. 1998.....228
 LUCAS, Cristina (1973). *Touch and go*. 2010.....224
 MANZONI, Piero (1933-1963). *Socle du monde*. Herning Kunstmuseum, Dinamarca, 196185-177
 —. *Living sculpture*. 1961.....169
 —. *Artist's Shit, Merde d'artiste, Merda d'artista, Künstlerscheiß*. 1961.....181
 MAURI, Enric (1957). *Instalaciones furtivas. Narrativas de no-ficción*. 2014.....196
 MEDALLA, David (1942). *London Biennale 2000*.....204
 MEIRELES, Cildo (1948). *Atlas*. 2007.....188
 —. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*. 1970.....229-244
 METZGER, Gustav (1926-2017). *Primera convocatoria global de huelga en el arte*. ICA, Londres, 1977-1980.....66-84-86-171-176-203
 MONTIEL, Núria (1982). *Imprenta Móvil*. 2010-11.....205
 MORAZA, Juan Luis. *Calendario de fiestas laborales*. 2015-16.....134
 MORRIS, Robert (1931). *21.3*. 1964.....23
 MUEHL, Otto. (1925-2013).....66
 ONO, Yoko (1933). *Chess set for playing as long as you can remember where all your pieces are*. 1966.....181
 ÖGÜT, Ahmet (1981). *Somebody else's a car*. 2005.....183
 OLLÉ & MATAIX. *Càmping, caravaning, architecturing*. 2011.....57-59
 OROZCO, Gabriel (1962). *The everyday altered*. 2003.....195
 ORTEGA, Antonio (1968). *Visita de estudio, 19.9.2014*. 2014.....23
 —. *Registro de bondad*. 1999.....184
 —. *Hens in the park*. 2001.....184-223
 —. *Zócalo*. 2014.....185
 PEÑAFIEL, Javier (1964). *Tragedia de las corporaciones. Ignorancia*. 1999.....23
 PERICÀS, Gabriel (1988). *Madera curvada/Bentwood*. 2012.....23
 PIPER, Adrien (1948). *Catalysis III*. 1970.....86
 PIETROIUSTI, Cesare (1956). *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That Is Certainly Not Art*. 2001.....140-172-203
 PISTOLETTO, Michelangelo (1933). *The minus objects. Struttura per parlari in piedi*. 1965-66.....138-142
 PRIETO, Wilfredo (1978). *Sin título*. 2014.....142-181
 —. *Apolítico*. 2002.....182
 RALLY CONURBANO (2004). *Rally Conurbano*. 2004-09.....60
 RICO VILLEGAS, Martín (1988). *Parásito*. 2014.....227
 ROTH, Dieter (1930-1988). *Ein taschenzimmer von dieter roth = A pocket room of dieter roth*. 1968.....190
 RUIZ MONTESINOS, Antonio (1979).....80
 RUSCHA, Ed (1937). *Twenty-six Gasoline Stations*. 1963.....194
 SIERRA, Santiago (1966). *Obstrucción de un contenedor de carga. Anillo Periférico Sur, Méjico DF, 1998*.....113-114-223
 —. *Los encargados*. 2012.....158-160-223
 SHRIGLEY, David (1968).....197
 STARLING, Simon (1967). *Burn-Time*. 2001.....158
 SLOMINSKI, Andreas (1959). *Bicicleta de niño pequeño con motor*. 1993.....66-168-174-176
 SMITHSON, Robert (1938-1973). *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. 1967.....67-102-161-196
 TIRAVANIJA, Rirkrit (1961). *Pad thai*. 1990.....160-195
 TOBIER, Lincoln (1964). *radio Ld'A*. 2003.....139
 TZAIG, Uri (1965). *Play*. 1997.....161
 WARHOL, Andy (1928-1987). *Campbell's Soup Cans*. 1962.....27-161-170-172-181-187
 —. *Brillo Box (Soap Pads)*. 1964.....27-161-170-172-181-187
 WEIWEI, Ai (1957). *Dropping a Han Dynasty urn*. 1995.....175
 WRIGHT, Elizabeth (1964). *B.S.A. Tour of Britain Racer Enlarged to 135%*. 1997182
 WURM, Erwin (1954). *One-minute sculptures*. 1997.....140-159-191-192
 VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro (1937). *Dobleces de autor*. 2013.....23-121-122
 —. *Vosté mateix*. 2013.....121-122
 —. *I. Valcárcel Medina, Comunicación personal, 14 de diciembre de 2012*. 2012.....32
 —. *2000 d. de J.C*. 2001.....260
 VALDERREY, Eduardo (1963). *Disurbia. Acupunturas del territorio*. 2017.....65

LISTADO OBRAS-DÉCADAS

ADVERTENCIA IX: Si bien las teorías de la posmodernidad datan el inicio de la contemporaneidad en 1917 con la obra de Duchamp *Le Fontaine*, esta investigación propone ubicar dicho origen en 1964, tal como sostiene David G. Torres⁵³⁴. Curiosamente, año en que Arturo Schwarz produce ocho réplicas firmadas por *R. Mutt 1917* y *Marcel Duchamp 1964*; Andy Warhol hace su serie *Brillo Box*; Dino Gavina produce unas sillas siguiendo diseños que Marcel Breuer hiciera durante la época de la Bauhaus; Robert Rauschenberg gana el León de Oro en la bienal de Venecia; Papanek presenta en Ulm, para la UNESCO, el receptor de radio africano; y se funda el equipo Crónica.

Cabe destacar que entre Dada y Warhol el mundo sufrió dos guerras y un gran toque de alerta en forma de cartas y tratados. Así que el periodo de 44 años que separa un urinario volteado de una peana girada puede leerse como un paréntesis forzado que la contemporaneidad del arte se tomó como reinicio.

En una charla de café con Teresa Blanch, directora de esta investigación, me trasladó una tesis en relación a lo expuesto en el párrafo anterior. Comentó que, si la España de la década de los 50 se hubiera librado de la dictadura, la brecha que nos separa en la actualidad con la contemporaneidad de todos los campos de saber no existiría. Ya que el tiempo que se tomó el mundo para su destrucción y posterior reconstrucción hubiera coincidido con el tiempo que se hubiera tomado España en su destrucción y reconstrucción, siendo estas acciones consecuencia de hechos parecidos, pero no idénticos.

Pero no fue así, nosotros dejamos morir en la cama a nuestro dictador de la misma manera que permitimos redactar una constitución democrática a los que perpetuaron la dictadura hasta la muerte por causas naturales de su dictador y a quienes aceptaron el silencio como pacto de miedo y sumisión.

En definitiva, el salto de 44 años aceptado en la comunidad artística no lo es así en la recepción de ésta ya que éste, aquí, lo deberíamos entender como mayor. Es responsabilidad de todos cambiar el hecho de que la lista que a continuación se despliega, en su temporalidad, no sea únicamente una lista para entendidos, expertos o iniciados, sino un tablero de juego para todos los públicos, en que la problematización sea su única regla.

534. David G. Torres está preparando una exposición y un libro que llevará el título de *1964. El año que se inventó la contemporaneidad*. En ambas realizaciones se desplegará dicha teoría.

LISTADO OBRAS-DÉCADAS

1910—19 (3)	1970—79 (23)
<p>DUCHAMP, Marcel (1887-1968). <i>Bicycle Wheel</i>.....1913-51 —. <i>Egouttoir, Porte-bouteilles, Hérisson</i>.....1914 —. <i>Fontaine</i>.....1917</p>	<p>ARNATT, Keith (1930-2008). <i>Idea Structures</i>.....1970 BUREN, Daniel (1938). <i>Affichages sauvages</i>.....1970 MEIRELES, Cildo (1948). <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola</i>.....1970 PIPER, Adrien (1948). <i>Catalysis III</i>.....1970 BALDESSARI, John (1931). <i>Cremation Project</i>.....1971 —. <i>I Will Not Make Any More Boring Art</i>.....1971 —. <i>Police Drawing Project</i>.....1971 HAACKE, Hans (1936). <i>Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1</i>.....1971 ARNATT, Keith <i>Trouser Word piece</i>.....1972 FOREST, Fred (1933). <i>arte mass-media</i>.....1972 CARRIÓN, Ulises (1941-1989). <i>Dear Reader, Don't Read</i>.....1973 ASHER, Michael (1943-2012). <i>S/T. Clair Copley</i>.....1974 BURDEN, Chris (1946). <i>747</i>.....1973 BECHER, Bernd (1931-2007) & Hilla (1934-2015). <i>Pitheats</i>.....1974 GRAHAM, Dan (1942). <i>Present continuous past(s)</i>.....1974 CARRIÓN, Ulises (1941-1989). <i>Otherbooksand so</i>.....1975 KOVANDA, Jiri. (1953). <i>Xxx</i>.....1976 —. <i>Listopad</i>.....1976 METZGER, Gustav (1926-2017). <i>Primera convocatoria global de huelga en el arte</i>. ICA, Londres.....1977-1980 BROSSA, Joan (1919-1998). <i>Itinerari antituristic</i>.....1979 FILLIOU, Robert (1926-1987). <i>Teaching and Learning as Performing Arts</i>.....1979 GROUP MATERIAL (1979). <i>The People's Choice</i>.....1979 KOVANDA, Jiri. (1953). <i>Kontakt</i>.....1979</p>
1920—29 (0)	
1930—39 (0)	
1940—49 (1)	
<p>CAGE, John (1912-1992). <i>Lecture on Nothing</i>.....1949-59</p>	
1950—59 (1)	
<p>DUCHAMP, Marcel (1887-1968). <i>La boîte en valise</i>.....1958</p>	
1960—69 (19)	
<p>MANZONI, Piero (1933-1963). <i>Socle du monde</i>.....1961 —. <i>Artist's Shit, Merde d'artiste, Merda d'artista, Künstlerscheiß</i>.....1961 —. <i>Living sculpture</i>.....1961 WARHOL, Andy (1928-1987). <i>Campbell's Soup Cans</i>.....1962 FILLIOU, Robert (1926-1987). <i>Galerie Légitime</i>.....1962 RUSCHA, Ed (1937). <i>Twenty-six Gasoline Stations</i>.....1963 WARHOL, Andy (1928-1987). <i>Brillo Box (Soap Pads)</i>.....1964 DUCHAMP, Marcel (1887-1968). <i>Fontaine</i>⁵³⁵.....1964 MORRIS, Robert (1931). <i>21.3</i>.....1964 KOSUTH, Joseph (1945). <i>One and Three Chairs</i>.....1965 PISTOLETTO, Michelangelo (1933). <i>The minus objects. Struttura per parlari in piedi</i>.....1965-66 ONO, Yoko (1933). <i>Chess set for playing as long as you can remember where all your pieces are</i>.....1966 SMITHSON, Robert (1938-1973). <i>A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey</i>.....1967 AA.VV. (SIEGELAUB, Seth ed.) (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris & Lawrence Weiner). <i>Serox Book</i>.....1968 BROODTHAERS, Marcel (1924-1976). <i>Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas</i>.....1968 KAWARA, On (1932-2014). <i>Got Up</i>.....1968-79 ROTH, Dieter (1930-1988). <i>Ein taschenzimmer von dieter roth=A pocket room of dieter roth</i>.....1968 BOEZEM, Marinus (1934). <i>Signing the sky above the port of Amsterdam by an Aeorpkane</i>.....1969 BARRY, Robert (1967). <i>Insert gas series</i>.....1969 AA.VV. (SIEGELAUB, Seth ed.). <i>March, 1969 (One Month)</i>.....1969</p>	1980—89 (7)
	<p>CALLE, Sophie (1953). <i>The Hotel, Room 47</i>.....1981 CARRIÓN, Ulises (1941-1989). <i>Gossip, Scandal and Good Manners</i>.....1981 FERRER, Esther (1937). <i>Biografía para una exposición</i>.....1982 HAMMONS, David (1943). <i>Cooper Square</i>.....1983 BROSSA, Joan (1919-1998). <i>País</i>.....1986 FISCHL (1952) & WEISS (1946-2012). <i>Der lauf der dinge</i>.....1987 GONZÁLEZ TORRES, Félix (1957-1996). <i>Untitled (Perfect lovers)</i>.....1987-90</p>
	1990—99 (27)
	<p>EXPÓSITO, Marcelo (1966). <i>Les urnes de l'honor</i>.....1990 LECCIA, Ange (1952). <i>Arrangement Stasi</i>.....1990 TIRAVANIJA, Rirkrit (1961). <i>Pad thai</i>.....1990 GILBERT & GEORGE (1969). <i>The Singing Sculpture</i>.....1991 GONZÁLEZ TORRES, Félix (1957-1996). <i>"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)</i>.....1991 LÓPEZ CUENCA, Rogelio (1959). <i>New World Order</i>.....1991 JANKOWSKI, Christian (1968). <i>Schamkasten</i>.....1992 ASHER, Michael (1943-2012). <i>S/T. Kunsthalle Bern</i>.....1992 LAND, Peter (1953). <i>Pink Space</i>.....1993 GUESS, Jeff (1965). <i>Fonce Alphonse</i>.....1993 SLOMINSKI, Andreas (1959). <i>Bicicleta de niño pequeño con motor</i>.....1993 HAANING, Jens (1965). <i>Turkish Jokes</i>.....1994</p>

535. Bajo la supervisión de Marcel Duchamp y en base a la fotografía del original de Stieglitz de 1917, Arturo Schwarz produce ocho réplicas firmadas por R. Mutt 1917 y Marcel Duchamp 1964.

LISTADO OBRAS-DÉCADAS

WEIWEI, Ai (1957). *Dropping a Han Dynasty urn*.....1995
 ALÿS, Francis (1959). *La paradoja de la Praxis I*.....1997
 GRAHAM, Rodney (1949). *Vexation Island*.....1997
 TZAIG, Uri (1965). *Play*.....1997
 WRIGHT, Elizabeth (1964). *B.S.A. Tour of Britain Racer Enlarged to 135%*.....1997
 WURM, Erwin (1954). *One-minute sculptures*.....1997
 LLOYD, Hilary (1964). *Constructors*.....1998
 LAND, Peter (1953). *Staircase*.....1998
 SIERRA, Santiago (1966). *Obstrucción de un contenedor de carga*..1998
 LÓPEZ CUENCA, Rogelio. *Bemvidos / Bienvenidos*.....1998
 JANKOWSKI, Christian (1968). *Telemística*1999
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad*.....1999
 DION, Mark (1961). *The Thames dig*.....1999
 ORTEGA, Antonio (1968). *Registro de bondad*.....1999
 PEÑAFIEL, Javier (1964). *Tragedia de las corporaciones. Ignorancia*...1999

2000—09 (52)

GRAHAM, Rodney (1949). *City self-Country Self*.....2000
 CREED, Martin (1968). *Work n° 232*.....2000
 DELVOYE, Wim (1965). *Cloaca*.....2000
 MEDALLA, David (1942). *London Biennale*.....2000
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Un descampado se abre al público, Ámsterdam, Bruselas, Alcorcón*.....2000-02
 STARLING, Simon (1967). *Burn-Time*.....2001
 ORTEGA, Antonio (1968). *Hens in the park*.....2001
 PIETROUSTI, Cesare (1956). *Ask a Sample of 100 People to Show You Something That Is Certainly Not Art*.....2001
 VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. *2000 d. de J.C.*.....2001
 ALÿS, Francis (1959). *La fe mueve montañas*.....2002
 AUDEOUD, Fabienne (1968). *The withdrawal from conversation/return to the oceanic: the weight of the breast. Twenty women play the drums topless*.....2002
 CHAVES, Raimond (1967). *50 Hanguando-Periódico con Patas*.....2002-2006
 HAANING, Jens (1965). *Arabic Joke*.....2002
 PRIETO, Wilfredo (1978). *Apolítico*.....2002
 HAANING, Jens (1965). *5012 km*.....2003
 CREED, Martin (1968). *Work n° 300*.....2003
 OROZCO, Gabriel (1962). *The everyday altered*.....2003
 TOBIER, Lincoln (1964). *radio Ld'A*.....2003
 CURLET, François (1967). *American Dino/Oeuf de voiture*.....2003
 ABAD, Antoni (1956). *Canal*Taxi*.....2004
 —. *Canal*Gitano*2004
 ABAD, Francesc (1944). *El Camp de la Bota*.....2004
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Un descampado en el puerto de Rotterdam*.....2003-18
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Un descampado en el puerto de Rotterdam*2003-18
 —. *Recinto ferial*.....2004
 BESTUÉ, David (1980) & VIVES, Marc (1978). *Acciones en casa*2004
 CURLET, François (1967). *Charlie Brown*.....2004
 DARDANYÀ, Pep (1961). *Mòdul d'atenció personalitzada*.....2004
 GARCÍA, Dora (1965). *Factor Humano: conductas privadas, comportamiento público*2004
 RALLY CONURBANO (2004). *Rally Conurbano*.....2004-09
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Sinttruiden, Rotterdam*.....2005
 GARCÍA GALÁN, Adriana (1977). *Mesa Rodante Móvil*.....2005

GILATIN (1978). *Tantamounter 24/07*.....2005
 BANAL (1963) & CANUDAS (1962). *Hospital 106, 4t 1ª, el lloc i el temps*2005
 ÖGÜT, Ahmet (1981). *Somebody else's a car*.....2005
 ABAD, Antoni (1956). *Canal*Invisible*.....2005
 —. *Canal*Accessible*.....2005-06
 ABALLÍ, Ignasi (1958). *Un paisaje posible*.....2006
 —. *Química*.....2006
 —. *Pájaros*2006
 BISBE, Luis (1965). *Join us*.....2006
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Materiales de construcción Ciudad de São Paulo*.....2006
 CLAIRE FONTAINE (2004). *La société du spectacle brickbat*....2006
 VALENTÍN PUERTO, Víctor (1972). *Protocolo #1. Medio y registro*.....2006-07
 BEN-NER, Guy (1969). *Stealing Beauty*.....2007
 LAMSON, William (1977). *Intervention 11/14/07*.....2007
 MEIRELES, Cildo. *Atlas*.....2007
 BRUGUERA, Tania (1968). *Tatlin's Whisper #5*.....2008
 JIMÉNEZ Landa, Fermín (1979). *Rellenar los huecos con nata montada*.....2008
 —. *Pronto es bueno, más pronto es mejor*.....2008
 —. *Desempatar las dos torres más altas de Barcelona*.....2008
 ÁLVAREZ, Esteban (1966). *Proyecto económico para una ecología más justa*.....2009
 GARCÍA, Dora (1965). *Real Artists Don't Have Teeth*.....2009

2010—19 (55)

ALMARCEGUI, Lara (1972). *Construction Rubble of Secession's Main Hall*.....2010
 —. *Retirar el suelo de parket de la sala de exposiciones, gabinete gráfico, Secesión, Viena*.....2010
 DE MEDEIROS, Virginia (1983). *Fala dos confins*.....2010
 JACARILLA, Marla (1980). *101 retratos al azar de algunos usuarios del subsuelo*.....2010
 LUCAS, Cristina (1973). *Touch and go*.....2010
 MONTIEL, Núria (1982). *Imprenta Móvil*.....2010-11
 ABALLÍ, Ignasi (1958). *Aire*.....2011
 CANUDAS, Jordi (1962). *El artista como ciudadano. El artista como vecino*2011
 OLLÉ & MATAIX. *Càmping, caravanning, architecturing*.....2011
 BERMEJO, Karmelo (1979).2012
 PERICÀS, Gabriel (1988). *Madera curvada/Bentwo*.....2012
 SIERRA, Santiago (1966). *Los encargados*.....2012
 VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro (1937). *I. Valcárcel Medina, Comunicación personal, 14 de diciembre de 2012*.....2012
 ALMARCEGUI, Lara (1972). *Parque fluvial abandonado*.....2013
 —. *Escombros*2013
 BISBE, Luis (1965).....2013
 FARRÉS DURAN, Enric (1983). *París no se acaba nunca: #El Prat*.....2013
 FELIU, Mireia (1974). *24 horas 24 minutos*.....2013
 JANKOWSKI, Christian (1968). *Heavy-Weight History*.....2013
 JIMÉNEZ Landa, Fermín (1979). *Vaho*.....2013
 VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro (1937). *Dobles de autor*.....2013
 —. *Vosté mateix*2013
 VALENTÍN PUERTO, Víctor (1972). *Protocolo #2. Escondite y lugar*.....2013
 —. *Protocolo #3. Trayecto escrito*.....2013
 —. *Protocolo #4. Memoria para la redención*.....2013

LISTADO OBRAS-DÉCADAS

— . Protocolo #5. <i>Futilidades de la imagen</i>	2014
— . Protocolo #6. <i>Desobediencias en co-presencia</i>	2014
FARRÉS DURAN, Enric (1983). <i>El món d'ahir, memòries d'un Europeu</i>	2014
JIMÉNEZ Landa, Fermín (1979). <i>El nadador</i>	2014
MAURI, Enric (1957). <i>Instalaciones furtivas. Narrativas de no-ficción</i>	2014
LASURT, Lola (1983) <i>Doble autorización</i>	2014
ORTEGA, Antonio (1968). <i>Zócalo</i>	2014
PRIETO, Wilfredo (1978). <i>Sin título</i>	2014
RICO VILLEGAS, Martín (1988). <i>Parásito</i>	2014
BROTO, Luz (1982). <i>274,59 m2</i>	2015
— . <i>Intercambiar llaves por un día</i>	2015
DOMÈNEC (1962). <i>Icària no es una avinguda</i>	2015
VALENTÍN PUERTO, Víctor (1972). <i>Protocolo #7. Retransitar la ruta política</i>	2015
— . Protocolo #8. <i>Dialogías para la emancipación</i>	2015
MORAZA, Juan Luis. <i>Calendario de fiestas laborales</i>	2015-16
BROTO, Luz (1982). <i>Derogar las normas relativas al silencio</i>	2016
DOT, Anna (1991). <i>Until I am not longer able to stand</i>	2016
GARCÍA VALLS, Eulàlia (1992). <i>Desplaçar 5 cm</i>	2016
HAANING, Jens (1965). <i>Kabul Time</i>	2016
HERVÀS, Antoni (1981). <i>El misterio de Caviria</i>	2016
VALENTÍN PUERTO, Víctor (1972). <i>Protocolo #9. Tiempo par la periferia</i>	2016
— . Protocolo #10. <i>Obediencias al límite</i>	2017
ABAD, Antoni (1956). <i>La Venezia che non si vede</i>	2017
FARRÉS DURAN, Enric (1983). <i>Restregar con un muerto para hacerse invisible</i>	2017
G. ANDÚJAR, Daniel (1966) en <i>Els desastres de la guerra-El cavall de Troia</i>	2017
JIMÉNEZ Landa, Fermín (1979). <i>El mal de Taiga</i>	2017
VALDERREY, Eduardo (1963). <i>Disurbia. Acupunturas del territorio</i>	2017
L'AUTOMÀTICA (2011). <i>Recuperant a Carles Hac Mor</i>	2017
FARRÉS DURAN, Enric (1983). <i>Res es meu</i>	2018
DOMÈNEC (1962). <i>Y la tierra será el Paraíso</i>	2019

DATOS

Obras que aparecen en esta Tesis:	188
Desde mi nacimiento:	156 (84%)
Desde mi práctica:	122 (65%)
Desde el inicio de esta Tesis:	30 (16%)
Artistas que aparecen en esta Tesis:	116
Muertos:	17 (15%)
Muertos desde el inicio de esta Tesis:	1 (1%)

25. POSTLUDIO: ÚLTIMAS PALABRAS Y CIERRE.

La última fase de esta investigación, es decir, la redacción (entendida esta como mecanismo de escritura en el pasado a limpio de apuntes, de ocurrencias, de pensamientos y de dialogías) se ha realizado bajo una fase de continuidad cognitiva en el que el propio acto de escribir hacía descubrir y convivir, a partes iguales, lo ordinario con lo extraordinario. Haciéndome creer a veces que había descubierto la *sopa d'all*, y en otras avergonzándome de lo que en ella aparecía.

Se ha considerado mantener ambas en la redacción de esta tesis. Una investigación que llega a su fin con estas últimas palabras.

Este curso 2018-2019 he cerrado muchas cosas.

Después de 14 años en la gestión universitaria en la que he ideado, verificado, implantado, acreditado y modificado un plan de estudios de grado he decidido apartarme para centrarme en otros temas, como el de cerrar esta tesis.

Ahora echando la mirada atrás me viene a la cabeza una frase que escuché en su día a David G. Torres en la que decía: «No estaba previsto, pero nos han dejado entrar. ¿Qué otra cosa esperaban que hiciéramos, a parte del gamberro?»

En fin, un carácter como es el mío, entre lo compulsivo y lo excesivo en la responsabilidad y en el trabajo, hace que todo el mundo me pregunte

¿qué haré después?

¿qué obsesión ocupará mi inquietud?

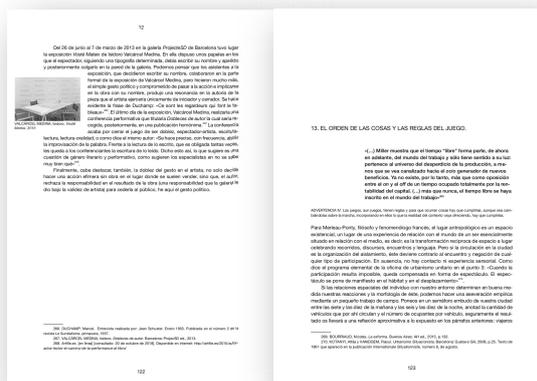
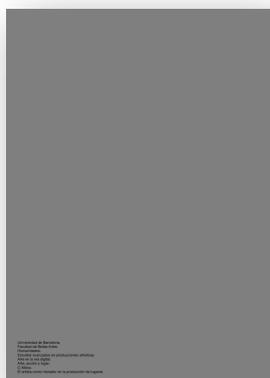
Podéis estar tranquilos, seguiré jugando.

Adiós, nos vemos en la calle, en el lugar donde lo real acontece.



VALENTÍN PUERTO, Víctor (2019). El artista como iniciador en la producción de lugares. (Tesis Doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona.

Encuadernación rústica cosida
21 x 29,7 cm
Impresión digital
412 páginas
Tiraje: 15 ejemplares



FIN

Colofón: del griego antiguo: *κολοφών* y del latín *colōphon*, *-ōnis*
(término, fin, cumbre, cima, coronamiento)

Colofón dedicado a la memoria de Tomás Valentín Ramos, sin patria, sin tierra provinciana ni una casa solariega y blasonada.
Un abuelo como muchos que perdieron mucho más que una guerra.

EL ARTISTA COMO INICIADOR EN LA PRODUCCIÓN DE LUGARES.
25.9.2014—4.3.2019

Esta tesis se acabó de escribir un sábado 8 de diciembre de 2018,
mismo día en que se clausuró la Exposición Universal de Barcelona de 1888
en el pabellón de Bellas Artes.
Se depositó en la facultad de Bellas Artes de Barcelona el 18 de marzo de 2019,
el mismo día que en 1871 comenzara el autogobierno de la ciudad de París
promovida por los comuneros.

Contenido & maquetación: Víctor Valentín Puerto
Formato: A4
Papel cuerpo: Blanco Cannon-Yellow Label Print 80 gr/m² (272 pag.: 1.357,17 gr.)
IQ-Popset Rosa 180gr. 80 gr/m² (140 pag.: 698,55 gr.)
Márgenes: 40% de la superficie del papel
Tipografía:
Helvética 55 Roman & *Helvética 55 Roman* (7, 8, 10.5, 12 y 14);
Helvética 65 Medium (8, 10.5 y 12);
Book Antiqua & *Book Antiqua* (11); y ConsoLas (10)
Interlineado: 1.15
Encuadernación: Rústica cosida (perfect binding)
Cubierta: Cartulina Canson-Iris Vivaldi (Light Grey) de 240 gr./m² (45x29,7: 32,08 gr.)

Digitalizada el lunes 4 de marzo de 2019 a las 8:57 en:
Calle Santa Amèlia número 53, 4^o-1^a,
Distrito V (Sarrià-Sant Gervasi), Barrio 23 (Sarrià)
08034 Barcelona.
Impresa el jueves 7 de marzo de 2019 en La Escola Massana.
Plaza de la Gardunya número 9,
Distrito I (Ciutat Vella), Barrio 1 (El Raval)
08001 Barcelona.
Tiraje: 20 ejemplares

Dirigida por: Dra. Maria Teresa Blanch Malet
Tutorizada por: Dra. Marta Negre Busó
Ámbito: Humanidades.
Universidad: Universidad de Barcelona.
Facultad: Facultad de Bellas Artes.
Programa: H0907. Estudios avanzados en producciones artísticas.
Línea de Investigación: 100252. Arte en la era digital.
Sublínea: Arte, acción y lugar.
Tipología: C (mixta)

También es una tesis de:
ciento treinta y cinco mil seiscientos treinta y tres palabras (incluidas estas).
De la cuales la/s palabra/s:
lugar-espacio-contexto aparecen 1.040 veces (0,79%); *arte* 754 (0,58%); *ciudad* 639 (0,49%);
acto-acción-accionismo-juego 464 (0,35%); *artista* 309 (0,24%); *yo-Víctor Valentín* 261 (0,20%);
ciudadano-transeúnte-espectador 236 (0,18%); *producción* 179 (0,14%); *calle* 159 (0,12%);
encuentro 123 (0,09%); *resistencia* 96 (0,07%); *problema-problematización* 96 (0,07%);
Duchamp 69 (0,05%); *Ortega* 69 (0,05%);
y *solución* 13 (0,01%).

También con sesenta y tres mil quinientas setenta y dos palabras
en nueve realidades enfocadas
y doscientas noventa y dos en la cubierta.

.....
También es una tesis de:
doscientas setenta y dos páginas blancas de escritura
con ciento cuarenta páginas rosas de protocolos.

En definitiva, tiene en sus manos una publicación de
cuatrocientas doce páginas que contienen
ciento noventa y nueve mil cuatrocientas noventa y siete palabras,
que pesa 2.126,52 gr,
realizada durante 1.611 días,
y en la que aparecen 188 obras de arte de 116 artistas diferentes,
incluidas las mías y a mi mismo.



Pascal Valentín Ester jugando en la plaza del Consell de la Vila.
Domingo 15 de diciembre de 2018.
Distrito V: Sarrià-Sant Gervasi. Barrio 23: Sarrià. 08034, Barcelona.

ADVERTENCIA X (y última): Un mes y medio después de la acción de esta fotografía, el 6 de febrero de 2019, durante la presentación del Plan de Juego para el Espacio Público de Barcelona, el ayuntamiento de dicha ciudad comunicó que substituiría todas las señales de “Prohibido jugar a pelota” por las de “Jugar con actitud respetuosa”.

