



intransit

Un laboratorio
universitario
de creación



EDICIONES
COMPLUTENSE



intransit

Un laboratorio
universitario
de creación

Índice

Prólogo

Manuel Á. Junco

4

Revisitando intransit

María Nagore Ferrer

6

Universidad creativa

Lo social como paradigma

Manuel Á. Junco

20

El arquitecto ya solo puede ser varios

José Ballesteros

34

Pedagogías en tránsito

Pedro Medina

50

Industria, comunidad y sector en entornos culturales

Espacios autogestionados y experiencias colaborativas. El tejido emocional de la capital

Javier Díaz Guardiola

66

Públicos, audiencias y datos

Raúl Ramos

74

La investigación artística y sus pliegues

Elena Lavellés

98

El equívoco (sobre precariedad y profesionalidad en el arte)

Somos Nosotros

122

Hacia un nuevo paradigma

Tecnología, redes y bots.
Hiperhistoria del arte contemporáneo
Antonio Ferreira

134

Emprendimiento creativo.
(in)trasitando CIU
Alicia del Castillo

150

El futuro es nuestro
Monoperro

168

100 proyectos intransit

180

Agradecimientos

202

Créditos

208

Prólogo

Pasamos la vida entre retos y rutinas. Y sabemos que todos tenemos un lado comprensivo y otro rebelde o, dicho de otro modo, uno formal y otro transgresor.

Las rutinas las buscamos porque a todos nos molestan los cambios. Habitualmente preferimos la comodidad y la seguridad y menos la aventura y la incertidumbre. Los hábitos y las costumbres son conceptos tan incorporados a nuestras vidas que nos resultan imprescindibles porque necesitamos atajos mentales, es decir, recursos mecanizados para nuestras acciones. Nos llenamos así de recetas, fórmulas, procesos rituales bien estructurados para valernos en el día a día. Por ello nos gusta rodearnos de un mundo de formas, para cumplir con nuestro lado conformista.

Los retos, exactamente lo contrario a las rutinas, los queremos igualmente porque aspiramos a la fascinación de lo original, la emoción del descubrimiento de un nuevo territorio, el lúdico encuentro con lo transgresor. Es nuestro lado imaginativo y rebelde.

Así, nuestra conducta la llenamos de formalizaciones, es decir, habilidades aprendidas para facilitar la vida, a la vez que damos la bienvenida a innovaciones que nos sorprendan. Si tenemos una resistencia natural contra las inoportunas modificaciones de lo que habíamos ya incorporado como

cotidianamente propio, sabemos simultáneamente que la historia solo avanza con los cambios y es escrita exclusivamente por los cambios. Las alteraciones son también la vida misma, tal cual.

Este libro contiene unas cuantas reflexiones sobre algunos aspectos de esas transgresiones y sus creadores, sobre la fundamental labor de establecer novedades en nuestra existencia, sin las cuales todo se convertiría en rutinario y prescindible.

Darwin ya explicó que «Las especies que sobreviven no son las más grandes ni las más fuertes, ni siquiera las más inteligentes o las que cambian o mejoran rápido; no, las especies que sobreviven son las que se adaptan mejor».

La educación se relaciona directamente con esta labor: conseguir formar a las personas para que su integración sea plena en la sociedad, para que su adaptación sea correcta, para que su función en la maquinaria del colectivo al que pertenece sea la adecuada.

En esta publicación hablamos de la función de la Universidad como necesaria escuela de creación. Exactamente esto quiere decir que es, o debe ser, una institución donde aprender a adaptarse a los variados entornos, a prepararse para el desarrollo de tareas vitales, donde aportar ideas nuevas y donde encauzar nuestras pasiones más significativas.

Este libro especialmente se centra, pues, en un ámbito como el creativo, que sorprendentemente algunos se atreven a no considerar rentable para la sociedad cuando es clamorosa su necesidad: la invención y el arte son las referencias donde precisamente crecen las utopías que, si logran transformarse en ideas útiles, provocarán las necesarias adaptaciones. Es más, la imaginación, la invención y el juego lúdico de nuestro cerebro son precisamente las capacidades para relacionar, exhibir nuestros deseos más íntimos y encontrar soluciones a nuestros problemas. Este libro se apresta pues a reflexionar sobre la adaptación, la creación, la enseñanza.

Como afortunado profesor de Bellas Artes, siempre había tenido la suerte de un alumnado especialmente motivado, con sobrado impulso para realizar creaciones propias. Si disponíamos de métodos y conceptos para abordar los hallazgos del mundo de la creación, el alumnado, sin embargo, siempre carecía del imprescindible remate de su desembarco en la sociedad, es decir, en el entorno donde adaptarse.

El c arte c (Centro de Arte Complutense), que hicimos surgir en el año 2008, tenía la misión de ser un espacio para la creación en la UCM. Un día, ante nosotros aparecieron unas increíbles personas de fuera de nuestra Complutense ofreciendo un proyecto, *intransit*, dedicado a abordar ese paso adaptativo de la academia a la vida profesional del arte. El tránsito, la etapa intermedia, el cambio, la interfase, eso a lo que aludía el título del programa, añadía esta expresiva explicación: «De la cocina al salón». En otras palabras, los responsables de este plan estratégico del que hablan estas páginas ofrecían llenar ese hueco entre la formación creadora y la inmersión activa en la sociedad, aportando innovación, profesionalización y una atención a la empleabilidad de los participantes. Una fortuna.

Es un privilegio participar en una publicación dedicada a estudiar pragmáticamente la aportación de la Universidad a la integración de la creación artística en su entorno.

MANUEL Á. JUNCO
Profesor Emérito Facultad de Bellas Artes
Exvicerrector de Cultura y Deporte
(Universidad Complutense de Madrid)

Revisitando intransit

Entre 2010 y 2017 se llevó a cabo en la Universidad Complutense de Madrid un laboratorio de creación artística denominado *intransit*. En estos últimos años he tenido el privilegio de conocerlo y apoyarlo, desde mi puesto como vicerrectora de cultura de la Universidad Complutense, y me toca ahora presentar este volumen, que quiere ser memoria y a la vez reflexión sobre la necesidad de reivindicar el papel de la cultura y la creación artística en y desde la universidad y de favorecer la ruptura de fronteras entre disciplinas.

Intransit ha sido muchas cosas en estos siete años: un laboratorio creativo, una plataforma de mediación artística, un puente entre los universitarios y los sectores profesionales del arte y la cultura, un acelerador de proyectos artísticos, una forma de conectar la universidad con la sociedad y de unir distintas facultades y áreas de conocimiento en proyectos de carácter transversal. Pero sobre todo, en cualquiera de estas facetas, ha sido un soplo de aire fresco en una universidad excesivamente fragmentada en su organización docente e investigadora y a veces desconectada de la sociedad.

El laboratorio intransit

Intransit surgió en el año 2010, de la mano del entonces vicerrector de cultu-

ra Manuel Á. Junco, en un contexto de oportunidad excepcional. El año anterior, Junco había puesto en marcha el c arte c (Centro de Arte Complutense), que nacía con el objetivo de ser un espacio museístico y foro de nuevas tendencias artísticas. Consciente del papel que debía jugar este espacio como dinamizador del campus en tanto agente cultural, y teniendo en cuenta la necesidad de una formación especializada dirigida a la profesionalización de los estudiantes, intransit se planteó como un laboratorio con sede en el c arte c cuyo objetivo fundamental era relacionar de manera eficaz a los universitarios con los actores del sector profesional del arte y la cultura en Madrid.

En sus dos primeras ediciones, la coordinación de intransit fue llevada a cabo por Pensart Cultura, asociación de mediación cultural de carácter no lucrativo formada por un colectivo de profesionales; en las cuatro ediciones posteriores por Pista³⁴, asociación especializada en participación, educación y comisariado de proyectos culturales desde la mediación. En el trabajo de coordinación llevado a cabo por ambos colectivos hay que destacar la figura de Javier Duero, gestor y mediador cultural que asumió un papel fundamental tanto en la concepción como en el desarrollo de intransit.



Exterior de la sala c arte c (Centro de Arte Complutense).

La primera edición, realizada en el año 2010, se planteaba desde las siguientes premisas:

La evolución de la compleja situación socioeconómica actual obliga a realizar, por parte de la institución universitaria, una labor de concienciación a la ciudadanía sobre el valor del trabajo creativo. Entender la cultura como una actividad principal que nos permita aspirar a disponer en un futuro próximo de estándares productivos homologables a los de los países más avanzados, que desde hace décadas se sirven de modelos de crecimiento basados en la educación y el conocimiento.

Es una necesidad imperante el hacer visible este rico capital simbólico y permitir que los creadores realicen su devolución a la sociedad. Los artistas jóvenes son la cantera de la industria cultural del país, que ya aporta en torno al 4% del PIB nacional. Sin embargo, las salidas profesionales a sus propuestas son insuficientes, su trabajo se realiza en un contexto de precariedad y no se da el necesario reconocimiento social a su labor.

Intransit es una plataforma creada por la Universidad Complutense de Madrid que apuesta por establecer pautas profesionales de trabajo entre la comunidad artística universitaria y los agentes culturales que operan en cada sector.

Como muestran los párrafos anteriores, los objetivos fundamentales de intransit estaban vinculados con la empleabilidad y con la necesidad de crear una conciencia del valor del trabajo artístico por parte de la sociedad. En consonancia con estos

objetivos, el laboratorio estaba organizado en dos fases: una primera de convocatoria pública y selección de proyectos, y una segunda de «laboratorio», con la presentación de proyectos y la realización de actividades participativas, en la que era esencial el encuentro con profesionales y agentes culturales.

La convocatoria, dirigida a estudiantes del último año de estudios universitarios o que hubieran terminado sus estudios en los años anteriores, invitaba a presentar proyectos en fase de investigación, proceso o producción que estuvieran relacionados con los parámetros de la creación actual en todas sus disciplinas: pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, obra gráfica, instalación, videoarte, arte electrónico, videojuego, arquitectura, net.art, performance, arte sonoro, etc. En cada edición, un comité de expertos se encargó de seleccionar veinte proyectos según los siguientes criterios de valoración: calidad artística e innovación de las propuestas, rigor procesual y coherencia discursiva de los proyectos, dimensión social de los temas tratados, aplicación de metodología científica en el proceso creativo, utilización de nuevas tecnologías.

Se puede decir que la convocatoria fue un éxito en las cinco ediciones de realización del laboratorio, por el número de proyectos recibidos y por la calidad de los artistas y propuestas seleccionadas, como se puede comprobar en el listado de proyectos que figura al final de este volumen. Si el primer año la convocatoria estuvo circunscrita a estudiantes y egresados de la Universidad Complutense de Madrid, a partir de la segunda edición se abrió a todo el ámbito estatal, lo que explica que los cien artistas seleccionados en las cinco ediciones del laboratorio procedan de veintitrés



Sesión de Speeddating en intransit.



Sesión de micropresentaciones, intransit 2015.

universidades españolas. En esta misma línea, hay que destacar la presentación, en 2012, de la plataforma intransit en las universidades de Alicante y Zaragoza, realizada con la ayuda de la Secretaría de Estado de Cultura.

El proyecto experimentó también un proceso de ampliación conceptual. La revolución tecnológica y, sobre todo, el cambio de paradigma originado tras el 15M en 2011, obligaron a reformularlo desde la base, haciéndolo más transversal tanto en las disciplinas (ya no limitadas a las artes visuales, y expandiéndose hacia disciplinas como la arquitectura, la filosofía, la literatura o la música) como en las diferentes prácticas de la creación contemporánea. Siguiendo las necesidades de este contexto, el proyecto se hizo más social y abierto. Es significativa, en este sentido, la orientación de la tercera edición (2014), que planteaba dotar a los participantes de herramientas de conocimiento y estrategias de gestión sobre ámbitos relacionados con nuevas realidades sociales, trabajo en red y prácticas colaborativas, emprendizaje cultural, innovación creativa, movilidad internacional, producción sostenible, circulación del conocimiento, visibilidad de proyectos, nuevas economías y financiación alternativa.

Con todo, lo más interesante de intransit fue la fase de laboratorio, de una semana de duración en cada edición, con un formato novedoso y atractivo en el cual los artistas seleccionados debían no solo presentar su trabajo, sino además defenderlo y argumentar ante el público asistente, enfrentándose a las críticas que pudieran surgir. Dejando claro que no se estaba buscando un formato expositivo tradicional y siguiendo una estética de garaje o laboratorio, cada uno de los proyectos seleccionados contaba con un espacio propio en el

que crear el formato de presentación con una libertad máxima y dándole un carácter performativo. Haciendo hincapié en la importancia del trabajo procesual, se les pedía que acompañaran su obra de documentación (bibliografía de referencia, bocetos, planos, documentos, archivos de audio, vídeos, etc.) que reforzara la presentación. Con esto lo que se perseguía era generar un contexto crítico, ya que tras la presentación se abría un turno de debate, con comentarios de los miembros del comité de selección, de los especialistas invitados y del público general allí presente.

El otro pilar fundamental de las jornadas intransit fueron las actividades participativas realizadas de manera paralela y complementaria a la presentación de los proyectos. Se trataba de actividades dinámicas, performativas y relacionales, con estrategias de trabajo grupal, en las que se prestaba especial atención a la participación y el intercambio de conocimiento. Algunas de ellas tenían una orientación profesional, con el objetivo de relacionar de una manera eficaz a los creadores en fase de formación universitaria o postuniversitaria con los profesionales del sector del arte; y otras eran lúdicas, dirigidas a crear un ambiente distendido y relajado, siempre dentro de los parámetros del arte. El importante elenco de entidades y profesionales de la cultura (agentes, periodistas, artistas, programadores, productores, miembros de asociaciones culturales y colectivos artísticos, comisarios independientes, galeristas, coleccionistas, grupos de investigación, etc.) relacionados al final de este volumen que apoyaron intransit, tanto participando en algunas de las actividades realizadas como con su presencia, dan fe de la importancia y alcance de este laboratorio. En las dos últimas ediciones,



Espacio del arte c destinado a las actividades del Aula intransit, 2017.

adquirió además una dimensión europea con la incorporación de una jornada de encuentro con jóvenes artistas europeos en colaboración con la Casa de Velázquez.

Uno de los ejes de intransit, además del laboratorio, fue la creación de un archivo digital (<http://intransit.es/archivo/>) que recoge, no solo imágenes de cada uno de los proyectos seleccionados, sino también las reflexiones de cada artista sobre su trabajo, proporcionándonos un valioso material.

El Aula intransit

En el curso 2016-2017, después de cinco ediciones del laboratorio intransit y coincidiendo con la celebración del 90 aniversario de la Ciudad Universitaria, hubo una reformulación del proyecto, que se abrió a otros públicos sin renunciar a su carácter de formación experimental y a su función de puesta en común y confrontación pública de discursos artísticos y sociales. Se creó así el Aula intransit, un espacio abierto a proyectos creativos y grupos de investigación universitarios que, bajo el lema «Pensar la universidad del futuro» y con el ánimo de construir comunidad, se desarrolló del 29 de septiembre al 15 de diciembre de 2017 en el c arte c (Centro de Arte Complutense), concebido como un espacio abierto y «neutral», de confluencia e intercambio.

El aula se planteaba como un laboratorio educativo experimental con talleres, encuentros y actividades que buscaban conectar a agentes de diferentes centros universitarios con creadores, científicos y otros profesionales o colectivos ciudadanos. De esta manera, se ampliaban las miras para construir más y mejores redes de colaboración estable entre los miembros de la comunidad universitaria, el sector de la

cultura y la sociedad civil, profundizando y consolidando la transversalidad del proyecto.

La convocatoria, dirigida a toda la comunidad universitaria y presentada especialmente en las facultades de Bellas Artes, Ciencias de la Información, Filología, Filosofía, Geografía e Historia e Informática de la Universidad Complutense de Madrid y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, estaba abierta a la recepción de propuestas, que fueron seleccionadas mediante convocatoria pública y conectadas entre sí por el equipo de mediación de Pista>34 en forma de actividades abiertas orientadas hacia una formación experimental, utilizando metodologías novedosas y propiciando la producción de conocimiento colectivo.

Las propuestas fueron agrupadas por temáticas de carácter transversal que, como se puede comprobar, abordaban aspectos de gran actualidad: Arquitectura, Espacio público, Mediación cultural, Patrimonio, Memoria histórica, Arte, Activismo, Género y Participación. A través de estos ejes temáticos, el espacio abierto del c arte c acogió 21 actividades muy variadas en las que estuvieron implicados profesores y grupos de investigación universitarios, colectivos y artistas que a lo largo de dos meses y medio reflexionaron y debatieron sobre temas muy diversos como la necesidad del diálogo entre disciplinas y el cuestionamiento de la fragmentación del sistema universitario en facultades o especialidades estancas, así como la búsqueda de nuevos formatos y metodologías en la enseñanza y la investigación en relación a la exploración artística, el comisariado o el patrimonio (<http://intransit.es/actividades/>).

Las actividades del Aula intransit no estuvieron constreñidas al espacio del c

arte c. Varias de ellas se llevaron a cabo en diversos espacios de Madrid, en forma de trabajo de campo, y además, gracias a la emisora municipal M21, Aula intransit fue también un espacio radiofónico semanal, presentado por el periodista Luis Meyer y coordinado por Pista>34, en el que se llevó a cabo un diálogo con los responsables de las actividades sobre temas como la importancia de los procesos colaborativos en la creación o la comunicación horizontal.

Sobre este libro

Al principio de esta introducción decíamos que este libro quiere ser memoria y reflexión. La reflexión viene de la mano de diez capítulos, firmados en su mayor parte por algunos de los protagonistas de intransit, que aportan sus personales perspectivas sobre algunos de los temas que han presidido la filosofía de este proyecto.

La primera parte, «Universidad creativa», presenta tres enfoques unidos por una misma idea: la necesidad del trabajo colaborativo y de la superación de la fragmentación disciplinar predominante en nuestro sistema universitario. No podía faltar en este apartado la reflexión de Manuel Á. Junco, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UCM e iniciador del laboratorio intransit en su etapa como vicerrector. En su texto «Lo social como paradigma» propugna un modelo educativo que atienda al aspecto creativo y a la salida a la sociedad, superando el paradigma actual que consiste en estudiar el mundo a través de una radical división de materias, y pone como ejemplo de ese nuevo paradigma a intransit, modelo que «ofrecía pura gestión cultural, innovación social, profesionalización y atención a la empleabilidad de los participantes».

Por su parte José Ballesteros, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, profundiza en su capítulo «Arquitectura y redes» en la idea del trabajo colaborativo como el único posible en la sociedad actual, a pesar de que el sistema académico sigue anclado en la idea de la individualidad, y presenta varias experiencias de colaboración creativa: el taller experimental *Prototipolab*, *Pantheum* y el taller de arañas, un proyecto de acción interdisciplinar en el que biólogos, ingenieros y arquitectos experimentan con nuevas estructuras y modos de composición.

Cierra esta sección Pedro Medina, profesor en el Istituto Europeo di Design, quien en el texto «Pedagogías trans» plantea una clave útil para generar innovación: mostrar las posibilidades que surgen de la colaboración transdisciplinar para construir el programa del futuro, oponiéndose a la especialidad de las artes. Según Medina, es necesario buscar estrategias capaces de responder a una sociedad marcada por la comunicación de masas, y esas estrategias pasan por la interdisciplinariedad, la experiencia de grupo y el trabajo en red, más que por la originalidad.

Los cuatro capítulos agrupados bajo el epígrafe «Industria, comunidad y sector en entornos culturales» abordan algunas problemáticas relativas a las prácticas artísticas cuando estas son confrontadas con la realidad social. Javier Díaz-Guardiola, comisario, crítico y periodista especializado en cultura, lleva a cabo un recorrido por las numerosas experiencias colaborativas autogestionadas por los artistas en la ciudad de Madrid, muy abundantes sobre todo en la última década a raíz de la crisis financiera, y que son reflejo de la resistencia de toda una generación a que la precariedad en la que vive el sistema del arte en nuestro



Actividad intransit.

país le impida seguir creando y, sobre todo, exponiendo. Esa situación ha provocado el cuestionamiento de los modelos imperantes y las propuestas que dejan de lado el yo individual en pos de un «nosotros» colectivo que reduce riesgos y amplía posibilidades. Raúl Ramos, por su parte, experto en gestión cultural, propone en «Públicos, audiencias y datos» un modelo de análisis que permite al gestor cultural conocer y analizar aspectos del comportamiento del público, a partir del sistema de venta de entradas o *ticketing*.

El texto de Elena Lavellés, «La investigación artística y sus pliegues», muestra la visión de una artista cuya formación interdisciplinar le permite abordar sus trabajos mediante un amplio proceso de investigación, tanto teórica como de campo. En este caso explora las correspondencias entre la estratigrafía geológica y la social, partiendo de la noción de formación de estratos y analizando los procesos de sedimentación, lo que le permite hacer lecturas alternativas y transversales sobre la evolución de la vida, la explotación de los recursos naturales en nuestro planeta y los procesos de resistencia social contra estructuras de poder. Presenta a modo de ejemplo varios trabajos y proyectos propios en los que pone el acento en el uso y acceso a diferentes recursos básicos y necesarios como la vivienda, el territorio y la naturaleza como elementos de interés político-económico o la explotación de mano de obra.

El colectivo Somos Nosotros aborda en «El equívoco (sobre precariedad y profesionalidad en el arte)» la dramática situación a la que se enfrentan los artistas en el aún muy inmaduro sector artístico español, en el que la precariedad es estructural. Siendo un sector al que le cuesta reconocerse como colectivo, basado en la meritocracia

y la competitividad, los propios artistas se convierten en cómplices de esta situación, ya que son capaces de soportar condiciones de trabajo inconcebibles, por lo que se convierten en partícipes y engranaje de un sistema neoliberal que absorbe los procesos de subjetivación y la identificación con una profesión creativa como algo asociado a la autorrealización. Partiendo de esta situación, la pregunta es ¿puede entonces un artista considerarse en algún momento de su carrera un artista profesional? La conclusión es clara: se hace necesario probar nuevos modos y/o formas de hacer, aun a riesgo de equivocarse.

La última sección del libro, «Hacia un nuevo paradigma», reúne tres textos que toman como punto de partida las nuevas condiciones a las que están sometidos los procesos artísticos en la sociedad actual y las perspectivas de futuro que se abren. En el capítulo «Tecnología, redes y bots», el artista Antonio Ferreira plantea una lúcida y provocadora reflexión sobre la relación entre el arte y la nueva sociedad de la información: «los servidores de los CPD actúan como las columnas que sustentan la arquitectura *dataísta* social, como la sala hiper-hipóstila sobre la que se asienta la sociedad de la información turbocapitalista: el Partenón del siglo XXI». Estas columnas componen el museo de la hiperhistoria del arte contemporáneo, pero ese nuevo museo en forma de *centros de procesamiento de arte* consume magnitudes ingentes de terreno y de recursos, pasa por el control de algunas multinacionales y transforma el modelo de recepción, que ya no es una experiencia colectiva, sino un código susceptible de ser visualizado por un espectador en una pantalla.

Alicia Castillo Mena, profesora de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM,

presenta en su capítulo «Emprendimiento creativo. (in) transitando CIU» su experiencia docente en la asignatura de gestión e investigación del patrimonio cultural, proponiendo nuevas metodologías en las que se integre activamente al alumnado y a la comunidad, utilizando técnicas del aprendizaje colaborativo y planteando el interés social como uno de sus objetivos: «el fin último de la gestión patrimonial no es ni la conservación ni el inventario, ni siquiera la exposición, sino la mejora de la vida ciudadana». Y presenta como caso de estudio la Ciudad Universitaria, objeto de una actividad colectiva realizada en el Aula intransit abordada con la metodología de aprendizaje por proyectos.

La sección se cierra con el texto «Un cambio de paradigma mágico», una reflexión muy personal del artista madrileño Monoperro sobre el arte y el mundo del arte. En él se vuelve a poner la lupa en la aparición de internet como elemento determinante del cambio de paradigma del arte, que pasa de ser un «arte seguro», vinculado a las instituciones autodenominadas artísticas (galerías, centros de arte,

museos, etc.) y a las facultades de Bellas Artes, a un arte o «artista inseguro».

El libro se completa con la relación de los proyectos de los 100 artistas intransit, así como de una sección de agradecimiento a todos los participantes en el laboratorio y el aula. El recorrido por los nombres de todas las personas, colectivos e instituciones que han pasado en estos años por intransit refleja la importancia de esta iniciativa que, sin embargo, puede ser percibida como una pequeña «locura» que no ha llegado a ser comprendida del todo, ni siquiera conocida, por gran parte de la comunidad universitaria. Sin embargo, intransit ha sido modelo para otras iniciativas similares surgidas más tarde y ha generado nuevas ideas y proyectos. Deseamos y esperamos que desde la Universidad pública se sigan fomentando este tipo de iniciativas. No en vano una de las misiones de la Universidad es el desarrollo y la difusión de la cultura, y hoy ya no se puede entender la cultura universitaria sin la transversalidad entre disciplinas, prácticas y metodologías, el trabajo colaborativo, el pensamiento crítico y la conexión con la sociedad.

MARÍA NAGORE FERRER

Vicerrectora de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte
(Universidad Complutense de Madrid)

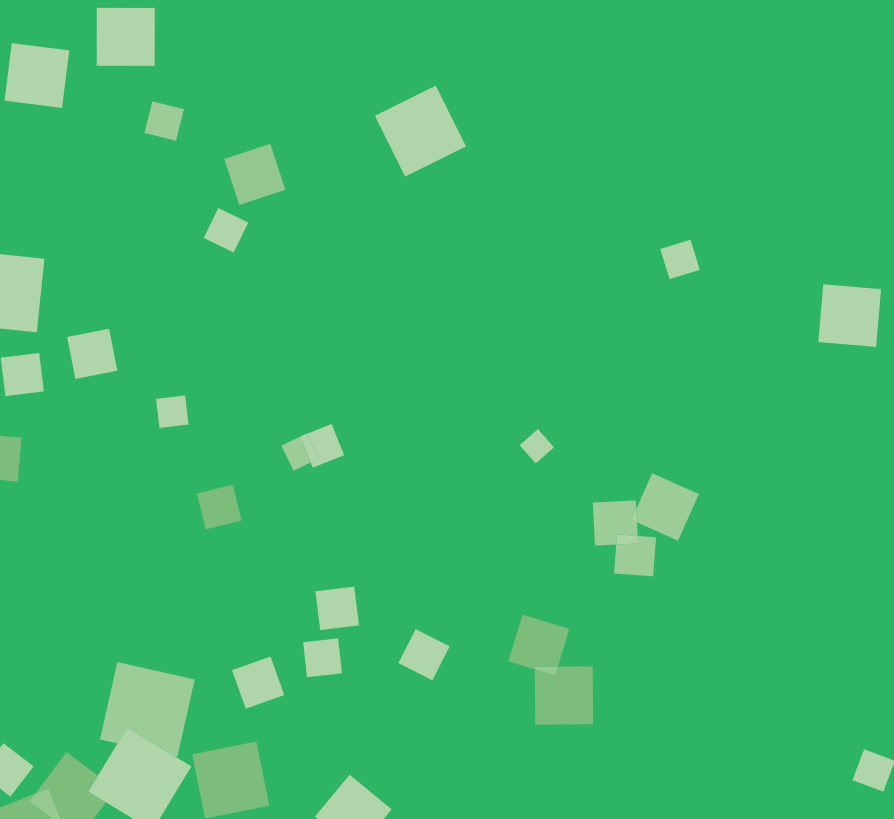




Universidad
creativa

Lo social como paradigma

Manuel Á. Junco



«Twenty years of schoolin'
and they put you in the day shift».

Bob Dylan. *Subterranean homesick blues*

Ser o estar educado

Después de más de una década como responsable de los programas de intercambio europeos en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, gestionando particularmente el programa Erasmus, acumulé una larga serie de anécdotas, de las cuales alguna mueve a reflexionar sobre el tema educativo.

Madrid no es la ciudad acogedora que piensan muchos de sus ciudadanos. Desde la Universidad ayudábamos a encontrar alojamiento a los Erasmus extranjeros que venían a pasar incluso un año académico completo en nuestra capital. Los apartamentos y habitaciones eran causa de múltiples protestas por abusos económicos, carencia de higiene, incomodidades físicas o intolerables intromisiones y cotilleos en sus vidas privadas. Por cierto, recomiendo la divertida película francesa de aquella época *Un auberge espagnol*, en la que se muestra la experiencia de unos Erasmus en Barcelona, muy similar a aquellas de Madrid.

Había extranjeros de determinados países mediterráneos que tenían especial mala fortuna y solicitaban ayuda de manera sistemática. Beatriz, la secretaria del programa y yo observamos, sin embargo,

que entre todos había una procedencia que destacaba por no tener nunca problemas. Y ese país era Finlandia.

Preguntándonos qué extraña suerte rodeaba a los finlandeses que nunca encontraban conflictos, llegamos a la conclusión de que, no es que fueran especialmente afortunados a los que siempre les tocaban alojamientos perfectos, sino que los problemas que surgían los resolvían por su cuenta. Es decir, los finlandeses sabían solucionar sus conflictos con el entorno por sí mismos. ¡Qué bien!

Finlandia, cierto, tiene fama de tener uno de los mejores sistemas educativos del mundo, público y con una gratuidad que incluye libros y material escolar.

Sorprende este país nórdico, además, por la fluida transición que realizan los estudiantes para convertirse en profesionales activos, ya que al terminar su etapa educativa, una persona suele pasar fácilmente a trabajar en la especialidad para la que se formó.

De la experiencia finlandesa me interesaba particularmente conocer qué concepto definía su «educación», es decir, la manera en que ellos realizaban un aprendizaje adecuado al entorno, que les sirve para integrarse en su sociedad.

Según Charles Darwin, «Las especies que sobreviven no son las más grandes ni las más fuertes, ni siquiera las más inteligentes o las que cambian o mejoran rápido; no, las especies que sobreviven son las que mejor se adaptan».

En un mundo de cambios tan rápidos como los que vivimos en el actual siglo XXI, un sistema educativo eficaz se debería dirigir a una adecuada adaptación a la realidad social.

En nuestro entorno del sur de Europa, cualquier persona que tenga un mínimo de sentido común, sea un responsable político, un padre o una madre al azar, o también un joven mínimamente enterado, repiten sin parar que la educación es lo primero. Otra cosa es conocer si esa afirmación significa una mejor preparación para vivir en su entorno.

La educación la entienden algunos como la adquisición de conocimientos y habilidades para un oficio. Otros la identifican con obtener un título académico. Y debemos reconocer que obtener un diploma no es lo mismo que ser un profesional realmente fiable para integrarse en el mundo laboral.

Querer saber

Carlos Fuentes contaba en *París: La revolución de Mayo*, (Era, México, 1968), que los activistas de entonces decían «La Universidad no es el lugar donde se oponen nuestra ignorancia y el saber (de los profesores), sino que ambos representamos dos formas paralelas de *querer saber* [...]».

Creo sinceramente que cualquier persona, siempre y en todo caso, quiere saber. Todos deseamos conocer el mundo donde vivimos, entender cómo funcionan las co-

sas, qué piensan las personas, de qué modo actúan los colectivos, poder resolver los problemas cercanos, manejarnos bien en los conflictos que tenemos en nuestra sociedad.

Por ello, ese «querer saber» lo interpreto como querer estar formado o tener una educación. Si es así, cabe preguntarse por qué el estudiante, de la edad y nivel que sea, no está motivado por aprender en nuestro sistema educativo, qué es lo que falla en los sistemas de aprendizaje.

Me gustaría apuntar de entrada, una necesaria integración en el entorno que haga hincapié en la existencia de un problema: una educación que no está dirigida a una inmersión social desde sus inicios.

A partir de este comienzo, adelante que el propósito de este texto es centrarme particularmente en la educación del Arte. Una educación lastrada por un paradigma educativo que no incluye una salida a la sociedad.

Una educación estandarizada

Se cuenta que Thomas Alva Edison, siendo muy pequeño, desde el colegio donde había comenzado a estudiar unas pocas semanas antes, fue enviado de vuelta a su casa con una carta bien cerrada para su madre.

La señora Edison abrió y leyó la carta atentamente varias veces. De pronto, se echó a llorar. Su hijo le preguntó la razón y ella respondió: «en esta carta me dicen que eres un genio; que ellos no pueden enseñarte nada más y que debo ser yo la que me encargue de tu educación».

Edison tuvo que estudiar y aprender en su propia casa. Unos años después, recién fallecida su madre, Thomas encontró en un cajón aquella sorprendente carta del colegio y la pudo leer. No decía precisamente



Laboratorio intransit 2ª edición año 2011 Actividad Networking

lo que su madre le había transmitido sino: «Su hijo tiene un evidente retraso mental y no le podemos admitir en nuestro centro».

Es habitual y comprensible que la loable pretensión de universalizar la educación en un país lleve a que no se puedan hacer muchas distinciones. En una escuela heterogénea y multitudinaria, la estandarización y la normalización o la «normalidad» son las reglas habituales de los educadores. El concepto, sin embargo, de igualdad de trato para un colectivo de gente diversa y particular debería señalar una estrategia diferenciadora de cada profesor y cada grupo de aprendizaje.

Una educación «normalizada» ahorra profesores, aulas, tiempo y dinero, aunque, si descuida la personalización, conducirá a un coste muy superior a lo ahorrado, porque la desmotivación individual invalidará esos logros económicos.

Ken Robinson, conocido asesor en educación nos señala que «la escuela tiene una visión muy limitada de lo que es la inteligencia», critica la enseñanza indiscriminada y defiende la individualización del talento. Se ofrece la misma enseñanza a todos sin tener en cuenta sus necesidades de aprendizaje. Propone cambiar a modelos de escuela que eviten la rigidez y eliminen rutinas, flexibilicen horarios y calendarios así como se replanteen los sistemas de pruebas y exámenes.

Por otro lado, la «normalización» que impera, que lleva a una metodología basada en una memorización de contenidos y en una relegación del pensamiento crítico, tiene como consecuencia una falta de motivación, es decir, va en dirección contraria a la adquisición de habilidades que se pretende al «querer saber».

Respecto al mundo de la creación —sea o no artística— en las diferentes enseñan-

zas y niveles, suele dársele escasa importancia. Buscando un desarrollo limitado y unidimensional, la inteligencia no se motiva dejando el camino abierto al fracaso individual.

Un mundo troceado

Otro aceptado principio del paradigma actual consiste en estudiar el mundo a través de una radical división de materias. Así, en el sistema de las enseñanzas primaria y secundaria, un selecto desfile de profesores ofrece en espacios y tiempos estancos una serie de asignaturas y carreras. Nos explican que es necesario compartimentar para abordar mejor el estudio del mundo desde parcelas diferentes.

Es obvio que no se puede estudiar todo al mismo tiempo y un listado de los aspectos más interesantes de lo que nos rodea ofrece la posibilidad de observarlos particularmente de manera más profunda. Esa justificación del sistema de *troceamiento* de lo que llamamos realidad sería válida si no fuera porque conduce a una pérdida de visión global del conjunto. Falta una transversalidad para entender que esa partición en materias y temas nunca debería perder de vista la idea de que solo es instrumental: la realidad es multidimensional, sí, pero también es integral. El impresionante rompecabezas que un estudiante recibe en su educación tiene que ser armado por cada uno. Esto constituye una de las bases de un fracaso seguro para una idea plena del mundo.

Para cualquier adulto se debería hacer evidente que este sistema de fraccionamiento parece una meditada tortura en la que varios profesores se van turnando por relevos para impartir clases. Con la pretensión, por cierto, de que el alumno esté bien

atento a las explicaciones e indicaciones de cada uno de los esforzados maestros. No hace falta ser un experto en pedagogía para imaginar que esto, aparte de ineficaz, es una auténtica encerrona para un niño, para un adolescente, e incluso para un universitario, una auténtica invitación a desconectar del deseo inicial de «querer saber».

Está claro que es posible estudiar una materia a través de otras, es decir, es posible una mayor transversalidad. No solo se puede salir de la estanqueidad del discurso de cada materia, sino que es recomendable: relacionar diversos ámbitos es la base de la creatividad y fundamental para observar la vida. Aprender idiomas se puede realizar a través de diversas materias del año. La energía se puede relacionar con la ecología y el urbanismo; la medicina con la química y la ética; la política con la estrategia y la economía; la arquitectura con el arte y el diseño; la mecánica con la ingeniería y el marketing; el deporte con la salud y la nutrición; la agricultura con la geografía y la gastronomía; la antropología o la historia a través de los avances tecnológicos y sociales.

Esa transversalidad la vemos de nuevo en Finlandia cuando se plantean una educación por «fenómenos» donde varias asignaturas se entrecruzan, y, por ejemplo, un embarazo no deseado se puede analizar desde el punto de vista de la economía.

El sistema de materias en cadena y falta de personalización tiene además efectos secundarios. Al no satisfacer a los padres (la opinión del estudiante no suele importar), que quieren algo más particular, lúdico y relacional para sus hijos, encuentran una solución: realizar en su horario libre actividades extraescolares como la natación o el rugby, el piano o la guitarra, el kárate o el fútbol, la danza o el teatro, la robótica o la gimnasia rítmica.

Según datos del Ministerio de Educación español, más del 90% de los niños entre 6 y 16 años realizan alguna actividad al terminar sus clases regladas. En España hoy día existe incluso una oferta de actividades extraescolares para niños desde los dos años.

Estas actividades se suman en el tiempo «libre», a los deberes, considerados «necesarios» para completar un horario lectivo que no da para más. Ni el ejecutivo más competitivo del mundo tiene tal agenda. En las vacaciones, sobre todo si el estudiante ha sido mediocre pero también a menudo si ha sido aplicado, se suele considerar nutrirlas con actividades que den sentido al tiempo libre.

Resumiendo, como el estudiante no está concentrado lo suficiente en las clases, los necesarios espacios de descanso y de posible relación con la familia y las amistades se llenan con actividades extraescolares. De nuevo la desmotivación, esta vez por acumulación. Nadie se atreve a preguntar a un estudiante si prefiere, en vez de ese plan, estar con sus amigos, interactuar o jugar.

Al ser considerado este sistema oficialmente como el correcto, cualquier cambio se observa con reticencia. Como somos seres de hábitos y costumbres, cuando hemos asimilado un método, por mediocre y poco estimulante que sea, lo defendemos sin duda y nos negamos a su revisión.

En la universidad este sistema ha sido asimilado como normal por el joven que ha pasado por esas experiencias escolares. Esto quiere decir que el círculo se ha completado, que el estudiante está ya resignado. A estas alturas es muy escéptico, si es que le queda algo, sobre ese «querer saber» dentro de un sistema que fragmenta la vida y no atiende las opciones individuales.





Ahora lo que desea ese joven es, por favor, acabar de una vez y comenzar a trabajar. Se supone que está «educado», sí, pero no para desembarcar en la sociedad.

Los profesores no son la causa

Si el sistema no funciona no es por culpa de los docentes. La mayoría de los profesionales de este ámbito han entrado por absoluta vocación y siendo conscientes de la necesidad de una mayor eficacia educativa. Una parte significativa de profesores, una vez conseguida una plaza, sea provisional o definitiva, seguirá reclamando y tomando cursos de perfeccionamiento. Suelen en su mayoría, por tanto, hacer su trabajo dentro de un sistema que solo les pide a cada uno que se ocupe de lo suyo sin exigirles relacionar su materia con el conjunto ni establecer con los alumnos un aprendizaje práctico, debido normalmente a razones de falta de personal, de preparación adecuada y de presupuesto.

Para el estudiante, la ausencia de prácticas, aparte de un contrasentido porque es difícil conocer un trabajo si no se realiza, lleva a la ignorancia real del «cómo hacer» y a un lógico temor a lo que les espera en su salida laboral.

Sobre este tema, Andreas Schleicher, director de Educación de la OCDE y encargado del Informe Pisa explica que los cambios en materia educativa en España no arreglarán nada mientras no se establezca la práctica en clase.

Esta falta conduce de forma necesaria a los profesores a una despreocupación por el paradigma social donde desarrollarán su vida laboral las personas a las que enseñan.

El papel del profesor debe ser clave para que un estudiante visualice la meta de un

sistema educativo: la inmersión social. Este trabajo es muy difícil, y no todo el mundo vale para él. Los estándares a establecer para la selección de un maestro deben ser máximos. Con posterioridad, será crucial la evaluación constante de su práctica. Por ello, esa excelencia debe ser exigida pero también incentivada, valorada y pagada de forma adecuada. En Finlandia, por referirnos de nuevo a este país como ejemplo —aunque se podría citar a otros como Japón, Singapur, China, Países Bajos, Canadá o Suecia—, es fácil para un educador en ciernes acceder en primera instancia a un puesto en una escuela. Allí sin embargo, después de un segundo año practicando en colegios la mayor parte del curso, solo permanecerán 1 de cada 10 en el sistema educativo, descartándose los demás para esta profesión.

En España no hay entornos educativos innovadores que hagan atractiva intelectualmente la enseñanza para un docente, que se siente solo, sin apoyo a su labor. Schleicher afirma que los profesores en nuestro país poseen un planteamiento de trabajo muy industrial y deberían tener tiempo que invertir con los compañeros y sentirse partícipes del proyecto educativo.

Los centros no pueden ser burbujas aisladas del mundo particular del estudiante donde los alumnos se sientan oficialmente aislados de su profesor, de sus compañeros, de su vecindario, de su sociedad. Si así fuera, al salir de la escuela es posible que su relación extraoficial sea conflictiva porque no han sido preparados para su entorno.

Los padres tendrían sin duda que colaborar con los profesores en la formación de sus hijos y no precisamente ayudándoles a realizar los deberes que traen de clase. Su función debería ser, por el contrario, impulsarles con su apoyo a ser responsables

de su propio aprendizaje, a socializar y a interactuar. Las familias deben tener presente que el aprendizaje no es «estudiar» y las búsquedas relacionales, los experimentos y los juegos no son pérdidas de tiempo. Atender este tema supondría colaborar a que el estudiante quiera saber, quiera actuar, quiera hacer.

Querer hacer: la educación en Arte

Tal y como ya mencioné, pienso con sinceridad que todo el mundo desea saber. Con la misma convicción digo que no tengo dudas que cualquier persona quiere conocer cómo abordar y resolver una cuestión o un proyecto. Todos queremos saber hacer, actuar, crear.

La palabra creación suena muy solemne pero su concepto no lo es en absoluto. Crear es encontrar la conexión que hay entre dos conceptos no relacionados hasta entonces. Es justo lo que cualquier persona realiza cuando se le ocurre cómo actuar en su vida ante un problema, sea mecánico, sentimental o económico. Todos podemos citar a alguien cercano que ha encontrado una solución imaginativa y poco evidente en principio, para resolver una situación complicada. No solo conocemos la existencia de esas personas sino que nosotros mismos hemos tenido ideas brillantes que hemos encontrado como recurso insospechado para salir de un problema. Esos son momentos creativos.

Si el mundo de la creación resulta absolutamente primordial para nuestra sociedad, nuestro sistema educativo sin embargo, no lo valora lo suficiente. Las enseñanzas artísticas, que plantean el «hacer», se consideran sin duda menores. Este tipo de materias son las primeras en sufrir

los recortes de tiempos, espacios y presupuestos, porque en educación se consideran importantes otras más «duras» y serias. No es nada extraño que los padres vean cualquier inclinación artística como un entretenimiento a la vez que un camino seguro hacia el fracaso laboral. Si la sociedad considera ser artista como algo con incierto futuro, el arte suele ser sin embargo, el lugar donde desarrollar la capacidad de acción, el placer de realizar, de crear. Una actividad artística, en definitiva, es un campo educativo perfecto al concentrar un espacio de juego, de transversalidad, de búsqueda de relaciones entre aspectos antes sin conectar, un lugar para la comunicación con el otro, para realizar cosas.

Por todas estas razones, el encontrar una salida profesional en los campos artísticos es un empeño particularmente interesante. Sobre todo para demostrar que justo el querer saber y actuar es una actitud muy positiva ante la vida.

Formar a artistas

El artista es un activista del entorno. Si no conoce la sociedad que le rodea, los impulsos que mueven a individuos o grupos, de ninguna manera su obra podrá actuar con eficacia.

El artista no solo debe conocer una técnica sino formarse en un ámbito lo más amplio posible. Conocer el entorno permite actuar de forma adecuada sobre él, así como estar al tanto de los métodos de comunicación y de expresión, saber ante un proyecto, valerse en los correspondientes procesos de elaboración y presentación.

El arte es un juego donde uno mismo se analiza y prueba a comunicarse con el espectador. El trabajo y la lúdica, la diver-



Presentación Archivo intransit CAMON Madrid año 2010



Laboratorio intransit 2ª edición año 2011 Actividad Archivo vídeo María Cerdá Acebrón

sión y la eficacia expresiva coinciden en él. El aprendizaje de la creación, según mi experiencia, tiene como clave la motivación propia. En el mundo artístico un docente debe tener muy en cuenta la particular sensibilidad de cada persona que viene a él. El respeto a su personalidad no será obstáculo para que el profesor trabaje en formatos y medios que el estudiante no conoce porque de este modo le abrirá los ojos a conceptos y técnicas que podría necesitar. El profesor debería ser el tutor que le descubra formas, maneras, técnicas y procedimientos que cada uno haga suyos para su particular propósito.

Cuando llega el momento de terminar los estudios, sin embargo, los artistas se encuentran ante el abismo de su arribada en la sociedad. La educación debe atender la utopía, pero siempre debe mantener un ojo puesto en el mercado. La programación educativa integral debe evitar lo unidireccional. Todos en nuestra cotidianidad somos capaces de atender diversos aspectos y lo utópico no es incompatible con lo social.

El problema de la gestión cultural es algo que debe abordar el sistema educativo. Una de las funciones fundamentales que una carrera tiene que tener en cuenta es que la formación desemboque en la profesión. El desconocimiento de lo que espera al final del camino provoca la duda de si el esfuerzo merece la pena. Y la desmotivación es justo lo que se debe evitar en una educación.

El centro de arte Complutense y la aparición de intransit

En el año 2008, habiendo sido yo recientemente nombrado vicerrector de Cultura de la Universidad Complutense tuvimos la

oportunidad de crear un centro de arte. El edificio del Museo del Traje de la Ciudad Universitaria, por azares de la política de aquel momento, quedaba bajo la propiedad de nuestra universidad. Dentro de los diferentes planes que se hicieron para su utilización, el centro de arte fue el que se abordó de manera más inmediata con el absoluto apoyo del rector Carlos Berzosa. Junto con el entusiasta y experimentado jefe del Área de Cultura Joaquín Martín, marcamos las líneas de las funciones y objetivos de ese centro. La Universidad no tenía hasta ese momento nada en su historia parecido a lo que nos proponíamos: espacios donde promover el arte, exponer los enormes y ricos fondos patrimoniales complutenses y de forma simultánea disponer de una sala de exposiciones donde mostrar iniciativas jóvenes.

Comenzamos por una selección de exposiciones de acuerdo a criterios propios de actualidad y calidad. Tanto Joaquín Martín como yo proveníamos de Bellas Artes y la tentación de dejarnos influir por nuestros compañeros, sea porque fueran amigos o por lo contrario, era poderosa. Para evitarlo, pronto pasamos a establecer una comisión externa, ajena a la Universidad, en la que debía prevalecer la calidad por encima de todo y establecimos la pauta de que las convocatorias fueran abiertas a proyectos de toda España, sin ceñirla a nuestro propio ámbito.

El c arte c (Centro de Arte Complutense) comenzó a funcionar pronto con éxito, con diversas exposiciones de arte en las que dominó la calidad y el cuidado expositivo, dentro de las limitaciones de personal, horarios y presupuestos propias de la Universidad.

En medio de ese proyecto recién activado, recibimos a variados visitantes del

mundo artístico. Entre los interesantes encuentros de aquellos años debo destacar especialmente el que tuvimos con el equipo de intransit.

El proyecto que nos presentaron se dedicaba con exactitud a abordar la cuestión del cruce del río que separaba la academia de la sociedad en el mundo del arte. El subtítulo del programa que proponían era *De la cocina al salón*, frase reveladora de lo que se proponían: pasar de la etapa de formación a la de profesionalización. Justo algo que faltaba en el mundo del arte universitario.

Como docente era consciente de la desconexión entre enseñanza y sociedad en general. Todos sabíamos, de acuerdo a las razones que he expuesto antes, que la educación artística no contaba con la inmersión social. Por tanto existía un auténtico hueco entre escuela y vida que delataba la ineficiencia de los objetivos principales de una educación: la integración social activa.

intransit ofrecía pura gestión cultural, innovación social, profesionalización y atención a la empleabilidad de los participantes. Qué más queríamos.



Laboratorio intransit 2ª edición año 2011 Actividad Archivo vídeo María Cerdá Acebrón

El arquitecto ya solo puede ser varios

José Ballesteros



«El *Anti-Edipo* lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos».

Gilles Deleuze y Félix Guattari
Rizoma (ed. De Minuit. 1976)

Creo que hoy en día ya no cabe pensar en otra manera de trabajo. Los grandes proyectos de investigación ya no dependen de una sola persona. La idea de genio desaparece, no por la disminución del talento, sino por la necesidad del trabajo colaborativo. En las ciencias, en las artes, en la literatura, en la comunicación, las cosas se complican. El caudal de datos que se maneja hace imposible que una sola persona lo abarque. La individualidad no tiene ninguna posibilidad. Pero el sistema académico sigue emplazado en esa idea que ya no tiene ninguna ventaja. Es probablemente una idea evaluativa, y que seguramente tiene que ver con la incomodidad de transformar el plan de estudios. Nos movemos muy despacio, mucho más que la investigación y la empresa. Es por esto que cuando conocí el proyecto intransit tuve una inmediata sensación de complicidad, y también de alivio. Alguien estaba trabajando en esto.

Adjunto mi pequeña aportación a este modo de trabajo y de pensamiento, con tantas y tantas dificultades en el campo de la arquitectura, a pesar de los innumerables ejemplos de colectivos que están apareciendo de forma espontánea.

Boa mistura, Pez estudio, pkmn (ahora Enorme estudio), Zuloark, Estonoesun-

solar, El campo de la cebada, Tabacalera, Inteligencias colectivas, Basurama, son algunos de ellos solo en España. Grupos de trabajo con intención de ejercicio profesional colaborativo, sin muchas oportunidades y con tendencia a la constitución como estudios de socios convencionales para sobrevivir.

Ceñiré los ejemplos al área docente a la que me encuentro vinculado en la ETSAM UPM y los diferentes intentos de formación de grupos interactivos y colaborativos.

Prototipolab entre niveles de grado y máster

Prototipolab es un taller experimental en el marco docente de la ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM) que desde un principio tendía a dos objetivos fundamentales: la introducción de procesos tecnológicos recientes en los desarrollos de proyectos de arquitectura y el uso y aprendizaje aplicado de la enorme cantidad de herramientas que desarrollan otras áreas de conocimiento para llevarlo a cabo.

En cada desarrollo nos hemos dado cuenta de cuánto podemos aprovechar de

los trabajos de ingenieros industriales y de telecomunicación, biólogos, matemáticos, lingüistas, ingenieros informáticos, entre otros.

El ambicioso proyecto integrador comienza cargado de intención, pero modesto y tímido, acudiendo a los departamentos de nuestra propia escuela que podían sernos de utilidad. La respuesta fue más bien escasa, y solo los matemáticos se sumaron al proyecto. Su contribución fue extraordinaria, primero porque aportaron una manera de pensar a la que los arquitectos no estamos acostumbrados. Segundo porque resolvían cosas que nosotros solíamos abandonar, o resolver de forma chapucera, con una facilidad pasmosa. Lo que para nosotros era casi inabordable, para ellos era casi cotidiano. La tercera razón es tal vez la más importante. Los alumnos se daban cuenta sobre el terreno de cómo las matemáticas contribuyen a la solución de un proyecto de arquitectura. Los matemáticos nos ayudaban a crear algoritmos que convertían datos en forma y espacio. Fin de los ejemplos sublimes basados en la dudosa opinión/intuición de un maestro: ahora datos y eficiencia.

A los miembros del taller esto les aportaba una seguridad enorme a la hora de justificar sus decisiones de proyecto que antes dependían solo de la valoración subjetiva de su profesor.

La experiencia fue tan provechosa que el departamento de matemáticas creó sus propios talleres intentando integrar la arquitectura en la enseñanza de su propio programa, con el consiguiente despertar del interés del alumnado en una materia que, en el plan de estudios de una carrera técnica, siempre se ha considerado más un obstáculo —como tantos otros— que una herramienta útil.

Más tarde intentamos una experiencia transversal entre alumnos de máster —ya con titulación de arquitectos— y alumnos de grado, integrándolos en equipos de trabajo encabezados por los alumnos ya titulados. El alumno de máster transmitía sus formas de trabajo mucho más rápidas y eficientes a su equipo y este daba una potencia de desarrollo a las ideas como nunca antes había tenido. Algo muy semejante a un equipo de trabajo profesional ya fuera de la institución académica.

Esta experiencia duro poco, ya que fue considerada ilegal en el plan de estudios y cancelada inmediatamente.

El intercambio interdepartamental también se ha ido disolviendo poco a poco, en parte por los cambios en el profesorado y en parte también por el poco interés que despertaba la idea.

Museo mausoleo. Morille, Salamanca

Con Prototipolab como base de trabajo iniciamos una colaboración con Domingo Sánchez Blanco y una obra en continuo proceso de creación: el museo mausoleo en Morille, Salamanca.

Este ya de por sí es un proyecto coral, donde intervienen innumerables artistas y colaboradores, incluso gente del pueblo que va desarrollándose poco a poco bajo la tutela de su director con resultados extraordinarios.

En ese marco planteamos un proyecto transversal que hiciera intervenir las nuevas tecnologías de la construcción y la carga metafórica de la acción conceptual en las artes plásticas. De ahí nace el proyecto Pantheum.

Pantheum es un proyecto de colaboración entre universidades de toda Europa.

Como director de la revista *Pasajes Arquitectura* he venido detectando un auge acelerado de la investigación en nuevos procesos robóticos y digitales en los procesos de industrialización de la construcción.

De ellos el más inmediato parece la construcción con impresoras 3d a escala real con morteros de hormigón, cerámicos y mallas vectoriales producidas en un ordenador.

Detectamos una característica común en estos procesos de investigación y es que a pasar del enorme esfuerzo que suponen y de los notables avances que consiguen, solo fabrican piezas para dejarlas abandonadas en cualquier rincón poco después.

Unas veces porque son solo elementos de prueba sin ninguna otra finalidad, pero otras porque son trabajos académicos que nunca llegan a ver la luz más allá de las paredes de los laboratorios o las aulas. Sin embargo, estas piezas suelen contar con un proceso constructivo avanzado con el uso de sofisticadas herramientas de tallado, encofrado o modelado y con resultados excelentes.

Así pues, desde Prototipolab y con el apoyo de la revista, propusimos a algunas universidades europeas que cuentan con maquinaria especializada, la orientación de sus temas de curso a un proyecto común: el proyecto Pantheum.

Con ello conseguirían dar visibilidad a su trabajo en lugar de ser abandonado o destruido en cada final de curso, y darían a los alumnos o participantes un objeto de investigación que figurara como obra permanente en el museo mausoleo, todo ello sin abandonar sus propias líneas de trabajo, sus propias herramientas, y sus talleres.

La idea consiste en que cada universidad fabrique una pieza-panteón, incluyendo en la fabricación un tipo de descomposición

por piezas de la obra un permita su transporte hasta Morille, y su posterior montaje.

Instrucciones y condiciones de participación de las universidades

Proyecto Pantheum. Museo Mausoleo. Morille, Salamanca

Pantheum es un proyecto de diferentes pabellones para el enterramiento de obras de arte en el Museo Mausoleo, una especie de «cementerio para enterrar obras de arte» en Morille, en Salamanca.

El Museo Mausoleo se inauguró el 17 de diciembre de 2005 ofreciendo sepultura a dos piezas: por un lado, las cenizas del filósofo francés Pierre Klossowski, fallecido en 2001, y por otro un Pontiac Gran Prix que perteneció al artista Javier Utray, también vinculado en el proyecto de este cementerio y que falleció en 2008.

Las ideas son connaturales a todo ser humano, son una suerte constante en la vida y hay que vivirlas, es importante reconocer toda tu vida y tener privacidad para la muerte.

Domingo Sánchez Blanco

El Museo Mausoleo cuenta hoy en día con 54 enterramientos de obras de todo tipo de artistas de muy variada condición entre los que se encuentran ocho premios nacionales de las artes plásticas españolas. Hay actualmente enterrada obra de Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer, Fernando Arrabal, Juan Hidalgo, Quico Rivas, Fernando Higuera, Vicente del Bosque, Ger-



Primera maqueta del panteón simulando los cordones de impresión en hormigón



Losa ya construida en el emplazamiento, esperando la impresión del panteón

mán Coppini, Paul Naschy, Alberto Greco, Rodrigo Cortés, Christian Malard, Víctor Mira, entre otros.

Las diferentes universidades usarán sus líneas de investigación particulares para la producción de un panteón de entre 3 y 6 metros cuadrados. El ayuntamiento de Morille se hace cargo de todos los preparativos para el montaje, incluyendo una pequeña excavación y una losa de hormigón en función de cada proyecto que se presente.

Los proyectos de panteones se llevarán a cabo exclusivamente por invitación del equipo Pantheum.

El proyecto Pantheum tiene el apoyo de diferentes instituciones académicas y administrativas como: Museo Mausoleo proyecto Pantheum (El plácido copista), Be more 3d, el Gobierno de España, el Ayuntamiento de Morille, la red de expertos ISAAAC, el departamento de proyectos arquitectónicos de la universidad politécnica de Madrid, la revista especializada *Pasajes Arquitectura* y el espacio de arte contemporáneo El Gallo (Salamanca, España).

Las condiciones a cumplir por las universidades una vez aceptada la invitación serán nombrar un responsable de proyecto que actuará como interlocutor a todos los efectos, proveer de la documentación suficiente para el montaje de su panteón, la elaboración de una memoria del proceso de ideación del proyecto y fabricación y cualquier otro elemento que se considere oportuno. Además tendrán que elaborar un dossier gráfico conteniendo imágenes del proyecto, imágenes del proceso de construcción, propuesta de resultado final de montaje, proveer una malla 3d de su pieza acabada con texturas y materiales para ser incluida en un entorno virtual del Museo Mausoleo.

El proyecto Pantheum, por su parte, debe cumplir otras condiciones como la designación de una parcela para la construcción del panteón dentro del Museo Mausoleo, la preparación del terreno, excavación y vertido de una losa soporte de la pieza enviada. Además, debe hacerse cargo de una ceremonia de inauguración del panteón con el entierro de alguna obra designada al efecto, la difusión en prensa, televisión y redes del evento y del panteón y coincidiendo con la inauguración, el departamento de proyectos arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid invitará al representante de cada universidad a dar una conferencia para presentar su trabajo corriendo a cargo de los costes de viaje y estancia.

Respecto al calendario y proceso cada universidad puede designar las fechas de desarrollo y construcción de su panteón de acuerdo con su calendario académico. Una vez concluido el panteón se habrá de seguir un proceso: remitir la documentación suficiente para el montaje del panteón, construir la cimentación de cada panteón de acuerdo con la documentación correspondiente, enviar el panteón por piezas (con coste a cargo del Museo Mausoleo) debidamente protegido para su transporte, el montaje del panteón en el Museo Mausoleo y la inauguración con presencia de medios de comunicación y posible enterramiento en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM)

Panteón de poesía activa

El panteón de poesía activa es la pequeña aportación de Prototipolab a este proyecto en representación de la Universidad Politécnica de Madrid.

El panteón se imprimirá en hormigón a escala real gracias a la colaboración de *bemore3d*, una *startup* de la Universidad Politécnica de Valencia dedicada a la construcción de impresoras 3d de gran formato. Se trata de enterrar en un panteón elementos no físicos.

activepoem.es es un *host* contenedor de poemas conceptuales, herederos y admiradores del *dada* y sus consecuencias, pero con el uso de algoritmos y librerías de interacción, de forma que los poemas sean sensibles al sonido, al movimiento del ratón, a gestos y colores de la cámara.

Enterrar esta idea supone enterrar lo intangible. Por eso planteamos la instalación de un emisor de señal inalámbrico capaz de enviar datos a los teléfonos móviles cercanos con el contenido de los poemas activos. El panteón debe ser autosuficiente energéticamente ya que allí no llega conducción alguna ni de electricidad ni de red wifi. Para ello usaremos o bien pinturas fotosensibles o pequeños paneles solares para obtener energía, transformadores de onda eléctrica y baterías para alimentar un pequeño emisor de señal wifi únicamente direccionado a la web www.activepoem.es.

De esa manera, solo dentro del panteón o en los alrededores muy inmediatos se podrá accederse al contenido de la web, es decir, al uso de poemas activos dentro del panteón.

Experiencia intransit: taller de arañas

La experiencia planteada en el taller *intransit* fue una oportunidad extraordinaria.

El planteamiento del taller como fórmula experimental de nuevos modos de docencia coincidía exactamente con la labor y la intención que había llevado a cabo has-

ta ese momento. Planteamos un proyecto de acción interdisciplinar donde biólogos ingenieros y arquitectos colaboraran en el ensayo y experimentación con nuevas estructuras y nuevos modos de composición.

La idea original era coaligar cuatro especialistas por grupo de diferentes áreas de conocimiento: biología, ingeniería de telecomunicaciones, ingeniería informática y arquitectura para abordar la posible generación de estructuras a partir de modelos orgánicos.

De esta manera la biología se encargaría de las posibilidades y oportunidades de las diferentes formas de vida; las telecomunicaciones de la modificación del comportamiento de la especie elegida; la informática a las ayudas al desarrollo e implementación del software necesario y la arquitectura a la interpretación y formación de un modelo estructural y compositivo.

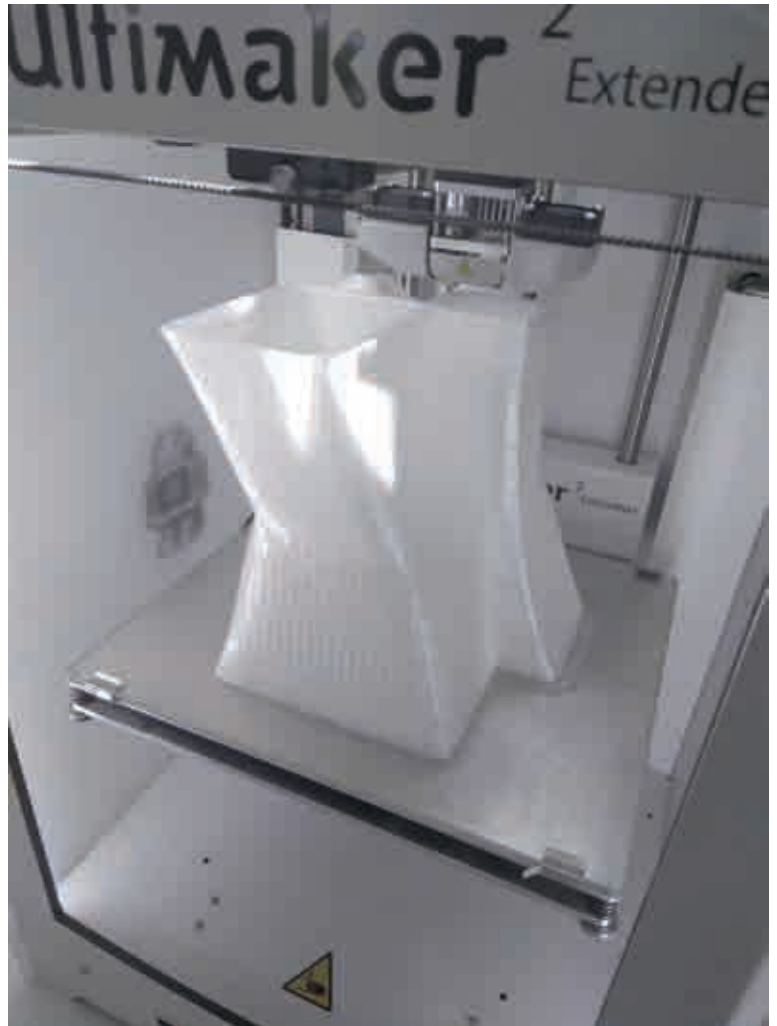
Diferentes alumnos podían sumarse a cada grupo.

El resultado sería un modelo experimental digital y/o físico, de uso como elemento físico —imprimible en 3d— y diferentes videos con el comportamiento del modelo orgánico y sus alteraciones y la descripción de la creación del modelo.

La idea básica era tomar una especie animal, en este caso las arañas, capaz de construir estructuras enormemente contrastadas por el tiempo y la supervivencia, y con ellas como base trabajar en la generación de algoritmos que las simulen para componer elementos arquitectónicos.

También era nuestro objetivo experimentar con las posibilidades de modificación en los modos de construcción de las arañas, basados en experimentos previos.

Nuestra primera intención fue suministrar sustancias químicas a las arañas que cambiaran su comportamiento. Los



Impresión en 3d del modelo experimental con estructura interna en vez de mortero en masa



Recibiendo instrucciones de Miguel López Munguira, biólogo y profesor en la Facultad de Biología de la Universidad Autónoma de Madrid, con una araña superviviente



biólogos nos dijeron inmediatamente que, a pesar de que eso formaba parte de experimentos previos, ahora mismo se consideraba fuera del orden de la investigación, y poco más o menos que un disparate. Sin embargo nos dieron nuevas pistas como la modificación en el suministro de alimentación, o las variaciones de temperatura, además de una enorme cantidad de datos sobre el comportamiento de las arañas según su sexo, su especie y la temporada del año en el que realizamos el experimento.

Nos informaron asimismo que no todas las especies valían, y que debíamos usar algunas muy específicas de comportamiento colaborativo y muy tejedoras. Resultó que esas arañas eran en su mayoría brasileñas, que eran difíciles de importar por los permisos y trámites administrativos que ello conllevaba, y también quedaba fuera de nuestro presupuesto, así que tuvimos que renunciar a esa vía.

Aconsejados también por los biólogos nos decidimos a buscar nosotros mismos arañas tejedoras, escasas en esa época del año. Conseguimos capturar ocho. Se mataron entre ellas casi inmediatamente, algunas incluso en el transporte hasta nuestra sede de trabajo, y las que quedaron no tejieron nada o muy poco, sin duda por nuestra incompetencia en esa labor.

Así fue como decidimos generar algoritmos en base a estructuras ya creadas y procesos de construcción que nos sugirieron los biólogos. Formamos dos vías de trabajo: Ejemplares colaborativos que tejían coordinadamente apoyándose en triedros y el análisis de un solo ejemplar tejiendo en movimiento sobre una estructura simple ya existente (una especie de spiderman).

Seguramente no es este el lugar donde hacer una reflexión sobre la interpretación necesaria de lo inmensamente plural del

individuo, tal como propone profusamente el postestructuralismo más útil, ni seguramente los arquitectos somos los más adecuados, a pesar de la afición que tenemos a acudir a la filosofía para justificar devaneos sin sentido. Pero lo cierto es que parece un contrasentido que un ser plural, que ha conseguido su éxito en la evolución animal por su avanzada necesidad comunitaria, intente avanzar solo.

Es muy improbable encontrar una línea de investigación puntera compuesta por una sola persona. El conocimiento que acumulamos es cada vez más vasto, y por tanto inasible. Desarrollamos instrumentos de manejo masivo de datos, y estos, y sus consecuencias, desbordan con mucho la capacidad de un solo individuo.

Por otra parte, hemos agotado la idea lineal y jerárquica del mundo y de nosotros mismos. La física tradicional se deshace, todavía sin explicación, en el mundo cuántico. Las cosas son más probables que ciertas. Lagrange ya no puede explicar el mundo, Poincaré, sí.

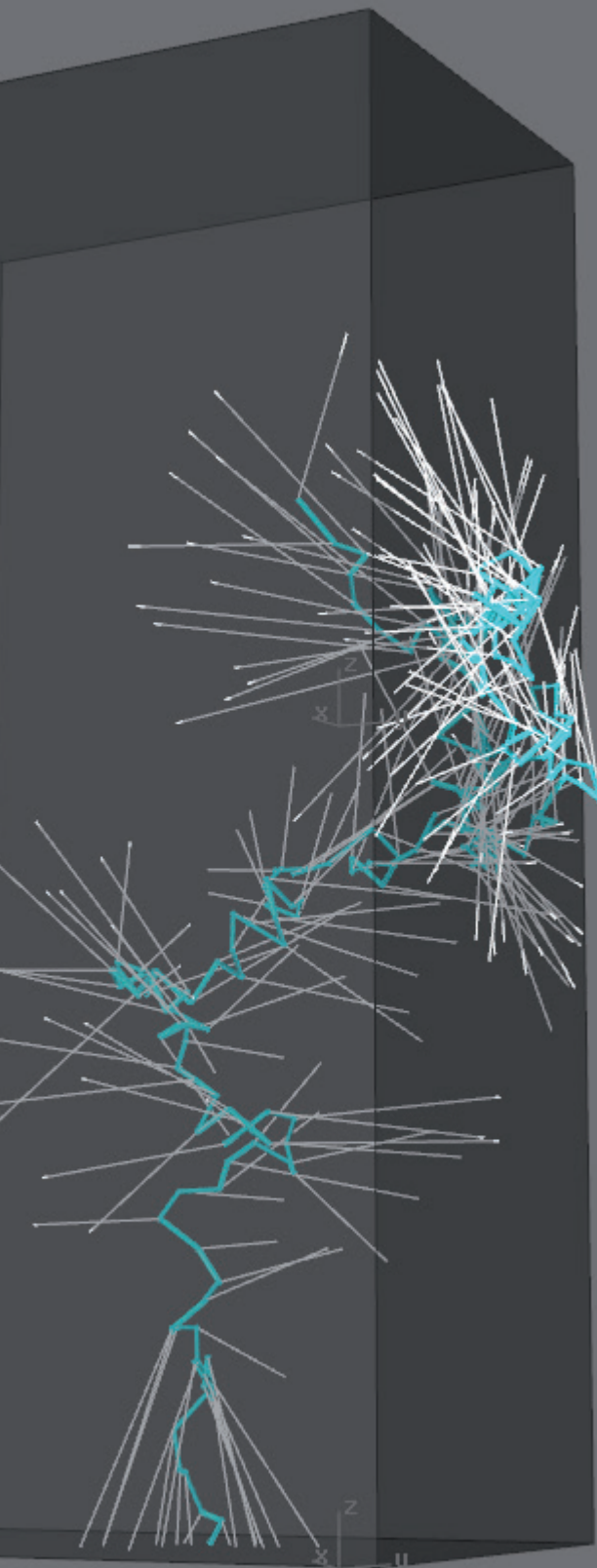
En medio de esta monumental avalancha de asociaciones que vamos descubriendo parece lógico, y también hermoso, ser rizomáticos. Desarrollar la capacidad de enlazar con cualquier nodo de pensamiento, sin jerarquías, sin estructuras artificiales preconcebidas. Sin esos modelos solo imaginados como postulados y convertidos en axiomas solo para nuestra tranquilidad. No vamos a explicar el mundo con una idea, solo con relaciones.

La analogía en el modo de trabajo parece evidente. Uno no puede con todo, pero siendo como somos un complejo entramado de relaciones que mejor manera de experimentar que extender los enlaces, conectar las redes, con todo lo que puede suministrarnos información.



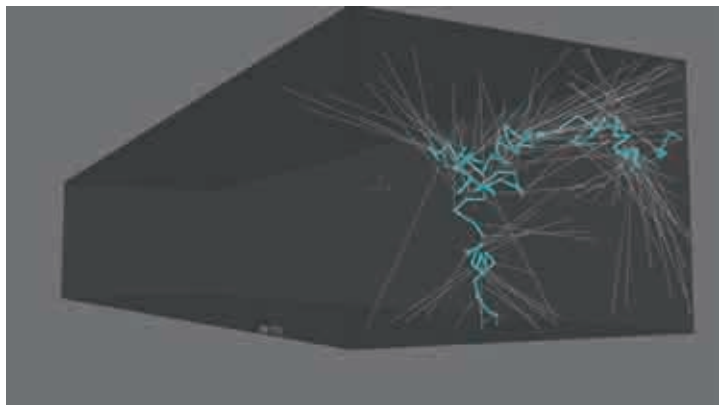
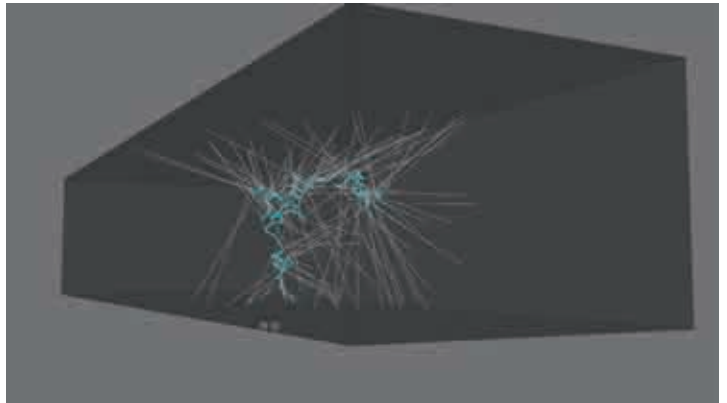
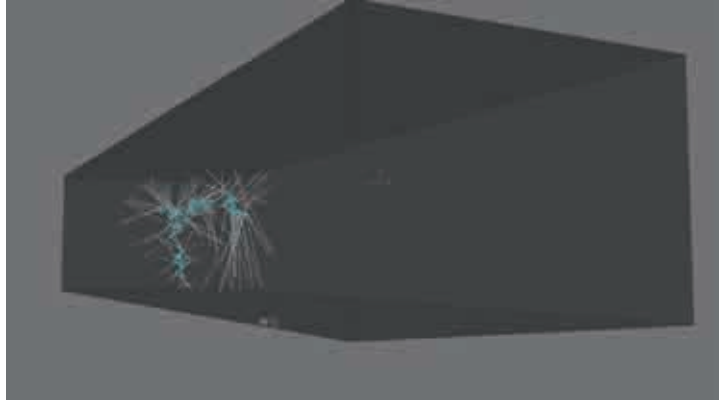
Crecimiento algorítmico de Spiderman moviéndose en un prisma controlado con puntos sensibles



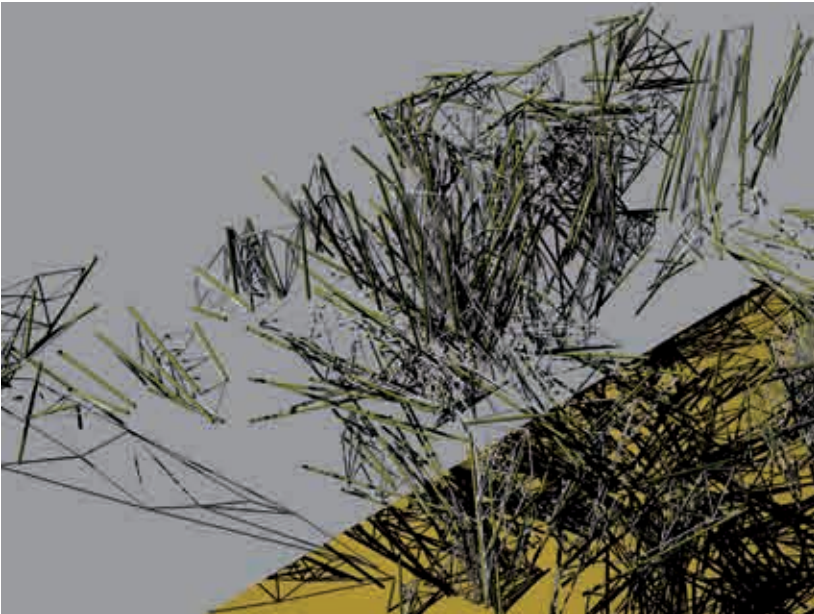
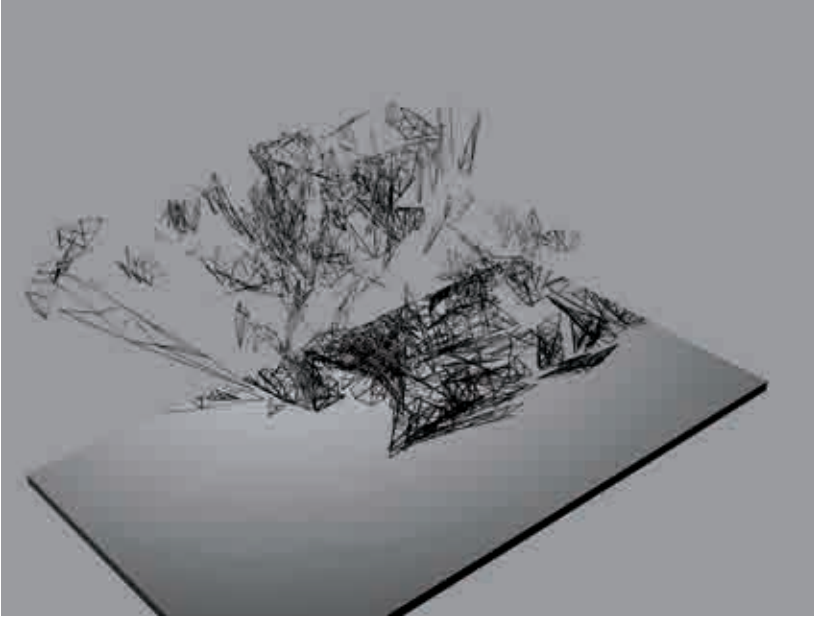


step = 215.0





Crecimiento controlado por trayectoria desplazándose en un prisma



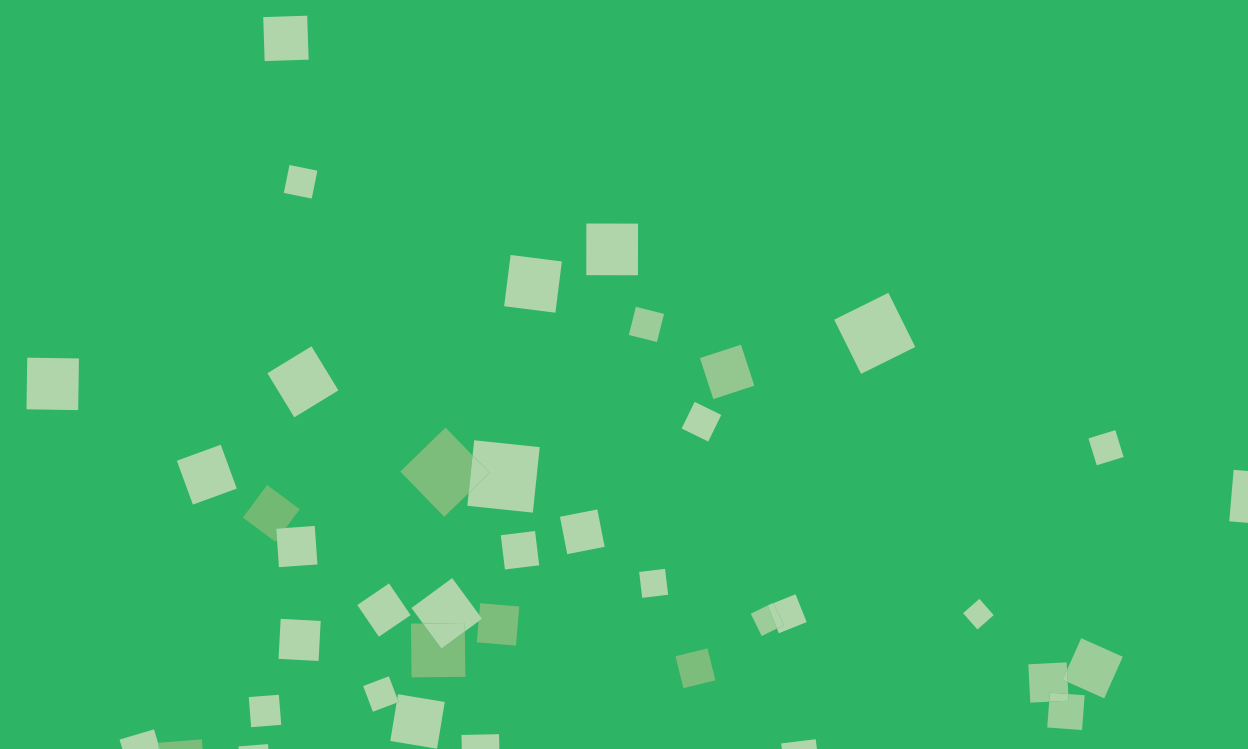
Estructuras arquitectónicas generadas a partir del comportamiento del algoritmo por trayectorias

Esta relación no es sincrónica. Todo lo pasado nos vale. Considerar el tiempo plano y enlazar con todo lo que hemos desarrollado es la mejor manera de usarlo. Ya no son axiomas, son posibilidades. En la mayor parte de los casos todos los modelos que han resultado ser limitados para explicar nuestro entorno, han resultado ser casos particulares de la realidad.

Explicaciones parciales que llegaron hasta donde los medios de cada tiempo les permitieron. Nosotros somos ahora el enlace. El Vitrubio que ordena la arquitectura o el axioma del Movimiento Moderno que la ha asfixiado hasta hace muy poco son solo casos particulares de un campo de relaciones que queda por descubrir. Seamos rizomáticos.

Pedagogías en tránsito

Pedro Medina



1 This is Tomorrow

Alloway, Lawrence. *Design as a Human Activity*. Crosby, Theo (ed.). *This is Tomorrow*, Londres: The Whitechapel Art Gallery, 1956.

2

Mc Luhan, Marshall. *Understanding Media*. Nueva York: McGraw-Hill, 1964; Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milán: Bompiani, 1964; Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967; Serres, Michel. *Le message*. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, nº 62, 2, (abril-junio de 1968), pp. 33-71.

3

Mau, Bruce. *An Incomplete Manifesto for Growth*. 1998. Disponible en <http://www.manifestoproject.com/bruce-mau/> [Fecha de consulta 10/12/2018].

«La exposición *This is Tomorrow* está dedicada a las posibilidades de colaboración entre arquitectos, pintores y escultores [...]. El temprano arte moderno está lleno de teorías sobre la integración de todas las artes, con la realización de los ideales programados para otro momento. Pero el mañana de ayer no es hoy, y el ideal de la arquitectura de arte simbiótico no se ha logrado¹». Con estas palabras iniciaba Lawrence Alloway el catálogo de ese gran experimento que fue la exposición *This is Tomorrow* (1956), de la que ha quedado como obra más célebre: *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* de Richard Hamilton.

De este extraordinario laboratorio, resulta relevante el proceso para producir todas las obras —menos la de Hamilton—, que sugiere una clave útil para generar innovación: mostrar las posibilidades que surgen de la «colaboración» transdisciplinar para construir el programa del futuro, oponiéndose a la especialización de las artes.

No se trata de buscar la originalidad, sino lenguajes y estrategias capaces de responder a una sociedad marcada por la comunicación de masas, que es justo lo que enseña la obra de Hamilton, ámbito donde el futuro se presenta como promesa de vida mejor, pero no éticamente, sino entregada al consumo por venir.

Pronto llegarán libros prodigiosos sobre los medios de comunicación, del *Understanding media* de McLuhan y *Apocalípticos e integrados* de Eco a *La sociedad del espectáculo* de Debord y el inicio del proyecto

El mensajero de Serres, dedicado a Hermes como símbolo de un mundo donde la comunicación se encuentra en el centro de las transformaciones sociales². A partir de ahí, simplificando mucho, el mundo actual parece ser fruto del devenir de esta sociedad, aunque cada vez más acelerada y ahora digital.

Una referencia teórica que puede atrevenir hoy este análisis apresurado de los cambios sociales es el *Manifiesto incompleto para el crecimiento* de Bruce Mau³, donde aparecen unos modos y lenguajes que se han normalizado en las dos últimas décadas, reconociéndose que es difícil hablar de «innovación» si no la asociamos a «colaboración» a la hora de proyectar el futuro.

En este *Manifiesto* sin jerarquía ni un recorrido único, a pesar de su numeración, resultan significativos algunos puntos: 1. Permite que los acontecimientos te cambien; 3. El proceso es más importante que el resultado; 16. Colabora; 28. Crea nuevas palabras; 43. Dale el poder a la gente.

Entre otras muchas inspiraciones, podemos extraer una enseñanza: la propia incompletitud conduce a la acción y como consecuencia del conjunto de propuestas, se deduce una gestión diferente de las formas de trabajo en las que la interdisciplinariedad y la experiencia de grupo no son meras retóricas, sino la verdadera esencia de las dinámicas para un nuevo paradigma.

Estas ideas adquieren todo su significado cuando las entendemos en un sistema en red, definido entre muchos otros por Manuel Castells: «la nuestra es una sociedad red, es decir, una sociedad construida en torno a redes personales y corporativas

operadas por redes digitales que se comunican a través de Internet [...]. Esta estructura social propia de este momento histórico es el resultado de la interacción entre el paradigma tecnológico emergente basado en la revolución digital y determinados cambios socioculturales de gran calado⁴.

Para ilustrar mejor el modelo que se ha formado gracias al gradual asentamiento de estas ideas, resulta muy útil el símil establecido por Manuel Jiménez Malo en sus conferencias por Sudamérica, al hablar de diseño 1.0, 2.0 y el naciente 3.0.

El diseño 1.0 se caracteriza por un conocimiento especializado desconocido por el cliente que pide medidas concretas. En el 2.0 se trabaja con un equipo de proyecto multidisciplinar que, además de aportar las soluciones propias del 1.0, observa el comportamiento del usuario, aunque este queda fuera del proceso creativo. En el 3.0 los equipos multidisciplinarios no solo realizan aquello en lo que están especializados, sino que participan en todas las fases del proyecto dentro de una red colaborativa, en la que acaba siendo cada vez más importante el usuario como cocreador participativo.

Así, el diseño tradicional estaría caracterizado por dar forma (crear cosas), ser exclusivo, las habilidades se enfocan según un qué y, en segundo término, en un cómo, para resolver problemas, a través de un trabajo en solitario o de equipos de trabajo según disciplinas individuales. En cambio, el diseño actual entiende su trabajo como proceso, es inclusivo, el qué y el cómo se orientan a resolver problemas generando nuevas dinámicas y oportunidades, a través de equipos de trabajo que potencian procesos transversales y colaborativos.

De esta manera, el diseño 3.0 se muestra como un modelo a seguir que, además, es visto como plataforma estratégica que

comunica diversos ámbitos creativos, formativos, productivos, empresariales y sociales.

Se vuelve, por tanto, muy relevante el lugar donde se produce la comunicación y el intercambio. Al respecto, el citado Michel Serres ofrece valiosas reflexiones cuando explica el giro epocal de la producción y el industrialismo (representado por Prometeo) al de la comunicación (Hermes). Su descripción nos presenta un orden complejo y móvil de la multiplicidad global, gobernado metafóricamente por Hermes, dios protector de este mundo postindustrial.

De esta forma, percibimos que para poder pensar la innovación (descubrimiento más aplicación) en la comunicación, es abordado por Serres como una superposición de redes en las que «solamente el sujeto errante móvil, y no fijo, tiene alguna posibilidad de percibir la red en cuanto tal⁵». Así, el filósofo francés descentra el pensamiento configurándolo como un esquema en red en el que la comunicación circula libremente entre una pluralidad de espacios.

En este contexto, enfatiza el papel de los «nodos», puntos de conexión que reciben una multiplicidad de canales, flujos, mensajes, que son redistribuidos, pero también analizados, mezclados, clasificados y seleccionados. Nos llama pues la atención sobre la función esencial de estas «estaciones», que contienen en sí otra red o lo que es lo mismo —como pensaría Leibniz: cada mónada en el mundo es un mundo—.

Desde este punto de vista, toda epistemología viene liberada de estatismos. Se trata de pasar de una filosofía de la referencia (sustancia, Dios, origen...) a un tipo de pensamiento «des-centrado» o con múltiples centros, de un aquí y en cualquier otro sitio, concebido como un espacio de intercambio y transferencia.

4 Castells, Manuel. *El impacto de internet en la sociedad: una perspectiva global*. AA.VV. *C@mbio: 19 ensayos clave acerca de cómo Internet está cambiando nuestras vidas*. Madrid: Fundación BBVA, 2015. Cf. Idem. *La Era de la Información. Vol. I: La Sociedad Red*. México D.F.: Siglo XXI, 2002.

5 Serres, Michel. *Op. cit.*



Eduardo Paolozzi con Peter Smithson, Alison Smithson y Nigel Henderson, *This is Tomorrow*, 1956



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, 1955

6

Si asumimos este pensamiento como sistema, aparece un pronombre sobre todos: «nosotros», coherente con una red «multicentrada», donde la inter-subjetividad es valorada y donde todos somos nodos de emisión y recepción, conmutadores abiertos, aunque no simples autómatas, sino seres con la posibilidad de filtrar el sentido y el ruido.

Esta estructura en red permitiría formar las relaciones internas dentro del circuito enciclopédico, pero sabemos que la red de los saberes es isomorfa, es la red que los mismos nodos tejen entre sí. Una teoría que se opone al mundo de concepciones «sólidas» del que venimos, ahora dentro de un ámbito de flujos de información. En efecto, vivimos tiempos exponenciales cada vez más complejos, que nos abocan a hablar de nuevos sistemas, donde son las «relaciones» y no los elementos son las que configuran el eje fundamental.

Estos sistemas se conforman hoy en torno a la «colaboración», como nueva estrategia, y a la «red», como modelo de representación y acción, y cabe destacar que una de las consecuencias principales es la supuesta tendencia a la horizontalidad y la no jerarquización de la cultura que surge de estos dos principios. La pregunta ahora es: ¿cómo afecta todo ello al mundo de la formación?

Nuevo paradigma de la formación y cultura de la participación

Ken Robinson, en *Bring on the learning revolution*, anunciaba un cambio de paradigma en los sistemas educativos⁶. Igual que ocurre con la metáfora de Serres del paso de Prometeo a Hermes, podríamos establecer la necesidad de sustituir un mo-

delo «industrial», basado en la linealidad, la memorización y la agrupación de personas, por uno «postindustrial», que deja atrás el pensamiento estándar en las aulas y esa «cientificidad» impuesta sobre lo creativo, para potenciar la multidisciplinariedad y el autoaprendizaje necesarios para no ser trabajadores obsoletos en la cambiante sociedad-red.

En efecto, hace falta un enfoque holista para la formación y enseñar competencias sociales y adaptativas; es decir, integrar el sistema escolar con el mundo externo. Es la solución que apunta la OCDE, cuyo informe *Skills Outlook 2015*⁷ muestra la gran brecha existente entre las competencias suministradas por el sistema educativo y las exigencias de un mundo del trabajo en continua transformación.

En esta adaptación a las futuras exigencias del mercado de trabajo son fundamentales las habilidades y conocimientos relativos al mundo digital. Además, la OCDE indica la conveniencia de poseer capacidades sociales, pero también señala algunas «competencias del siglo XXI»: creatividad y pensamiento crítico, es decir, la capacidad para encontrar soluciones innovadoras y de adaptación al cambio. De hecho, el Parlamento de la Unión Europea ya señaló en 2006 que las aptitudes clave son aquellas que nos capacitan para el aprendizaje permanente; una indicación recibida con buen ánimo en varios programas nacionales, pero que no logra traducirse a claros recorridos didácticos.

En pocas palabras, lo fundamental es la relación entre nuevas experiencias y nuevos lenguajes, y nuestro mundo cambiante y globalizado necesita que preparemos a los estudiantes para que sean capaces de analizar los contextos lábiles en los que tendrán que desarrollar su trabajo, apa-

Ken Robinson,
Bring on the

learning revolution!,

TED, febrero de

2010. Disponible

en https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_revolution

[Fecha de consulta

01/12/2018].

7

VV.AA., *OECD*

Skills Outlook

2015: Youth, Skills

and Employability,

OECD Publishing,

2015. Disponible

en <http://dx.doi.org/10.1787/9789264234178-en>

[Fecha de consulta

16/06/2015].

reciando nuevas oportunidades y perfiles profesionales.

Esta «sociedad del aprendizaje», como ha sido definida por autoridades como Joseph Stiglitz y Bruce C. Greenwald, o por instituciones como el departamento de Educación de Gran Bretaña⁸, exige un modelo integral educativo a la altura de unos tiempos globales, digitales y multidisciplinares.

No tiene sentido enumerar ahora los apocalípticos e integrados en contra y a favor de las tecnologías y su aplicación a la enseñanza⁹, lo tiene ahondar un poco más en algunos aspectos relativos a este nuevo paradigma, como las consecuencias y aperturas de la colaboración y de la «cultura participativa».

En efecto, aceleración, interconexión, discontinuidad son adjetivos habituales en este presente en fuga y lo serán en el inmediato futuro, estableciendo un contexto a cuyos cambios es difícil responder de forma unívoca. No obstante, transitar de la cultura de consumo anunciada por Hamilton a una cultura de la participación, donde la «co-creación» es esencial, puede ser un buen camino; igual que no desaprovechar posibilidades que la tecnología potencia, como las «narrativas transmedia», que brindan oportunidades para crear nuevos relatos que enriquezcan la transmisión de conocimiento.

No obstante, está claro que no todo son ventajas y que todo proceso conlleva adaptaciones difíciles y resistencias varias, sin embargo, la *open-culture* es una tendencia indudable, que enfatiza nuestro «estar conectados» para incrementar la creación libre y colaborativa de conocimiento.

En esta línea y ligado a conceptos como «inteligencia colectiva¹⁰», aparecen algunas características para que esta cultura participativa genere una producción más eficaz

e innovadora: abierta, *peering* (intercambio transversal de competencias a través de varios sectores de la organización), compartida y de acción global¹¹. El reto es recoger el saber que el colectivo puede elaborar, pero para que los resultados sean fiables, la ciencia exige garantías. ¿Los procedimientos de participación abierta están suficientemente probados y se avanza en el conocimiento con ellos?

Hay un dato significativo para el desarrollo de metodologías en este sentido: los distintos participantes deben ser complementarios, llegando a conclusiones argumentadas y fundadas, y no ser únicamente la suma de opiniones y gustos. Este espacio común de distintos agentes se puede hallar estructurado en plataformas como Unanimous¹². La conclusión: la organización de la plataforma y sus reglas de juego pueden cambiar radicalmente el resultado, pasando de un sistema cuantitativo de mayorías a uno «consensuado». Es decir, los participantes se corrigen entre sí en un proceso no de voto, sino en busca de consenso. Sin duda, esto abre otras posibilidades, aunque aplicadas, por ejemplo, a grupos de investigación, plantean consideraciones como la escala en la que es más eficaz.

Este panorama nos lleva a romper muchas convenciones afianzadas en nuestra sociedad y en el entorno científico, sin embargo, las dinámicas de grupo cada vez más son una fuente de innovación¹³.

Para acercar esta discusión al ámbito educativo, puede resultar útil *Participatory Culture in a Networked Era*¹⁴. Destacan del mismo las reflexiones de Ito a la hora de definir el ámbito de relación y el modelo, puesto que conviene diferenciar una cultura de la participación centrada en el usuario de aquellas en las que la plataforma determina la relación.

8

Stiglitz, Joseph y Greenwald, Bruce C. *Creating a Learning Society: A New Approach to Growth, Development, and Social Progress*, Kenneth J. Arrow Lecture Series, Nueva York: Columbia University Press, 2014; Blunkett, David. *The Learning Age, a renaissance for a new Britain*, 1998. Disponible en <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/summary.pdf> [Fecha de consulta 01/02/2015].

9

Cf. MedinaPedro. Introducción a Jarauta, Francisco y Medina, Pedro (ed.). *Cuadernos de Diseño 5: Pedagogías*. Madrid: Editorial IED, 2016.

10

Lévy, Pierre. *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington D.C.: Organización Panamericana de la Salud, 2004 (1994). Disponible en

<http://inteligencia-colectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf> [Fecha de consulta 01/07/2018].

11

De Biase, Luca (ed.). *L'intelligenza collettiva. Come funzionano le reti di informazioni e che cosa ci possiamo fare*. Colección nòva-edu, Lezioni di futuro, *Il Sole 24 ore*, 25/02/2016.

12

<https://unanimous.ai> [Fecha de consulta 09/12/2018].

Antes llamada UNU y creada por Louis Rosenberg para la Universidad de Stanford.

13

Manzini, Ezio. *Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge (Massachusetts) Londres: MIT Press, 2015.

14

Jenkins, Henry, Ito, Mizuko y Boyd,

Sobre esto se podría discutir largamente, pero, en términos generales, debemos abrirnos a una «nueva cultura del *aprendizaje* basada en principios *ascendentes* de exploración colectiva, juego e innovación, y no en la instrucción individualizada *descendente*¹⁵, ampliando el concepto de «autoidad» en términos de conocimiento.

En definitiva, es necesario estudiar la construcción de un nuevo modelo, ya que la mera inserción de tecnología en las escuelas se topa con frecuencia con cierta «neutralización» de la misma en una dinámica lineal de transmisión del conocimiento, dentro de un engranaje que inicialmente no la contemplaba, por lo que pasa a ser una herramienta que por sí sola es inútil sin unas metodologías y fines compartidos que sepan aprovecharla.

Por ello mismo, son muchos los proyectos que intentan «naturalizar» la tecnología de cara al aprendizaje y su incorporación en las instituciones a través de proyectos dedicados a la educación, como *Transmedia Literacy y Alfabetismo transmedia*¹⁶. Hasta ahora estos intentos se han centrado sobre todo en la formación en competencias mediáticas para los estudiantes, pero deberíamos entender este proceso no meramente como una enseñanza técnica, sino como una forma de interpretar críticamente los mensajes y el consumo racional de los medios, sobre todo si queremos que los «prosumidores» desarrollen un pensamiento propio.

En cualquier caso, es obvio que nos hallamos ante situaciones que van a requerir medidas disruptivas, siendo la educación un asunto sumamente complicado y en el que las cuestiones ideológicas siempre van a estar presentes, por desgracia, tras cualquier modelo que se formule.

Horizontes

En suma, se trata de facilitar las condiciones para que el alumno cree conocimiento y asumir la novedad y el cambio para desarrollar otros sistemas de pensamiento que combinen educación escolástica e informal, como propone *La educación del siglo XXI*, elaborado por The European House – Ambrosetti¹⁷.

El primer dato efectivo es que frente a Internet, el centro formativo ya no es la fuente principal de información. Por tanto, el profesor está destinado a cambiar su rol, convertido en una especie de tutor, al tiempo que garante institucional de conocimientos de base. Sin duda, este paso, que demanda del profesorado una mirada más transversal y unos conocimientos más amplios y acordes a otras dinámicas, no será fácil de implementar, aunque hay experiencias como las de Finlandia que pueden servir de guía.

En términos generales, el cambio de paradigma supone un alumno también generador de conocimiento y no mero receptor de información; algo que se puede aplicar al estudiante universitario y en menor medida a escalas más tempranas de educación.

No obstante, todo esto no implica necesariamente abandonar todos los modos e instrumentos tradicionales, sino transformar el modelo de escuela para responder a los retos actuales. La interacción con los contenidos y con pares a través de pantallas, sostenida por la competencia del enseñante, sustancialmente ayuda a formular inferencias de tipo científico y a promover un modelo de aprendizaje de laboratorio y activo, opuesto al de nociones y libresco. Se favorece entonces el paso a un modelo fundado en el «aprender haciendo», que tiene el mérito de incrementar la motivación de

Danah. *Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*. Cambridge: Polity, 2015.

15

Thomas, Doug y Seely Brown, John. *A new culture of learning*. Charleston: Createspace. *Transalfabetismos*, 2011. Disponible en <https://alfabetismotransmedia.org>. [Fecha de consulta 30/11/2018].

16

<https://transmedialiteracy.org> [Fecha de consulta 30/07/2018]; <https://alfabetismotransmedia.org> [Fecha de consulta 30/11/2018].

17

VV.AA. *L'educazione per il 21° secolo. La chiave per il rilancio e la competitività dell'Italia*. HP Italia y The European House – Ambrosetti, 2014. Disponible en <http://www>.

los estudiantes, convertidos en experimentadores activos que formulan hipótesis y deducen soluciones a los problemas propuestos por los docentes.

Además, en cuanto a la dimensión colaborativa y participativa, no se trata solamente de compartir información, sino de aprender a colaborar, a abrirse a nuevas fronteras, especialmente los profesores. El problema es que no se ha construido aún un modelo pedagógico que sepa aprovechar el potencial de la tecnología, como afirma Andreas Schleicher, director de educación y habilidades de la OCDE, sabiendo que se debe trabajar sobre la base de las capacidades de razonamiento y solución de problemas¹⁸.

En medio de estos cambios, conviene advertir algunos problemas: existen barreras tecnológicas como el uso de lenguajes o instrumentos complejos y para iniciados, como GNU-Linux o Apache, y otros que tienen que ver con el sistema ideológico en el que se inserta esta tecnología: modelos pedagógicos que pretenden el paso del conocimiento a la competencia marginando las humanidades y las materias más conceptuales y artísticas, es decir, un predominio de un modelo excesivamente técnico donde desaparecen las capacidades éticas y críticas que permiten analizar los contextos cambiantes y aplicar soluciones con responsabilidad, condenando a una rápida obsolescencia al profesional que solamente ha aprendido «habilidades».

Por consiguiente, es obvio que la tecnología ofrece muchas posibilidades positivas, pero lo importante es el modelo pedagógico. Además, este nuevo modelo deberá abrirse a una innovación que no surge únicamente en los departamentos de I+D+i, sino que es consecuencia de una mayor «transdisciplinariedad y de nuevos

protocolos y estrategias que hagan posible la colaboración entre distintos perfiles, entre saberes distanciados y entre espacios separados y estancos [...] para que surja la innovación no solo es necesario el acceso a datos y contenidos, sino también la posibilidad de mezcla, la descontextualización y la transformación¹⁹».

Una posición de este tipo afronta con seriedad los retos de un mundo global y cambiante, enfatizando al mismo tiempo el rol activo del ciudadano, ya no mero consumidor, sino también co-productor. No puede ser de otro modo, sobre todo hablando de sistemas pedagógicos, ya que el punto crucial reside en la producción y la distribución de conocimiento.

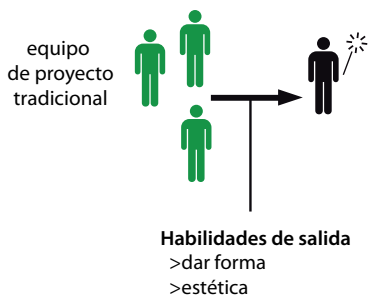
Este tipo de innovaciones van calando también en las instituciones con capacidad de decisión y en septiembre de 2015 la Unión Europea lanzó el plan *Education and training 2020*, que indica prioridades para el desarrollo de la escuela del futuro: «competencias efectivas y de alta calidad dirigidas al mundo del trabajo, innovación y ciudadanía activa [...], valoración y reconocimiento de las competencias y de las capacidades para facilitar el aprendizaje y la movilidad laboral [...] [y] una instrucción abierta e innovadora». Sin olvidar un «fuerte apoyo a los profesores», que deberían convertirse en «agentes activos del cambio, en la proyección de un acercamiento innovador de carácter holista, no solo digital» —como comenta Marc Durando, director ejecutivo de European Schoolnet, red que une las instituciones europeas de enseñanza—²⁰.

En resumen, de manera estructural el sistema debe adecuarse a dinámicas de personalización y colaboración, poco compatibles con el modelo basado únicamente en la memoria y la clase magistral.

diseño 1.0

Modelo diseño tradicional

Proceso mágico oculto

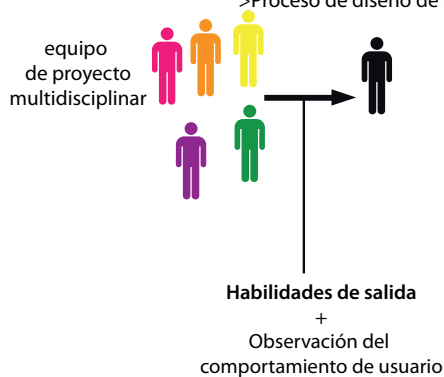


diseño 2.0

Modelo de diseño de producto innovador

Proceso exteriorizado

- >Orientación del diseño de producto
- >Escala de producto
- >Proceso de diseño de producto



diseño 3.0

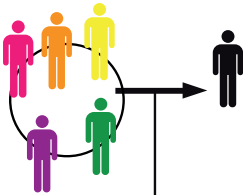
Modelo reconsiderado de liderazgo del "próximo diseño"

Interconexión
de herramientas
entrantes y salientes

Proceso exteriorizado

- >Orientación adaptable
- >Escala adaptable
- >Proceso adaptable

equipo
de proyecto
multidisciplinar



Habilidades de salida

- + Optimización del comportamiento de equipo
- + Colaboración

Habilidades de salida

- + Observación del comportamiento de usuario
- + Co-creación participatoria

Design, When Everybody Designs

An Introduction to Design for Social Innovation

Ezio Manzini



Manzini, Ezio. *Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge (Massachusetts). Londres: MIT Press, 2015

ambrosetti.eu/
wp-content/
uploads/Report-cover_low_v2.pdf.
[Fecha de consulta
01/12/2018].

18

Schleicher, Andreas. *Students, computer and learning: Making the connection*. OECD Publishing, 2015. http://www.keepeek.com/Digital-Asset-Management/oecd/education/students-computers-and-learning_9789264239555-en#page1 [Fecha de consulta 15/11/2018].

19

Magro, Carlos. *Lugares de la transdisciplinariedad. Nuevos espacios para innovar, para trabajar y para aprender. Nuevos espacios más aptos para abordar la naturaleza híbrida,*

Asimismo, la construcción colaborativa del conocimiento debe acompañarse por una reflexión sobre los sistemas de aplicación, que en términos generales tienden a no tener unos límites definidos, tienen como característica la adaptabilidad, y recuperan lo humano frente a los automatismos en los procesos, para potenciar los nuevos talentos e innovar, escalar y repetir las soluciones según los contextos²¹.

Para ello será fundamental la concienciación sobre la conveniencia de dinámicas transversales que abran los límites de las disciplinas tradicionales, fomentando así un verdadero ecosistema creativo que ponga en relación a todos los agentes presentes en el proceso de forma continuada.

Por último, recordar que estos nuevos modos y procesos responden a un cambio hondo en el sistema de experiencias que está reescribiendo aceleradamente las constelaciones de intereses y saberes profundamente consolidados, lo que vuelve este momento un laboratorio extraordinario.

Se abre entonces un interesante campo de experimentación donde realidades locales y globales se encuentran en intersecciones abiertas, dando protagonismo a nuevas voces en la formación. Sin duda, necesitamos nuevos lenguajes para nuevas realidades que permitan afrontar con amplitud el nuevo contexto internacional, y ello nos remite a una reflexión orientada hacia un *novum* donde pensar un vez más —y constantemente— las dimensiones sociales y profesionales que forman parte de todo proceso.

compleja, local y situada de las cosas. Medium, 04/11/2014. Disponible en <https://medium.com/espanol/lugares-de-la-transdisciplinariedad-lugares-para-la-transdisciplinariedad-1d930c8b5649#omvtqzcho> [Fecha de consulta 15/11/2015].

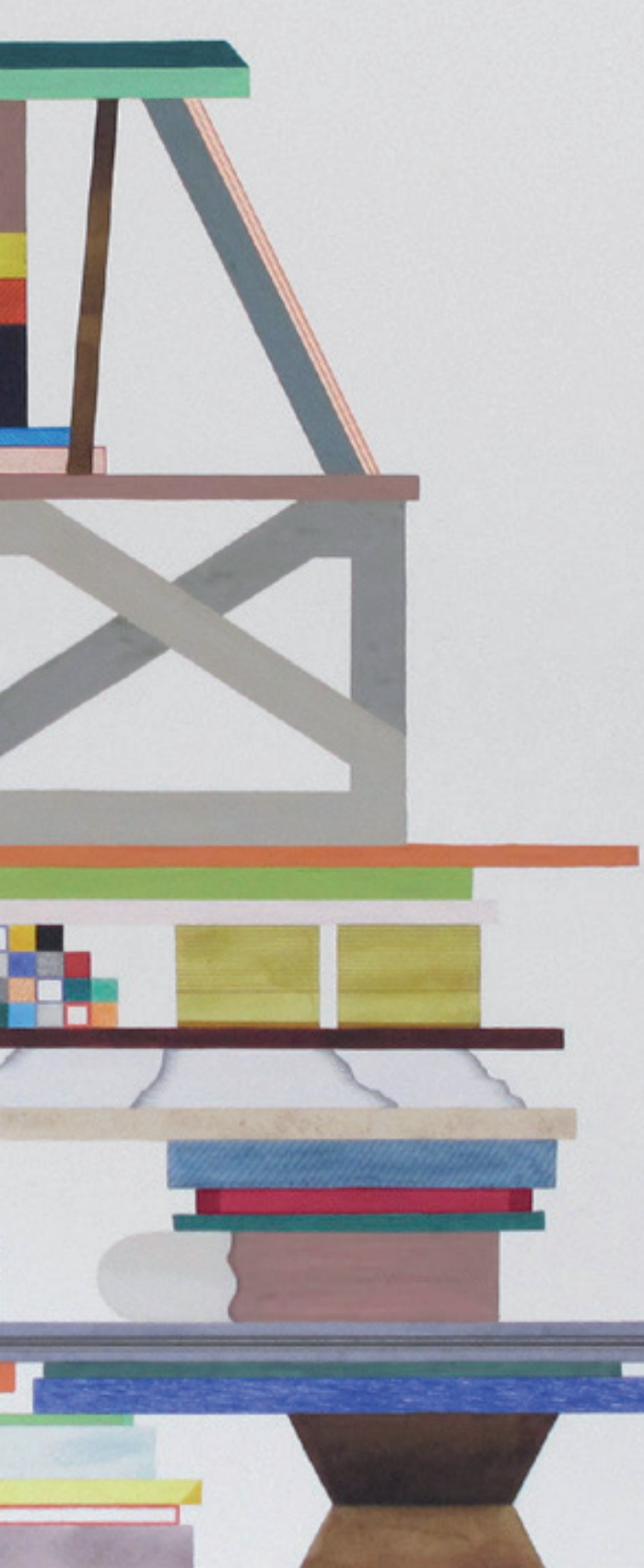
20

Cf. Soldavini, Pierangelo. *Una scuola di competenze ben oltre il pc. Il Sole 24 Ore (Nòva 24)*, nº 491, 20/09/2015, p. 10.

21

Bernaert, Yves. *The future of systems. Web Summit*, 07/11/2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w23r-SRAQMQ> [Fecha de consulta 13/11/2018].

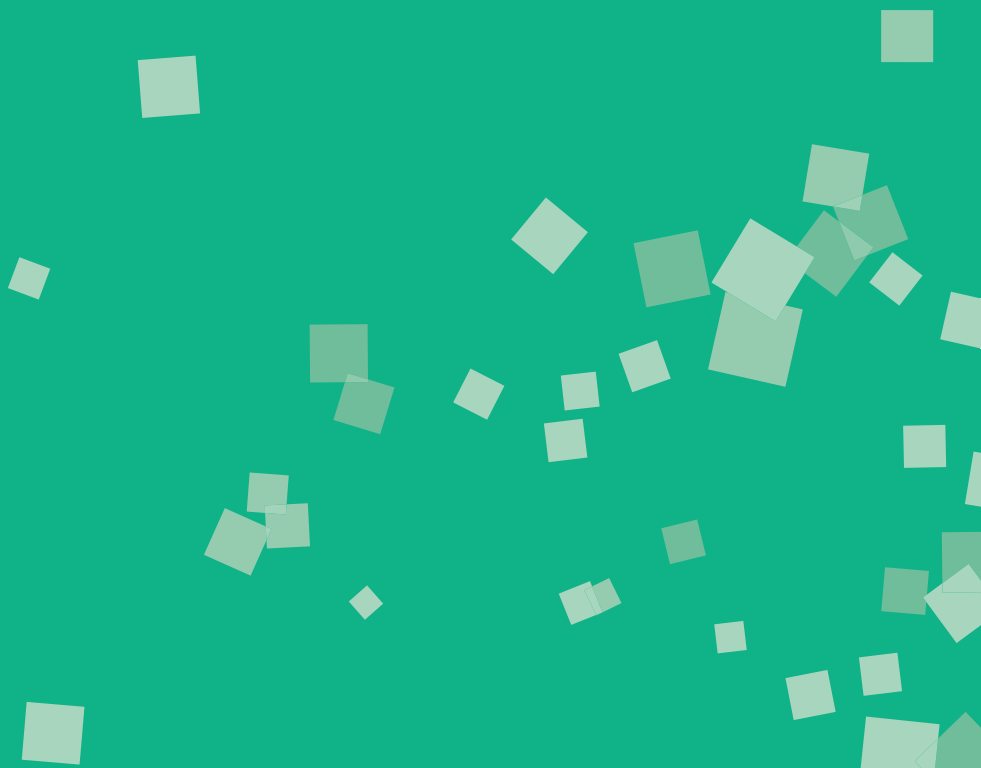




Industria,
comunidad,
sector.
Entornos
culturales

Espacios autogestionados y experiencias colaborativas. El tejido emocional de la capital

Javier Díaz Guardiola



Posiblemente, Gabinete de Resistencia haya sido la última de las experiencias colaborativas autogestionadas por los artistas en la ciudad de Madrid. Nació en el mes de octubre de 2018 (con vocación de repetirse anualmente) y reunió a 44 creadores en el estudio de Montse Gómez-Osuna, en un intento de mostrar cierto mapa de la creación contemporánea española actual en un recorrido expositivo sin consignas ni postulados estéticos, donde lo importante era dar visibilidad a toda una generación que se resiste a que la precariedad en la que vive el sistema del arte en nuestro país le impida seguir creando y, sobre todo, seguir exponiendo. La iniciativa contaba además con el apoyo de otras dos instancias de la región que mejor saben lo que es trabajar en equipo: de un lado, el colectivo Fueradcarta, conformado por Patricia Mateo y José Luis López Moral, que se lanzaron hace unos años a la edición de libros de autor bajo esta marca. Del otro, David Heras y Patricia Zambrana, también creadores y responsables de FAC-Feria de Arte en Mi Casa, que en mayo de 2015 (en 2019 se lanzarán a por su quinta edición) transformaron un chalet en la localidad madrileña de Cobeña en la primera sede de una feria promovida por artistas, sin la necesidad de las galerías como intermediarios.

1 La convocatoria inaugural contó con doce creadores, la mayoría amigos (el afecto suele ser el ingrediente básico de este tipo de propuestas), cuya finalidad principal era invitar al público a reencontrarse con el arte contemporáneo de forma fresca y distendida. Con el tiempo, éstas han aumentado en participantes e incluso se han

arropado de todo un programa de charlas para debatir sobre el sector con sus profesionales, también de una forma cercana.

Recientemente, la exposición de CentroCentro *La cara oculta de la luna*¹ constató que este tipo de fenómenos no son en absoluto nuevos en la capital. Con anterioridad —por citar tan solo a algunos de los del cambio de siglo—, la ciudad se enriqueció con proyectos alternativos como Circo Interior Bruto, Cruce Arte y Pensamiento Contemporáneo, Doméstico, El Ojo Atómico, Espacio F u Off Limits, unos con mayor recorrido que otros, o transformados en la actualidad en nuevas ideas. Aunque sí que se puede afirmar que la última década, sobre todo a raíz de los estragos generados en el sector por la crisis financiera arrastrada desde 2008, ha dado pie a que muchos de sus agentes se cuestionen de manera mucho más incisiva y casi por necesidad los modelos imperantes y hayan tendido a propuestas que dejan de lado el yo individual en pos de un «nosotros» colectivo que reduce riesgos y amplía posibilidades.

Ahora bien, no se debe asociar automáticamente «crisis» a respuestas sustentadas en la precariedad. Es lo primero que deja claro la gestora Andrea Pacheco cuando se refiere a FelipaManuela, uno de los programas privados de residencias de artistas con más personalidad de la capital, en plena calle Ferrocarril, que inició su andadura en 2011 en la vivienda de una antigua costurera del Madrid más castizo (el nombre, pues, es su homenaje), y que en 2016, en una segunda etapa, se reforzó internacionalizando sus intenciones: «Me

1 Comisariada por Tomás Ruiz Rivas se celebró en CentroCentro entre el 20 de octubre de 2017 y el 4 de febrero de 2018.

molesta que relacionen este proyecto con la crisis —explica—. Nació en ese contexto, pero no forzado por él, sino porque era algo que la ciudad necesitaba. Y crisis no debe significar proyectos *low cost*, sino propuestas serias². FelipaManuela se abrió paso con la vocación de colaborar con el mayor número de agentes posibles («es un proyecto privado, que no independiente»), de forma que los artistas que van pasando por él (y la lista es elevada) no se limitan tan solo a trabajar en un entorno con más o menos carácter, sino que el espacio les da pie a conocer e interactuar con otros profesionales del sector.

Como vemos, las motivaciones que llevan a los diferentes impulsores de este tipo de propuestas son, en realidad, de lo más variado. Los últimos años han propiciado la apertura de un sinfín de estudios colectivos de artistas a los que ya no solo se va a trabajar o producir obra. Referencia para muchos ha sido Storm und Drunk, el proyecto fundado en 2014 por Tojo de Paz, Zony Gómez y Raisa Maudit, que en 2017 pasó a ser dirigido por esta última, rodeada desde entonces por Raquel G. Ibáñez y Álvaro Chior, lo que dio pie a una segunda etapa en la que SAD (siglas que reinterpretan Sturm und Drang, el movimiento artístico surgido con la Revolución Industrial en Alemania y que reivindicaba la importancia de lo subjetivo y lo experimental) se abrió a nuevas voces que colaboran con su espacio (que saltó de Lavapiés a Valdeacederas) y que incluso se ofrecen a gestionarlo. Como señalan sus responsables en su *statement*: «SAD se sustenta en el afecto, la solidaridad, la confianza y en compartir los principios que son la base de su proyecto». Es el caso de Espacio Proa o El Cuarto de Invitados, iniciativas de artistas que se conocen desde la facultad y que

han buscado en acciones como éstas un avance hacia su profesionalización.

Espacio Proa es hoy el taller donde trabajan Lydia Garvín, Marco Prieto, Josep Santamaría y Elías Peña, cuatro artistas que se conocieron en el CES Felipe II de Aranjuez. Sin embargo, para ellos, su propuesta es un lugar donde se investigan nuevas metodologías a la hora de crear y exponer arte (famosas son ya sus «expofarras» o exposiciones de un solo día, de los que ellos no son nunca sus protagonistas), así como un ámbito desde el que proponer actividades culturales más allá de la estructura institucional. Estos explican cómo su criatura se nutre de tres referentes (el mencionado SAD como espacio expositivo; Espacio Oculto, por su filosofía como taller de *coworking*; e intercambiador, por su programa de residencias, algo que esperan consolidar ellos mismos en un futuro no muy lejano). Sin embargo, lo que les diferencia de instancias más o menos similares es su deseo de auspiciar un enclave permeable que conecte con el barrio en el que se asientan (nacieron hace cuatro años en Oporto, pero cuentan con domicilio fijo desde hace tres en el antiguo almacén del escenógrafo Miguel Brayda, en la calle Doña Berenguela), más allá del contexto artístico, con su espíritu «resolutivo, canalla, algo punki, pero muy de nuestra generación»³, agregan.

El Cuarto de Invitados, por su parte, surgió algo antes, en 2012, como espacio autogestionado, independiente, para exposiciones y proyectos fuera de los códigos del mercado —que lo que buscan ante todo es rendimiento económico—, donde no se vende nada y el beneficio debe ser intelectual, el que nace del encuentro, del diálogo, de la cultura. Su sede es el salón de la casa de tres de sus artífices (Antonio

2

Díaz Guardiola, Javier. (20 de octubre de 2012). *Entrevista a Andrea Pacheco*. ABC Cultural, n.º 1.063.

3

Díaz Guardiola, Javier. (24 de octubre de 2016). *Espacio Proa, rumbo a la gestión y la joven producción artística*. ABC.es.

4 Gómez, Juan Jurado y Valeria Cámara) en el número 42 de Mesón de Paredes, en el que habitualmente recalán otros artistas con los que estudiaron Bellas Artes también en el CES Felipe II de Aranjuez: Víctor Gutiérrez, Ciprian Burete, Marta Abril, Manuel Ruiz y Francisco Javier Ruiz: «Este es un lugar en el que no queremos que pase nada en particular, sino más bien lo que pasa. Nosotros ponemos el espacio, facilitamos que la gente se junte y dejamos que ocurran cosas, sin más pretensiones⁴». Sin duda, lo que a ellos les aporta personalidad es la fórmula utilizada para componer su programación, una estrategia que, a su vez, evita la endogamia de este tipo de propuestas, que suelen nutrirse de los amigos de los amigos. Es por ello que ECdI apostó desde su arranque por invitar a un comisario (el primero fue su exprofesor e impulsor de su propuesta, el crítico de arte Óscar Alonso Molina) que, a su vez, propone a su salida el nombre del siguiente. Susana Blas o Semíramis González han sido algunos de los agentes del sector que han desplegado buenas propuestas en sus estancias.

Ahora bien, si hablamos de un salón emblemático en Madrid, ese es el de Ángela Cuadra y Daisuke Kato. De hecho, es así como, simple y llanamente, se conoce a una de las iniciativas pioneras en la capital del cambio de siglo, que, haciendo de la necesidad virtud, convirtió la residencia privada de unos artistas en espacio expositivo. Si bien otras iniciativas como Proyecto Rampa (que tan bien encajan en este ensayo) llevaba años invitando a otros creadores a exponer en su lugar de trabajo —a lo que se suman las sesiones de arte sonoro de Arash Mori en su casa-estudio, o las todavía activas residencias Sweet Home de Hablarenarte (junto a las ya referidas de FelipaManuela)—, por primera vez un

domicilio hacía las veces de «galería de arte». Igual que en ECdI, Cuadra y Kato nombran a comisarios externos, y como en el caso del proyecto ubicado en Lavapiés, las propuestas expositivas cuentan con una duración muy corta. En primer lugar, porque interrumpen el día a día en una vivienda normal y corriente; segundo, porque sus propietarios son conscientes de cómo la afluencia a todo acto expositivo se concentra en las primeras 24 horas. Si algo han demostrado sus acciones, que han tenido como protagonistas a agentes como Bernardo Sopelana, Daniel Silvo o Ángel Calvo Ulloa como comisarios, o Pep Vidal, Carlos Maciá, Misha Bies Golas o Antonio Ballester Moreno como creadores, entre otros muchos, es la libertad absoluta con la que se trabaja en entornos de esta naturaleza, donde las limitaciones son otras, ajenas a las de la institución arte y donde se encuentra un raro placer en lidiar con unos espacios marcados por los usos cotidianos.

Cuadra es también de las que tienen claro que no es una cuestión de dinero, sino de cooperación lo que es necesario para sacar adelante propuestas como la suya⁵. Ahora bien, no es por casualidad que muchos de los principales estudios colectivos y multidisciplinarios de la capital se concentren en Carabanchel. La crisis hizo estragos entre las empresas del barrio —muchas de ellas de artes gráficas, lo que casaba bien con la actividad de los nuevos inquilinos—, lo que ha supuesto alquileres más bajos y, por tanto, más fáciles de asumir, sobre todo pagados entre varios. Entre los últimos en llegar, Nave Oporto y Mala Fama, pero, en buena medida, los que «más ruido» han hecho y los que más han potenciado el cambio de paradigma de lo que se entiende hoy por «taller de artista».

Díaz Guardiola, Javier. (12 de diciembre de 2015). *Estás más que invitado*. Reportaje sobre El Cuarto de Invitados. ABC Cultural, n.º 1.212.

5 Díaz Guardiola, Javier. *Ángela Cuadra: Quizás sea incómodo exponer aquí, pero se encuentra un extraño placer en ello*. Blog *Siete de un Golpe*.

El lema de Nave Oporto es «repartiendo ilusión desde 2013». Tan altruista misión se la tienen encomendada para sí mismos sus integrantes, los nueve artistas que trabajan de forma armónica en el mismo espacio, sin molestarse, en lo que era una antigua nave industrial. Los primeros en llegar fueron Miki Leal (tras la disolución de una iniciativa similar, la de No Estudio) y FOD, que se trajo consigo a Santiago Giralda y Miguel Ángel Tornero, con los que ya compartía espacio. También con este llegó su pareja, Sonia Navarro, y las creadoras Irma Laviada y Belén, con las que ambos habían coincidido en la Academia de España en Roma. Para Manuel Saro sumarse al grupo era todo un reto, pues nunca había compartido taller. Y cuando todo estuvo más o menos montado, siempre hubo tiempo para hacerle un hueco a Toni Ramón. Nave Oporto es un lugar compartimentado con paneles móviles que permiten hacer diáfano el espacio cuando en él se organizan actividades. Allí se han hecho proyecciones, cenas, fiestas y hasta discotecas. Famosísimas son sus sobremesas.

Involuntariamente, este grupo bien avenida ha fomentado que la zona se convierta en un imán para otros artistas. De hecho, Mala Fama (que recibe su nombre del mítico local de copas de La Movida) tardó solo un par de años en arribar, situando su sede justo una planta por debajo. Su promotor, Carlos Aires, se inspiró y «mejoró» su propuesta. De esta forma, su nuevo espacio de trabajo —y el de Ruth Quirce, Marta Corsini, Rafael Díaz, Jorge García, Hugo Alonso y Alejandro Botubol— arrancaba como ámbito de experimentación y promoción del arte en un equipamiento impoluto y de diseño, no solo con zonas aisladas de no menos de 50 metros cuadrados para que cada uno de los

artistas pueda trabajar con comodidad y sin ser molestado por los demás, sino también con áreas de descanso y encuentro a la entrada, zonas de almacenaje, baños con duchas y cocina en lo que antes era una imprenta. La salida de algunos de ellos por compromisos profesionales ha facilitado la entrada de otros, como Nicolás Combarro. Aires tenía claro desde su arranque que su intención era montar un proyecto grupal, con gente afín, pero capaz de autogestionarse, «un conjunto de talleres individuales que quedaran recogidos en un espacio común y que no se limitara a ser ámbito de trabajo⁶»: «Conocí el modelo en Bélgica, una receta maravillosa que de alguna manera ya existía en Madrid pero a la que había que darle una vuelta. Lo importante era salir del estado de precariedad constante en el que parece que ha de vivir el artista español». En su opinión, no era muy difícil hacer otra cosa: «Madrid es una ciudad con alquileres altísimos, donde por un puesto en una mesa de *coworking* te piden más de 150 euros». Quizá esa mirada más europea es lo que facilita que el andaluz no vea con malos ojos la entrada de capital privado en su propuesta: «¿Por qué no pueden entrar patrocinadores? ¿Por qué no cederle la posibilidad a un coleccionista de apadrinar uno de los estudios a cambio de obra?». Ámbitos como Nave Oporto o Mala Fama no vienen a hacerle la competencia a las galerías, pero sí les obligan a revisar su modelo, cuando no son una prolongación de las mismas.

Sin duda, el éxito durante la última década de este tipo de proyectos compartidos y su ubicación en determinados barrios por la presión de los precios de los alquileres ha facilitado que se generen itinerarios o recorridos. Y el hecho de que en el ADN de este tipo de iniciativas estén los genes de

6

Díaz Guardiola, Javier. (24 de octubre de 2016). *Cría Mala Fama y ponte a trabajar*. ABC Cultural.es.

la cooperación y colaboración, ha dado pie a sus propios festivales, con más o menos participación de las instituciones públicas. El más antiguo de todos es el de Los Artistas del Barrio, que en 2004 pone en marcha Eponine Franckx desde Bruselas, más tarde a través de la asociación Catastrophic Artists junto a Sébastien Royet, contando en sus primeras entregas con el apoyo de la Comisión Europea, hasta alcanzar la autogestión de las últimas convocatorias. ¿Su éxito? Implicar no solo a creadores plásticos, sino también a los comerciantes de los distritos en los que se despliega mayoritariamente: La Latina y Lavapiés. Eso ha permitido pasar de los 20 artistas de su arranque a los más de dos centenares de agentes implicados con el tiempo, ampliando sus públicos, pues no es esta únicamente una propuesta para conocer estudios o talleres, sino para disfrutar de su contexto, de sus tiendas, de sus mercados, de sus bares.

El auge de ferias alternativas y privadas en torno a ARCO, en febrero, también ha seducido a los espacios autogestionados, los alternativos e híbridos. Este último adjetivo es el que da nombre a Hybrid (promovido por Boreal Projects, es decir, Aída Chaves, María Eugenia Chenlo y Ana Sanfrutos), aunque realmente su puesta en marcha coincidió con otro evento multitudinario en la ciudad, Apertura, en septiembre, del que han perseguido desde sus inicios ser su hermano pequeño. Gracias a Hybrid hemos constatado cómo la crisis ha multiplicado el número de propuestas que se apoyan en múltiples actividades, no solo la compraventa de arte puro y duro, precisamente porque es mucha la gente joven, muy creativa, que quiere seguir ofertando cultura más allá de la transacción económica. Por eso este festival no nació en época de vacas gordas, el prime-

ro, en 2016, coincidiendo el mismo fin de semana que la inauguración conjunta de las galerías de la capital, sin obligar a los espacios participantes a hacerlo al unísono o preparando algo específico para la ocasión. La filosofía cambió radicalmente en 2017, cuando amplía sus fechas a dos semanas y genera circuitos para no solapar sus propias propuestas. También le debemos a esta cita el habernos (re)descubierto ámbitos como Espacio Trapézio (una «galería» en el mercado de San Antón, que si bien cerró recientemente sus puertas, seguía la estela de ámbitos similares como Espacio F en el Mercado de Fuencarral, y sirvió de modelo a proyectos posteriores como Sandwich Mixto, en el de Antón Martín, o La Pecera, el más reciente y especializado en fotografía, en el de La Cebada); Atelier Solar, Mad is Mad, Espacio Brut o Swinton & Grant (la galería de arte urbano, con su propia librería, que se prolonga en su programa de intervención pública en el muro de la calle San Millán).

Y aunque fue el último en llegar, Art/Banchel ya es un clásico entre los clásicos, el festival que arrancó del deseo de que los propios artistas de Carabanchel de presentarse los unos a los otros (las rápidas mudanzas habían impedido conocer quiénes eran los vecinos) y que ha dado pie a un programa cuyo lema —«Te invitamos a cruzar el río para comprobar que al margen hay sitio»— va más allá del típico *open studio*, pues su contenido se basa en dedicar unos días en primavera a que los estudios participantes muestren una programación paralela y alternativa a la habitual en sus espacios. El guiño descarado de su nombre a la feria por antonomasia —la suiza de Art Basel— y la constatación de cierta gentrificación promovida por los propios artistas en el distrito en el que se asientan, no

le son ajenos e integran su autocrítica. Una excusa como otra cualquiera para pasear por talleres que se sitúan mayoritariamente entre las calles de Pedro Díez y Nicolás Morales: El Estudio Lisboa de Paula Anta, Julio Galeote y Ruth Morán; Puerto 21 (Amaya Hernández, Antonio Mechén, SomosNosotros...); Catorce Quince (Luis Sotillos, Nieves Sebastián, Rubén Rodrigo Silguero...); La Puerta Cuatro (Carlos Fernández Pello, Susana Nevado...); Estudio 4.7 (Patricia Mateo y José Luis López Moral, y por ello, también de Fueradcarta); Nave 6 (Carlos Cartaxo, Julio Sarramián, Cristina Toledo...); El Grifo, guarida de diez artistas, entre ellos, Julio Falagán; o Urg3l, posiblemente, el taller más poblado de Madrid, con casi 20 creadores en Urgel, 3.

¿Es el contexto de la autogestión un ámbito exclusivo de los creadores emergentes? En absoluto. Ni siquiera lo es solo de los gestores noveles. Ahí está El Tercero de Velázquez, domicilio particular de Julieta de Haro, que cede su Vivienda (de nuevo, una casa) a autores de su generación (por allí han expuesto ya hasta premios nacionales como Ouka Leele, junto a compañeros como Javier de Juan, Pedro Castrortega o Mar Solís) en el que es considerado por su anfitriona «un proyecto bombonera» que también fomenta la discusión y la charla con sus veladas, a las que se acude por rigurosa invitación, y en el que, si bien no se fomenta la venta de obra, ésta no se descarta. Tampoco el entorno físico es condición *sine qua non* para el desarrollo de este tipo de propuestas. Aquí podríamos englobar una web como Gunter Gallery, dedicada a la promoción de ilustración y obra gráfica contemporánea, desarrollada desde hace más de cinco años por Mario Suárez, Marta Fernández y Amalio Gaitero. O algunas de las propues-

tas, con extensión a las redes, de Factoría Arte y Desarrollo.

Sí que les suele ser más consustancial la movilidad de sus agentes y, por la escasez de medios en los que se asientan en muchos casos, su corta duración. En un antiguo garaje resiste desde hace ocho años Espacio Naranja, que ha ampliado su campo de acción para no sucumbir a la música experimental. Germen de muchos de estos estudios que ahora son caja de resonancia de otras actividades más allá de la producción artística fue el ya mencionado No Estudio —en pleno barrio de Salamanca!—, apadrinado a comienzos de esta década por Jaime de la Jara, Miki Leal y Jacobo Castellano, que, a su vez, se decidieron a dar el paso tras organizar la muestra colectiva *Sin título* en una antigua sede bancaria en la Gran Vía. A ellos se les unió en la aventura Abraham Lacalle. En su caso, éstos no buscaban proyectarse a sí mismos (ya tenían galería), lo que también redundó en su durabilidad. U Estudio, de Eduardo Balanza y Yann Leto aguantó apenas un año, desde su presentación en 2017. Hay proyectos que no se destruyen, solo se transforman. A este respecto, si hay un local que es Historia viva de la creación plástica en la ciudad, eso es La Nada, el actual estudio de, entre otros, Carmen González Castro, Juan Antonio Reyes o Maurizio Lanzillotta: Fue antes de nada una carbonería. También, almacén de juguetes. El espacio es alquilado por el colectivo ZAT (Zona de Acción Temporal) del que formaba parte gente que luego dio lugar a agrupaciones como las de Los Torreznos o la Enana Marrón. Años más tarde fue retomado por los integrantes de Circo Interior Bruto y de Circo de las Pulgas. Hace ya catorce años, Pepe Murciego lo convirtió en almacén para la revista *La*

más Bella. A partir de ahí, comenzaron a entrar y salir sus actuales inquilinos.

No pensemos tampoco que, en todos los casos, estas propuestas se ponen en marcha en un ciento por ciento con iniciativa privada, aunque luego la gestión sí que sea independiente de poderes públicos. Si nos acercamos de nuevo a Lavapiés, y gracias a la cesión de un edificio por el Ministerio de Cultura, vecinos y artistas mantienen activo el centro social autogestionado La Tabacalera. En su seno comenzó a funcionar como taller de arte urbano El Keller. Aquello sucedió en 2010 y hoy ha dado pie a un interesante programa de residencias artísticas internacionales. También entre los últimos en posicionarse, el Centro de Acercamiento a lo Rural (CAR) en Ventas. El inmueble, en este caso proporcionado por la Comunidad de Madrid, es desde octubre de 2018 sede de la asociación Campo Abierto y caja de resonancia de sus dispersas iniciativas que conectan desde el arte lo urbano con la actividad que proviene del entorno agrario.

Afortunadamente, Madrid está plagada de este tipo de propuestas. La mala noticia es que no caben todas ellas en este texto.

Mención especial merecen los responsables de La Neomudéjar, en los antiguos talleres del MZA, y que cultiva desde 2013 los nuevos medios y todo lo referente a la cultura urbana. También aportaciones como Intercambiador Acart, con su programa de residencias, o Factoría de Papel, en apoyo del arte seriado muy cerca del Museo Reina Sofía. Igualmente, apuestas como las mencionadas de Espacio Oculto, gestionado por Guillermo Torres como centro comunitario de trabajo para artistas y que acaba de cumplir cinco años, o Rampa, donde hicieron sus pinitos como agentes culturales artistas como Teresa Solar, Antonio R. Montesinos o Carlos Fernández-Pello. Pocos días antes de concluir este ensayo, Prozac Studio, del brasileño Marcelo Mendoça y el italiano Nuuco (en las inmediaciones de Gran Vía, donde de vez en cuando asoma la cabeza Jackalope, la asociación de Cristina Anglada y Gemma Melgar) demostraba que la llama está muy viva. Esto es solo un comienzo. Madrid está bien atravesado por empresas basadas en la autogestión y las prácticas colaborativas que generan todo un nuevo mapa de afectos al que conviene arrimarse.

Hablemos de público. Hablemos de datos

Primeros pasos en el análisis de los datos para organizaciones culturales

Raúl Ramos



Modelo de análisis: pirámide de lealtad

Son muchos los objetivos a los que puede contribuir el uso efectivo de los datos de los usuarios en las organizaciones y proyectos culturales: cumplir mejor con su misión, desarrollar audiencias, gestionar mejor los recursos entendiendo el comportamiento de la demanda, reducir el ratio de abandonos, aumentar los niveles de fidelización de manera más eficiente, generar servicios de valor añadido para los distintos tipos de público, poder segmentar y ser más eficientes en la comunicación, mejorar la experiencia del usuario, entender dónde se encuentran las barreras de acceso y donde se trata de añadir valor, detectar oportunidades de obtener ingresos adicionales, entre otros. Todos ellos son aspectos interesantes para construir modelos sostenibles en las organizaciones culturales, tanto para las que persiguen fines lucrativos como para las instituciones y organizaciones sin fines de lucro, con una razón orientada al servicio público.

El modelo de análisis recogido en este artículo persigue hacer un uso efectivo de los datos de los usuarios provenientes del sistema de venta de entradas o *ticketing*.

No se aborda el conocimiento de aspectos como qué les hizo venir (motivaciones, expectativas), cómo valoran su experiencia o qué les gustó (datos que pueden obtenerse mejor a través de encuestas y otros estudios cualitativos de público/visitantes), sino lo que según sus compras podemos saber de ellos y de su comportamiento.

Hoy, en nuestra base de datos no reconocemos las diferencias en el comportamiento de compra de los usuarios y no aprovechamos la información que el *ticketing* puede ofrecernos para mejorar nuestra relación con cada uno de manera diferenciada. Si la organización cultural busca incrementar la frecuencia de compra de sus usuarios de forma ordenada y eficiente, este modelo le ayudará a hacerlo. Se busca conocer y analizar aspectos del comportamiento de compra de los distintos usuarios de la organización cultural: cuántas veces nos visitan los mismos usuarios, cuántos usuarios nuevos tenemos, cuántos y cuáles nos dejan cada año, cuántas entradas compran de media o qué segmento del público genera más ingresos.

La metodología planteada es muy básica y está al alcance de cualquier organización que esté en posesión de los datos del *ticketing* de sus usuarios. No tenemos que hacer grandes operaciones de minería de datos, ni contar con CRM, Business Intelligence (BI), cursos especializados sobre análisis de datos ni nada similar. Siguiendo los pasos aquí recogidos, cualquiera que tenga un excel en su computadora puede ponerla en marcha. Lo que hace sencilla esta metodología es que sintetiza en pocas variables la información necesaria sobre el comportamiento de compra. Pocos indicadores, pero muy relevantes y expresivos de lo que está pasando con cada tipo de público en relación a la compra de entradas.

Este modelo organiza a los compradores de entradas de una organización cultural en función de la frecuencia de compra en un periodo determinado: si han comprado

una vez, dos, tres veces... y así sucesivamente en un marco temporal definido. La frecuencia de compra de los usuarios es tan importante porque es uno de los indicadores más expresivos de su comportamiento pasado y de su propensión a regresar una vez más. Un usuario que en los últimos dos años ha venido ocho veces con su pareja, es más propenso a regresar una vez más, que uno que vino una vez hace dieciocho meses, compró dieciséis entradas para un único evento y no ha regresado desde entonces. Estos dos usuarios compraron dieciséis entradas en total, respectivamente, han reportado los mismos ingresos en el mismo periodo, pero sin duda, son diferentes y debemos reconocer esas diferencias al relacionarnos con ellos.

Para ello, solicitamos al sistema de *ticketing* los datos de compra de los usuarios con un formato concreto. Llamamos a este formato o modelo pirámide de lealtad.

De esta tabla extraeremos las siguientes variables:

a) Usuarios: las personas registradas en el sistema como compradores de entrada (no los *tickets* ni las visitas, sino los usuarios). Usuarios que compran entradas y dejan su dirección de correo electrónico. ¿Cuánta gente está registrada en el sistema de venta? ¿Cuántas veces vienen al año? ¿Hace cuánto que vienen? ¿Es la primera vez que visitan nuestro museo/teatro/otro? ¿Son muchos los que vienen cuatro o más veces?

a.1.) Número de usuarios según frecuencia de compra/asistencia: cuántos usuarios/compradores de entrada han comprado una vez, dos veces o más de cincuenta veces).

a.2.) Porcentaje de los usuarios sobre el total de usuarios: para cada peldaño de la pirámide. Qué porcentaje de usuarios

suponen sobre el total los que han comprado una única vez, cuánto los que dos veces, etc.).

b) Entradas ¿Cuántas entradas vendidas/expedidas por este canal? ¿Qué tipo de entrada compran? ¿Compran más entradas de media las personas que nos visitan por primera vez o las que nos visitan con frecuencia?

b.1.) Número de entradas vendidas: cuántas entradas han comprado los usuarios que han venido una vez, dos veces o más de cincuenta veces.

b.2.) Porcentaje de entradas sobre el total de entradas: para cada peldaño de la pirámide. Qué porcentaje de las entradas vendidas suponen las compradas por los usuarios de una única vez, cuántas entradas las de usuarios de dos veces, etc.).

b.3.) Total media de entradas por usuario (anual): número de entradas vendidas anual/ número de usuarios.

b.4.) Total media de entradas por usuario (por transacción): total media de entradas por usuario/número de veces.

c) Ingresos: ¿cuántos ingresos han generado esos usuarios y esas entradas vendidas? ¿Cuál es la rentabilidad media por usuario? ¿Y por entrada? ¿Cuántos ingresos son generados por el público que nos visita una única vez y cuánto por los visitantes más frecuentes?

c.1. Total ingresos: cuántos ingresos se han generado para cada peldaño de la pirámide de lealtad. Cuántos ingresos han generado los usuarios que acudieron una única vez, cuánto los que acudieron cinco veces, cuánto los que vinieron más de cincuenta veces.

c.2.) Porcentaje de ingresos según frecuencia de asistencia: para cada peldaño de la pirámide. Qué porcentaje de los ingresos han sido generados por los usuarios

Tabla 1: pirámide de lealtad básica

Número de compras		USUARIOS		ENTRADAS		INGRESOS	
		Nº usuarios	%	Nº entradas	%	Nº ingresos	%
(DEFINIR PERIODO)	14+						
	13						
	12						
	11						
	10						
	9						
	8						
	7						
	6						
	... 5						
	4 veces						
	3 veces						
	2 veces						
	1 vez	Cuántos usuarios de 1 vez		Cuántas entradas compraron los que vinieron 1 vez		Cuántos ingresos generaron los que vinieron 1 vez	
TOTAL							

de una única vez sobre el total, cuánto los usuarios de dos veces, etc.).

c.3.) Ingreso medio por usuario: ingreso anual/número de usuarios para cada peldaño de la pirámide de lealtad.

c.4.) Ingreso medio por entrada (rentabilidad media por entrada): total ingresos/total número de entradas vendidas para cada peldaño de la pirámide de lealtad.

Información que debemos facilitarle al sistema de *ticketing* para obtener las tablas debidamente rellenas: para que el sistema de *ticketing* pueda devolver esta tabla debidamente rellena, nuestra organización cultural deberá facilitarle al sistema de *ticketing* previamente tres aspectos de esta pirámide:

- a) El periodo de análisis que desea analizar.
- b) El número de peldaños (número de compras) que quiere incluir en la pirámide (1, 2, 3 o superior a 14, como en el ejemplo). Es decir, dónde se establece el punto de corte de frecuencia máxima para el análisis.
- c) La forma en que están agrupados los tramos de frecuencia en cada peldaño (ver tablas 1.2.1 y 1.2.2.).

Definiendo el periodo de análisis: la última temporada, los últimos seis meses, los dos últimos años, etc. Habitualmente se hace este análisis cada año o cada temporada, con la finalidad de poder comparar

entre periodos equivalentes, pero se pueden usar periodos menores o mayores según sea el objeto del análisis.

Definiendo cuántos peldaños tiene la pirámide y el punto de corte máximo: en algún punto debemos establecer el punto de corte máximo de veces para realizar el análisis. En el ejemplo 1 hemos llegado a superior a catorce veces como el escalón desde el que consideramos como grupos con características diferentes y, por tanto, merecedores de un análisis específico diferenciado.

En muchas ocasiones, la pirámide se utiliza para entender cuántos compradores de entradas sueltas en un periodo determinado son potenciales compradores de un *pack* de entradas, un abono o una suscripción a un programa de amigos.

Por tanto, si por ejemplo tenemos un programa de abonados con distintos niveles (veinticuatro conciertos, dieciséis conciertos, doce conciertos, ocho conciertos...) sería interesante elevar los peldaños de la pirámide de compradores individuales al menos hasta veinticuatro, veinticinco o veintiséis veces para ver cuántos compradores de entrada individual que no se han abonado aún tenemos en la base de datos. Los usuarios que se encuentren en esos niveles de frecuencia podrían ser los destinatarios naturales de nuestras campañas de captación de abonados para un determinado nivel (abonados veinticuatro conciertos, doce conciertos, etc.) para la siguiente temporada, pues ya están comprando/asistiendo el mismo número de veces que los abonados, pero sin beneficiarse del descuento ni del resto de beneficios y ventajas de nuestros programas de fidelización.

Tabla 1.1. Definiendo el periodo de análisis

Número de compras		USUARIOS		ENTRADAS		INGRESOS	
		Nº usuarios	%	Nº entradas	%	Nº Ingresos	%
(DEFINIR PERIODO)	14+						
	13						
	12						
	11						
	10						
	9						
	8						
	7						
	6						
	... 5						
	4 veces						
	3 veces						
	2 veces	
	1 vez	... Cuántos usuarios de 1 vez		... Cuántas entradas compraron los que vinieron 1 vez		... Cuántos Ingresos generaron los que vinieron 1 vez	
TOTAL							

Tabla 1.2.1. Definiendo el número de peldaños y la agrupación de veces por peldaño.
Ejemplo 1: peldaños consecutivos

Número de compras	USUARIOS		ENTRADAS		INGRESOS	
	Nº usuarios	%	Nº entradas	%	Nº ingresos	%
14+						
13						
12						
11						
10						
9						
8						
7						
6						
... 5						
4 veces						
3 veces						
2 veces	
1 vez	... Cuántos usuarios de 1 vez		... Cuántas entradas compraron los que vinieron 1 vez		... Cuántos ingresos generaron los que vinieron 1 vez	
TOTAL						

Definiendo cuántas veces de compra agrupamos en cada peldaño: dependiendo de cómo sea nuestra organización, podemos determinar que cada peldaño sea linealmente consecutivo, tal como en el ejemplo anterior (una vez, dos veces, tres veces y hasta catorce veces) o agrupar en un mismo peldaño diferentes tramos de frecuencia, como en el ejemplo a continuación (una vez, dos veces, cinco o seis veces, veinticinco o treinta veces, etc.).

En esta última tabla vemos cómo a partir de cinco veces, ya cada escalón no corresponde a una única vez, sino que hemos agrupado a los usuarios en frecuencias similares.

Desde Asimétrica recomendamos no agrupar varias veces en el mismo peldaño en esta fase del análisis, pues nos resultará más sencillo calcular otros indicadores en el excel cuando pasemos de la pirámide de lealtad básica a la pirámide de lealtad ampliada que explicamos un poco más adelante.

La premisa fundamental del modelo: cantidad, calidad de los datos y permiso de los usuarios para hacer uso de los mismos

Este modelo solo es posible si existen mecanismos de recogida de datos en el momento de la compra (en línea, teléfono, a veces también en taquilla) y consistencia en la forma de hacerlo.

Por tanto, los análisis realizados y las campañas propuestas en este documento únicamente abarcarían al público del que sí tenemos datos, quedándose fuera todo aquel que por ejemplo compra por taquilla sin dejar datos o viene gratis sin expedir-se una entrada/invitación/registro/reserva

de visita. Y por eso establecemos este punto como premisa fundamental: la organización debe orientar a los usuarios hacia aquellos canales de venta que les reporten datos y solicitar a los usuarios datos suficientes en el momento de la compra para luego poder realizar análisis útiles. También pedir el permiso para comunicarse con ellos si quiere personalizar las campañas de comunicación.

Este es el objetivo prioritario de las organizaciones que buscan hacer un uso efectivo de los datos. Si no tenemos datos, debemos posibilitar que esto ocurra con la mayor consistencia posible y situarlo como objetivo prioritario de *marketing* y desarrollo de audiencias.

Con independencia de los objetivos que la organización persiga, es esencial establecer mecanismos de registro de datos para hacer un uso efectivo de los mismos y con ello desarrollar audiencias, incrementar la frecuencia de asistencia, comunicarse de manera eficiente o mejorar la experiencia de sus usuarios.

Cantidad de datos

La organización debe solicitar a los usuarios datos suficientes en el momento de la compra para luego poder realizar análisis y personalizar las campañas de comunicación. Pero debe ser muy consciente de porqué y para qué solicita cada campo de información de los usuarios.

Cada campo adicional solicitado al usuario en un formulario en línea de compra de entradas es una barrera más para que el usuario termine de realizar su compra. Por otro lado, si no pedimos información suficiente, no podremos profundizar en la relación que mantenemos con

Tabla 1.2.2. Definiendo el número de peldaños y la agrupación de veces por peldaño.
Ejemplo 2: agrupando tramos de frecuencias por peldaño

Número de veces que ha comprado		USUARIOS		ENTRADAS		INGRESOS	
		Nº usuarios	%	Nº entradas	%	Nº ingresos	%
(DEFINIR PERIODO)	50+						
	40-50						
	36-40						
	31-35						
	26-30						
	21-25						
	16-20						
	11-15						
	6-10						
	... 5-6 veces						
	4 veces						
	3 veces						
	2 veces						
	1 vez	Cuántos usuarios de 1 vez		Cuántas entradas compraron los que vinieron 1 vez		Cuántos ingresos generaron los que vinieron 1 vez	
TOTAL							

los usuarios en función de varios criterios (edad, preferencias, geográficos); o no podremos comunicarnos con ellos de manera personalizada (nombre, apellidos, permiso para comunicarnos con ellos); o no podremos hacerlo por los distintos canales que tengamos a nuestra disposición y que puedan ser más relevantes o convenientes para el usuario (corre electrónico, teléfono, dirección postal...).

Por tanto, el proceso de captación de datos debe ser lo más sencillo, claro y rápido posible, manteniendo unos campos de información críticos en todos los canales de venta para la relación que mantendremos con los usuarios en el tiempo.

Desde el punto de vista de las campañas de comunicación, se trata de una cuestión aún más crítica: si el formulario no pide nombre (por ejemplo solo correo electrónico y teléfono), la organización tendrá enormes dificultades para dirigir sus mensajes de manera personalizada; si no pide dirección postal nunca podrá enviarle nada por correo; si no pide el código postal,

no podrá saber de qué áreas geográficas proviene su público.

Sobre todo, si no pide expresamente o recoge en su política de privacidad y uso de los datos el permiso para comunicarnos con ellos para mantenerles informados de nuestras actividades, tampoco podremos realizar campañas de comunicación directa en el tiempo (más eficientes, más personalizadas y relevantes).

Una forma sencilla de saber, por una parte, dónde estás hoy en relación a la captación de datos en relación al universo de entradas vendidas y usuarios totales y por otra, con cuántos de estos podrás comunicarte directamente puede ser un cuadro como el siguiente.

Cada organización introducirá los tipos de usuario que tiene. Aquí deberá incluir a todos aquellos a los que se le expide una entrada o registro de visita, diferenciando asimismo entre usuarios que adquieren entradas individuales, grupos, abonados o amigos, etc.:

Introducir periodo de análisis (por ej. Temporada 2018-19)	Todos	Con correo electrónico	Con dirección postal	Con teléfono	Con permiso para comunicarnos con ellos
Número total de registros de usuarios (habitualmente nº de correos únicos en el sistema)					
Número de compradores entradas sueltas					
Número de abonados/amigos de/socios de la organización cultural (programas de lealtad/abonados/otros)					
Número de otros compradores (grupos, asociaciones, etc.)					
Número de usuarios que aunque no paguen (educativos/escolares) sí se les expide una entrada					
Otros usuarios que nunca compraron (invitaciones, personal interno, etc.)					

Calidad de los datos

Necesitamos además de la cantidad de datos, la calidad de los mismos ¿Qué queremos decir con «calidad de los datos»?

Normalización e integración de los datos: todos los cuestionarios de compra de entradas en todos los canales (páginas *webs*, taquilla, teléfono, otros) han de ser consistentes (tener campos críticos mínimos y equivalentes) para poder volcar de manera sencilla los datos de cualquier base de datos a un único repositorio (CRM u otros) sin inconsistencias.

Actualización e higiene de los datos: debemos asegurarnos de tener todas las bases de datos actualizadas. Con los años, las organizaciones culturales pueden llegar a acumular miles, decenas, cientos de miles de registros en sus bases de datos. Muchos de esos usuarios con el tiempo cambian de trabajo, dirección, dirección de correo electrónico, teléfono, y sin em-

bargo en nuestras bases, estos cambios no se ven reflejados, quedando unos registros de usuarios desactualizados.

Integridad de los datos: cada campo del formulario debe estar debidamente relleno y sin errores (direcciones incompletas, teléfonos incompletos, etc.). Si no lo están, decimos que falta integridad en los datos. Existen gran cantidad de registros que simple y llanamente están mal en las bases de datos por falta de integridad e higiene de los campos. Debemos evitarlo a toda costa.

Políticas de privacidad y uso de los datos que contemplen el **permiso de los usuarios para comunicarnos con ellos**.

No podemos enfatizar lo suficiente estas premisas para que el funcionamiento de cualquier planteamiento basado en el uso efectivo de los datos sea eficaz. Hemos de ser consistentes en todos los canales a la hora de obtener datos, a fin de luego poder explotarlos con rigor.

Sumario de aspectos clave para optimizar la calidad y cantidad de datos de compradores de entradas:

- Orientar a los usuarios a aquellos canales de venta que sí dejen datos.
- Cuidar la experiencia del usuario en el momento de la compra por todos los canales.
- Estudiar bien los formularios de compra de entradas o de compra de membresías o abonos e incluir los campos de datos necesarios para poder realizar análisis y campañas eficientes con cada uno de forma relevante. Sin datos no hay estrategia.
- Estar en control de los datos de los usuarios. Revisar las políticas de privacidad y uso de los datos y asegurarnos que nuestra organización está en posesión de los datos y que solicitamos el permiso específico para realizar comunicaciones informativas y promocionales de nuestra actividad.
- Tener las bases de datos bien estructuradas y actualizadas: revisar los principios de integración, normalización, actualización e integridad de los datos.
- A la hora de plantear esquemas de amigos o abonos, debemos ser consistentes en todos canales de venta, produciendo fichas de registro abonados físicas en taquillas con exactamente los mismos campos que los que solicitamos en los formularios en línea.

Poniendo en marcha el modelo: segmentación previa según tipo de entrada adquirida

En las organizaciones que además de entradas individuales, venden abonos, programas de amigos, o diferentes tipos de entrada para grupos, lo primero que hay que solicitar al sistema de *ticketing* es que por favor segmente a los usuarios según el tipo de entrada que hayan adquirido.

Identificamos los distintos tipos de público que hay en nuestra organización según haya sido el tipo de entrada que han adquirido (entradas sueltas, abonos, grupo turístico, otros) y solicitamos al sistema de *ticketing* que nos rellene la siguiente tabla

en formato excel (Tabla XX): tabla resumen segmentación de la pirámide de lealtad según el tipo de entrada que han adquirido.

Por ejemplo:

- Compradores de entradas individuales
- Compradores de abonos (en caso de que los haya)
- Compradores de esquemas de amigos
- Compradores de entradas para grupos turísticos
- Compradores de entradas para grupos educativos
- Otros

Tabla XX. Modelo tabla resumen segmentación según tipo de entrada adquirida

	USUARIOS		ENTRADAS		INGRESOS	
	TOTALES	%	TOTALES	%	TOTALES	%
Entradas individuales						
Abonos						
Esquemas de amigos						
Grupos turísticos						
Grupos educativos						

En esta tabla correctamente rellena por el sistema de *ticketing* ya podremos observar las primeras relaciones y sorpresas entre usuarios, entradas e ingresos por tipo de público. Veremos el peso porcentual de usuarios, entradas e ingresos de cada uno de los tipos de público con sus números.

Una vez obtenida esta tabla resumen de todos los compradores según el tipo de entrada, comenzamos a desglosarla y a analizar a cada segmento por separado, con independencia de poder agregar los datos en última instancia para obtener una imagen global del conjunto del público de la organización.

Si seguimos la estructura de la Tabla XX. El sistema de *ticketing* nos debería facilitar cinco tablas de excel, una para cada tipo de comprador (individual, abonado, amigos, grupo turístico y grupo educativo) con el formato recogido en la Tabla XX.

a) Pirámide de lealtad básica para compradores de entradas individuales

A continuación, veremos la pirámide de lealtad para el primer tipo de usuarios de la organización cultural: compradores de entradas individuales (cualquiera que haya comprado para eventos sueltos durante ese periodo):

Tabla XXX. Pirámide de lealtad básica según frecuencia compradores individuales

		USUARIOS		ENTRADAS		INGRESOS	
		Nº usuarios	%	Nº entradas	%	Nº ingresos	%
COMPRADORES INDIVIDUALES Número de compras	(DEFINIR PERIODO)	14+					
		13					
		12					
		11					
		10					
		9					
		8					
		7					
		6					
		... 5					
		4 veces					
		3 veces					
		2 veces					
		1 vez	Cuántos usuarios de 1 vez		Cuántas entradas compraron los que vinieron 1 vez		Cuántos ingresos generaron los que vinieron 1 vez
TOTAL							

El número de peldaños para los compradores de entradas individuales que le pasemos al sistema de *ticketing* debería tener relación directa con el resto de programas que tengamos en marcha.

Ejemplo de pirámide de compradores individuales cuando además tenemos esquema de «amigos de»: hemos puesto un programa de amigos del museo o del teatro cuyo coste anual es equivalente a que viniesen tres o más veces al año. Pues recomendamos hacer una pirámide para compradores de entradas individuales que al menos tenga tres peldaños y algunos más para entender si hay potencial para crear un nivel superior del programa (por ejemplo uno con un coste equivalente a cinco veces).

Ejemplo de pirámide de compradores individuales cuando además tenemos esquema de abonados: en el caso de contar con abonados (orquestas, auditorios, ópera, zarzuela, recitales, teatro, danza...) proponemos que la pirámide de lealtad

de compradores de entradas individuales llegue al menos a máximo nivel que tengamos de abonados. Si nuestro máximo abono es de doce conciertos, pues que la pirámide tenga al menos doce escalones, si es veinticuatro conciertos, pues veinticuatro escalones, para entender cuántos usuarios individuales no abonados son potencialmente destinatarios naturales de nuestras promociones de captación de abonados para el año siguiente.

Desarrollo de la pirámide básica para compradores individuales: ampliación de las variables y unidades de medida

A partir de la pirámide de lealtad básica para compradores individuales, podemos comenzar a relacionar y procesar los datos ampliando las unidades de medida en una tabla más elaborada:

¿Por dónde hemos ampliado la pirámide? Hemos agregado dos variables adicionales a la sección de «entradas» y a la de «ingresos» las siguientes mediciones calculadas:

Entradas: nuevas variables en la pirámide ampliada

- **Total media de entradas por usuario (anual):** número de entradas vendidas anual/número de usuarios. Útil para entender el volumen anual de entradas por usuario en cada peldaño y entender cuánto supondría incrementar o perder un porcentaje determinado de usuarios en cada peldaño en términos de entradas vendidas. Los usuarios de cada nivel en términos económicos.
- **Total media de entradas por usuario (por transacción):** total media

de entradas por usuario/número de veces.

Ingresos: nuevas variables en la pirámide ampliada

- **Ingreso medio por usuario:** ingreso anual/número de usuarios para cada peldaño de la pirámide de lealtad.
- **Ingreso medio por entrada (rentabilidad media por entrada):** total ingresos/total número de entradas vendidas para cada peldaño de la pirámide de lealtad.

Si tenemos abonados o amigos, cada escalón de la pirámide de lealtad básica para abonados/esquemas de lealtad, corresponderá a cada tipo de abono o nivel de afiliación, por ejemplo:

Tabla XX: Pirámide de lealtad básica para abonados o esquemas de amigos

COMPRADORES DE ABONOS Niveles del abono		ABONADOS		ABONOS		INGRESOS	
		Nº abonados	%	Nº abonos	%	Nº ingresos	%
(DEFINIR PERIODO)	Abonos 16 conciertos						
	Abonos 12 conciertos						
	Abonos 8 conciertos						
	Abonos 4 conciertos	Cuántos <u>abonados</u> de 4 conciertos		Cuántos <u>abonos</u> los abonados de 4 conciertos		Cuántos <u>ingresos</u> por los abonados de 4 conciertos	
TOTAL							

Tabla XX: Pirámide de lealtad básica para abonados/esquemas de amigos

COMPRADORES DE ABONOS Niveles del abono		ABONADOS		ABONOS		INGRESOS	
		Nº abonados	%	Nº abonos	%	Nº ingresos	%
(DEFINIR PERIODO)	Abonos 16 conciertos						
	Abonos 12 conciertos						
	Abonos 8 conciertos						
	Abonos 4 conciertos	Cuántos <u>abonados</u> de 4 conciertos		Cuántos <u>abonos</u> los abonados de 4 conciertos		Cuántos <u>ingresos</u> por los abonados de 4 conciertos	
TOTAL							

En este caso hemos añadido dos columnas más, fácilmente extraíbles desde el sistema de *ticketing*:

Ingreso por compra de entradas

adicionales fuera de abono: por ejemplo, para familiares y amigos o por ejemplo, para conciertos extraordinarios o exposiciones no incluidas en sus abonos o esquemas de amigos, respectivamente).

- Ingresos por tienda:** en caso de que el sistema de venta de la tienda reconozca a estos usuarios por un código que introducen en el sistema para obtener un descuento, una banda magnética u otros sistemas digitales que permitan a la tienda entender que un abonado o amigo determinado ha comprado algo en la tienda física o en línea.

Pero podrían ser muchas más, y no menos importantes, aunque aquí sí depende-

rían de un sistema de *ticketing* o CRM capaz de reconocer mediante códigos individuales o promocionales exclusivos para los abonados y amigos las siguientes transacciones:

- Ingresos por donaciones
- Ingresos por cafetería/bares
- Ingresos por compra de eventos paralelos: actividades, cursos y talleres, fiestas, galas, etc. no incluidas en su nivel de abonado o amigo
- Ingresos por otros servicios y productos: aparcamiento, podcasts, apps, entre otros

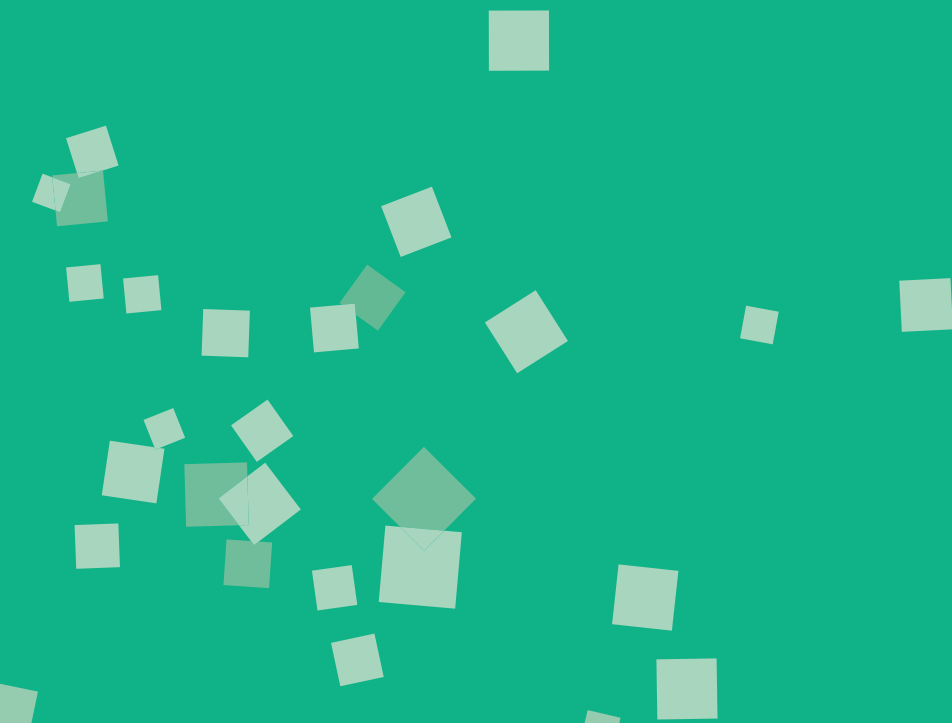
E integrarlas en la ficha única de usuario donde podríamos ver todas las transacciones de entradas, abonos y demás compras y donaciones.

Y así sucesivamente para todos los tipos de compradores de entradas. Con esto, obtenemos para el análisis tantas pirámides de lealtad como tipos de entrada venda la organización.



La investigación artística y sus pliegues

Elena Lavellés



La estratigrafía social en conversación con la estratigrafía geológica

Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. **Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras.** A cada piso le corresponde precisamente un laberinto: el laberinto del continuo en la materia y sus partes, el laberinto de la libertad en el alma y sus predicados. Si Descartes no ha sabido resolverlos es porque ha buscado el secreto del continuo en trayectos rectilíneos, y el de la libertad en la rectitud del alma, ignorando tanto la inclinación del alma como la curvatura de la materia. Se necesita una «criptografía» que, a la vez, enumere la naturaleza y descifre el alma, vea en los repliegues de la materia y lea en los pliegues del alma (Deleuze, G. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós Studio. Barcelona, 1989).

Dentro del tejido del ámbito artístico, los pliegues son una parte inherente de los procesos de creación, no solo dentro del contexto formal, sino también en el desarrollo de ideas.

Para hablar de pliegues, ya sea en el arte o en el entorno sociocultural, es importante encaminar la narrativa hacia el término de estrato. Los estratos son un conjunto de elementos que comparten ciertos caracteres comunes y que se integran con otros conjuntos para la formación de una entidad.

Con referencia a este concepto y su desarrollo, el primer peldaño en el que me

quiero detener es en la noción de estratificación social, la que se define como la conformación de grupos horizontales, diferenciados verticalmente de acuerdo a criterios establecidos y reconocidos. La estratificación social da cuenta o es un medio para representar la desigualdad de una sociedad en la distribución de los bienes y atributos socialmente valorados. Este concepto implica que existen una jerarquía y una desigualdad social estructuradas. Dicha desigualdad está institucionalizada y tiene una consistencia y coherencia a través del tiempo. Sus diferentes formas más citadas por los general son las castas, estamentos y clases sociales.

Un estrato social está constituido por un conjunto de personas que comparten un sitio o lugar similar dentro de la jerarquización o escala social, donde comparten similares creencias, valores, actitudes, estilos y actos de vida. Se caracterizan por su relativa cantidad de poder, prestigio o privilegios que poseen. Si bien el punto central de la estratificación se refiere a la distribución de bienes y atributos, también se puede considerar sobre la base de la etnicidad, género y edad¹.

Con respecto a este concepto de estrato o clase social, considero necesario hacer referencia a los diferentes grupos de procesos causales que afectan a las clases. «El primero identifica la clase con los atributos y condiciones materiales de la vida de los individuos. El segundo se centra en la forma en que las posiciones sociales otorgan a algunas personas un control sobre los recursos económicos de varios tipos, mientras que excluyen a otros. El tercero

1
Gómez Jaldón, C
y Domínguez
Gómez, J.A:
*Sociología de
la educación*.
Pirámide.
Madrid, 2001.

identifica a la clase, ante todo con las formas en que las posiciones económicas dan a algunas personas el control sobre las vidas y las actividades de otras. Llamo a los tres enfoques el enfoque de los atributos individuales de la clase, el enfoque del acaparamiento de posibilidades y el enfoque de la dominación y explotación. El primer grupo se vincula a la tradición de la estratificación, el segundo a la weberiana y el tercero a la marxista»².

Dependiendo del estrato social al que pertenecemos, tenemos un mayor o menor acceso a los atributos, oportunidades, recursos y poder, disminuyendo estos según descendemos hacia capas inferiores de la sociedad. El acceso a recursos y atributos de origen económico permite tener una mayor capacidad de adquirir control sobre los bienes naturales, su uso y su comercialización en favor de la producción de capital e incremento del consumo. Esto tiene especial protagonismo en los países occidentales, lo que ha derivado en la actualidad en un agotamiento dramático de la riqueza procedente de la naturaleza y en un cambio climático que está desencadenando un conjunto de consecuencias tales como conflictos bélicos, destrucción del patrimonio natural de países del sur global y procesos de migración y desplazamiento de los denominados refugiados climáticos. Estos son solo varios ejemplos en el presente del impacto en su totalidad.

Los bienes naturales, que durante siglos hemos empleado en forma de gasto energético, han tenido su pico de consumo en los últimos doscientos años, cuando hemos utilizado más energía que en toda la historia de la humanidad. Estos combustibles fósiles, minerales y otras materias primas, necesarios para la vida y el desarrollo de las sociedades, en particular las

occidentales, son extraídos de las diferentes capas o estratos geológicos que forman la estructura de la Tierra y donde se han formado y acumulado a lo largo de miles de años. En un solo año, la humanidad consume tanto combustible fósil como el que produce la naturaleza en un millón de años.

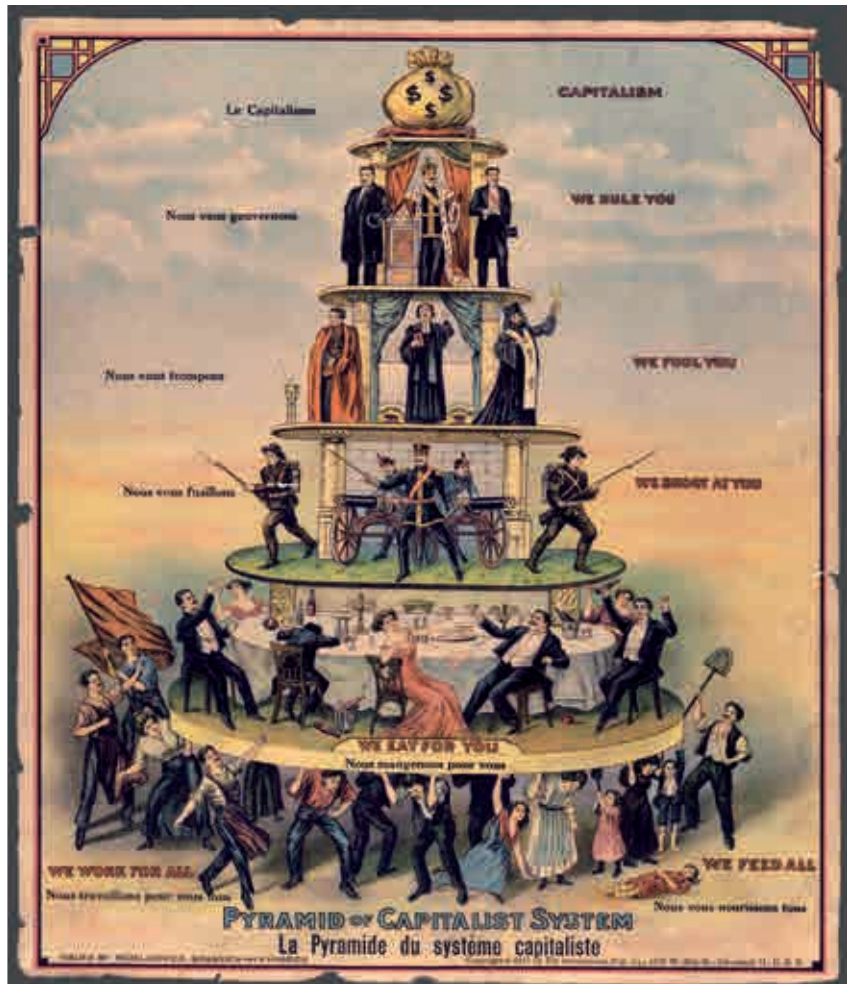
En geología se llama estrato a cada una de las capas en que se presentan divididos los sedimentos y los diferentes tipos de rocas debido a procesos de sedimentación. Este proceso se basa en la acumulación de materiales después de haber sido erosionados, transportados y compactados, y siguen el principio de horizontalidad a la hora de depositarse, es decir, siempre forman capas o estratos horizontales debido a la fuerza de la gravedad.

La estratigrafía es la rama de la geología que trata del estudio e interpretación, así como de la identificación, descripción y secuencia tanto vertical como horizontal de las rocas estratificadas; también se encarga de la cartografía y correlación de estas unidades de roca, determinando el orden y el momento de los eventos en un tiempo geológico determinado, en la historia de la Tierra.

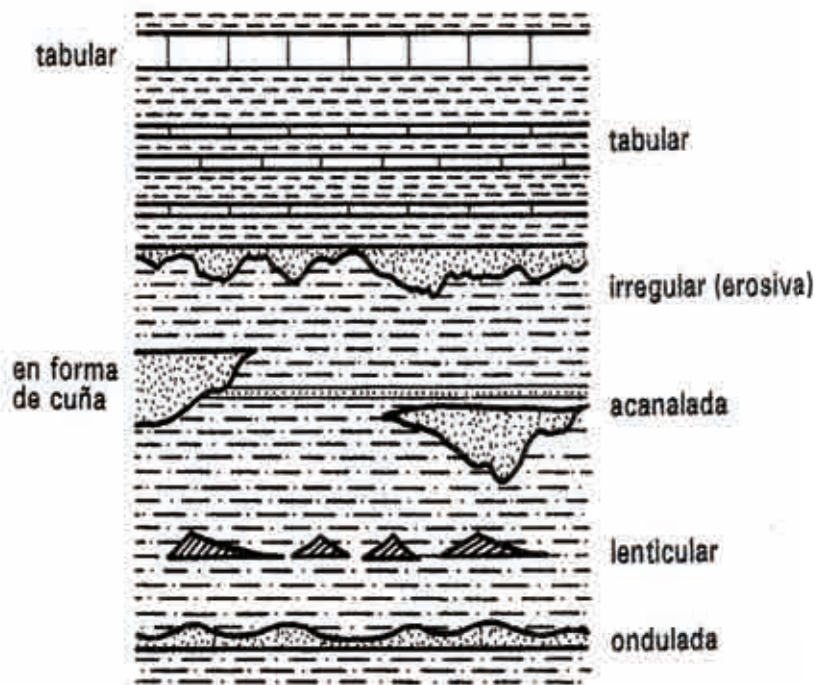
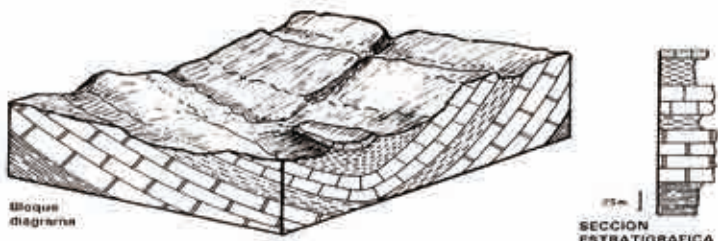
Por tanto, un registro estratigráfico es el resultado de la continuidad de procesos sedimentarios a través de la dimensión del tiempo geológico; constituye el banco de datos fundamental para la comprensión de la evolución de la vida, la configuración de las placas tectónicas a través del tiempo y los cambios climáticos globales.

El conjunto de estas capas de rocas y sedimentos puede deformarse en función de la presión y la temperatura, creando pliegues si las capas son más dúctiles, o llegando a romperse si se aplica demasiada presión o éstas son más frágiles.

2
Olin Wright,
Erick. *Comprender las clases sociales*. Akal.
Madrid, 2015.



La pirámide del sistema capitalista, según Nedeljovich, Brashich y Kuharich. Publicada por The International Pub. Co., Cleveland, en 1911



Tipos de estratificación y su geometría

La analogía entre lo que yo denomino en este ensayo como la «estratigrafía social» y la disciplina de la estratigrafía geológica explora los procesos de formación de las estructuras de capas horizontales, por un lado de sedimentos y rocas, y por otro de personas o grupos, diferenciados verticalmente de acuerdo a criterios establecidos y reconocidos. En ambos casos, para la formación de estas estructuras, son fundamentales los procesos de sedimentación, es decir, el depósito y acumulación ya sea de materiales como de eventos históricos y culturales. El estudio de estas dos estratigrafías entrelazadas nos permite hacer lecturas alternativas y transversales sobre la evolución de la vida, los cambios climáticos y el estado de los recursos naturales en nuestro planeta según la evolución de las diferentes sociedades en él contenidas y sus desarrollos geopolíticos.

Es por esto por lo que, según la cantidad de materias primas extraídas de ciertos territorios en diferentes periodos de la historia y sus rutas de exportación para su posterior consumo, podemos entender cómo ha sido la evolución de ciertas sociedades en perjuicio de otras y su grado de impacto medioambiental.

Los pliegues, en ambos contextos, son deformaciones o irregularidades que se originan en las rocas y en las capas sociales a consecuencia de esfuerzos o presión, en el caso de la geología por esfuerzos de compresión y en el ámbito social se debe a la presión de las estructuras de poder sobre las capas más vulnerables. En ambos casos, las capas más frágiles corren el riesgo de llegar a fracturarse, lo que daría como resultado por un lado las llamadas fallas geológicas y por el otro desestructuración social, exclusión, desplazamiento, conflictos, violencia o pérdida de identidad.

Los pliegues en mi investigación

Mi trabajo se centra en un amplio proceso de investigación, tanto teórica como de campo, que explora correspondencias entre estratos sociales y capas geológicas desplegando un tejido histórico y medioambiental vinculado a la explotación de recursos naturales y humanos y a procesos de resistencia social contra estructuras de poder.

A lo largo de mi trayectoria como artista, he analizado el uso y acceso a diferentes recursos básicos y necesarios como son la vivienda, espacios donde poder habitar sin conflictos, el territorio y la naturaleza como elementos de interés político-económico, y la explotación de mano de obra, es decir, de los recursos humanos que se transforman en moneda de cambio para beneficio de las grandes corporaciones y el capital.

En los primeros trabajos englobados dentro del proyecto *Home, Sweet Home* y en la película documental *From Dust to Mud* analizo el concepto de vivienda en España como nexo entre economía y sociedad. En estos, participan voces de diversas procedencias conectadas con capas de diferentes temporalidades, revelando así estructuras sociales consideradas como naturales desde la dictadura hasta la actualidad.

En el año 2011, surge el 15M, un potente movimiento social que aparece de manera simultánea a otros similares, como la Primavera Árabe o el Occupy Wall Street, en respuesta al descontento generalizado de la población. Desde entonces, la preocupación por la problemática de la vivienda en el país, como uno de los conflictos destacados en este periodo, me llevaron por un camino que transcurre entre diferentes paisajes temporales.

Durante los años de la Dictadura Franquista en España, hubo una frase que sembró una idea en la mentalidad de la población: «Queremos un país de propietarios, no de proletarios», pronunciada por José Luis Arrese, el primer Ministro de Vivienda en la historia de España. Esta idea se impulsó durante la dictadura, fue el principio que lideró las políticas de vivienda de esta época y todavía perdura en la actualidad.

La construcción de vivienda se promovió con iniciativas que favorecían la inversión privada a través de subvenciones por parte del Estado, ventajas tributarias y una nueva legislación. La población española pasó de ser una mayoría que vivía en alquiler antes en los años 50, a una mayoría de propietarios a partir de los años 60, lo que generó un nuevo mecanismo de control y estabilidad social.

La dictadura terminó en el año 1975 pero todos los gobiernos de la democracia continuaron esas políticas de vivienda, a pesar de no corresponderse con una lógica democrática y constitucional. Por el contrario, favorecieron que la vivienda se transformara de un bien social en un bien de inversión, especulación y consumo. La población española fue asumiendo como natural esta forma de vida en la que adquirir una propiedad y una hipoteca, es decir, una deuda, se convirtió en algo habitual.

Las raíces de cómo surgió este modelo quedan enterradas por el paso de los años y unas políticas persistentes en promover la propiedad como algo positivo, frente al alquiler como algo vagamente aceptado por la sociedad y el gobierno. El español medio se convirtió en un consumidor ávido de vivienda y se confunde el derecho a ésta con el derecho a conseguir una hipoteca.

Este sistema se potenció de forma masiva durante los años de la burbuja inmo-

liaria, entre el 1998 y el 2008 y se desarrolla una sobreexplotación del territorio y los recursos naturales a través de la especulación y el uso indiscriminado del terreno en España. A su vez, se fomenta un abuso de los recursos humanos basado en el sobreendeudamiento de las familias españolas debido a un descenso del salario medio, que favorecía a los bancos e inversores privados apoyados por el gobierno.

A su vez, en España, esta burbuja fue más agresiva si la equiparamos con otros países occidentales. En 2008, la construcción representaba el 30%-40% de la economía española y daba trabajo al 13% de la población. Entre 1997 y 2008, en el país se construyeron más viviendas que en Alemania, Italia y Francia juntas, cuya suma de poblaciones era de 206.397.650 habitantes en 2008, mientras que en España era de 45.828.172 en el mismo año. En el año 2013, existían 6 millones de viviendas vacías y se habían ejecutado 171.000 desahucios, según los datos existentes desde julio del 2008 hasta el 2012.

El conjunto de trabajos e investigación aquí mencionados se basan en esta historia de España que, a su vez, conecta con la historia de otros países donde también han fomentado los mismos modelos sociales y económicos, como es el caso de Estados Unidos.

Por otro lado, el proyecto *Home-Land*, realizado en Singapur durante el año 2014, explora cómo la condición insular de la ciudad estado —y sus limitadas dimensiones— no obstaculizan el hecho de que se presente como una las potencias capitalistas y neoliberalistas en expansión con más peso dentro del contexto comercial asiático y geoestratégico global.

Home-Land analiza los modos en los que estas limitaciones crean nuevas formas



Elena Lavellés. *Foreclosed*, 2013.
Tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre



Elena Lavellés. Documental *From Dust to Mud*, 2015.
HD Video, TRT 43 minutos 30 segundos



Elena Lavellés. *Home-Land Building Project*:
Monumento para el Marina Bay Financial Centre.
HDB arena propiedad del gobierno de Singapur
para procesos de reclamación de terrenos, cemento y madera
42 x 65 x 17 cm

3 de arquitectura, urbanismo y su consumo por la sociedad, lo que a su vez conduce a nuevos símbolos de poder. *Land reclamation*, o tierra ganada al mar, en Singapur se ha convertido en un emblema de progreso e intercambio de comercio internacional o, quizás para definirlo de forma más precisa, un nuevo impulso neocolonialista. Esta continua renegociación de fronteras, tanto físicas como personales, son las raíces a través de cuales la identidad nacional va cobrando forma y se activa como mecanismo político y social. Esta expansión implica graves problemas ecológicos, medioambientales y de contrabando de bienes en los países vecinos tales como Indonesia, Malasia y Camboya, de donde se importa o se comercia de forma clandestina la arena necesaria para este crecimiento.

Este proyecto consta de dos partes: la ubicación y viaje a diferentes localizaciones de propiedad gubernamental dentro de Singapur donde se encuentran estas toneladas de arena importada, esperando ser usada en construcción, desarrollo urbanístico y *land reclamation*, donde se realiza una *performance* en la que se extrae este material, dejando una huella o cicatriz en el terreno. Y una segunda parte del trabajo, en la que esta arena es utilizada para construir la maqueta de un proyecto para un contramonumento en la zona financiera de Singapur, construida sobre terreno ganado al mar.

Desde 2017 he estado inmersa en el desarrollo de una investigación que explora la explotación y uso del oro, que ha sido el recurso natural limitado utilizado en forma de medida de valor a lo largo de la historia, especialmente durante el siglo XIX, y llegó definitivamente a su fin en el año 1971 cuando el presidente Nixon quiebra el acuerdo Bretton Woods, establecido des-

pués de la Segunda Guerra Mundial con la intención de generar un equilibrio entre los diferentes países involucrados y sus economías.

En esta investigación analizo cómo «un simple material puede hablar sobre racismo ambiental, deuda ecológica, imperialismo corporativo y resiliencia, y especialmente sobre la importancia de descolonizar no solo la historia, sino nuestro concepto de naturaleza y la construcción que hemos hecho de esta»³.

Para hablar del oro y su contexto económico he elegido tres modelos. El primero es el oro como metal, más en concreto el encontrado en la ciudad brasileña de Ouro Preto (traducido al español como oro negro), una ciudad con una importante historia de minería del oro durante el periodo colonial y del que me sirvo como ejemplo para reflejar los flujos migratorios generados por la fiebre del oro brasileña del siglo XVIII, y en especial la llegada masiva de esclavos africanos a la zona para participar en los trabajos de extracción. Durante este periodo, se calcula que llegaron a Brasil unos cuatro millones y medio de esclavos, aunque se estima que tal cantidad podría ser tres o cuatro veces mayor, ya que solo se cuantificaban los esclavos que llegaban vivos. Esto supone un 40% del total de esclavos que fueron llevados al llamado Nuevo Mundo.

Trato personajes como Chico Rei, monarca congoleño apresado por traficantes de esclavos y enviado a Brasil en 1740 en el buque negrero «Magdalena». De su familia solo su hijo y él sobrevivirían al viaje y serían llevados junto al resto de los esclavos a la mina de la Encardideira, en Vila Rica. Al acumular el oro que iba escondiendo, Chico logra comprar su libertad y la de su hijo, así como la propia mina, con cuyos

De la Torre, Blanca; Lavellés, Elena; Matter, Dark. En: Cabrero, Ignacio (com.). *Generación 2018*, Madrid: La Casa Encendida, 01/02/2018-15/04/2018, p.140-163.



Elena Lavellés. *Sin título*.
Bretton Woods Agreement. Volúmenes I y II
(Fondo Monetario Internacional, 1944).
Ecuadernado y dorado a mano
18 x 27 x 7 cm / 18 x 27 x 5 cm
Valor: 3000€

(Continúa en página 110)

PROCEEDINGS AND DOCUMENTS OF THE

General Hellenic
Literary and Episcopal
Conference

AT THE HOUSE OF THE BISHOPS
1911-1912, 1913

VOL. II

Los acuerdos de Bretton Woods hacen referencia a las decisiones tomadas en la convención que en julio de 1944 reunió a 44 países con el fin de establecer un nuevo modelo económico mundial de posguerra donde se fijarían las reglas de las relaciones comerciales y financieras entre los países más industrializados.

Resultados de los acuerdos:

1. Sustituir el patrón-oro por un patrón-dólar vinculado al oro: Debido al gasto bélico de la Segunda Guerra Mundial, las reservas de oro de los países se habían visto mermadas y, en consecuencia, resultaba muy complicado asegurar la equivalencia en oro de sus monedas nacionales. Por tanto, se establece una paridad de las distintas monedas y el oro, siendo el dólar la moneda de referencia para el resto de divisas, desplazando a la libra esterlina, y se fija el valor de una onza de oro en 35\$. Por un lado, los bancos centrales de los países miembros tienen el derecho de cambiar sus reservas en dólares por oro o viceversa, al precio fijado, acudiendo a la Reserva Federal. Por otro lado, EE.UU. tiene el poder proveer liquidez mediante la emisión de dólares, basados en deuda, para salvaguardar el sistema.

2. La creación del Fondo Monetario Internacional (FMI) con el objetivo de vigilar y proteger el buen rumbo de la economía a nivel global y paliar los efectos devastadores de la Gran Depresión.

3. Se funda el Banco Mundial, en un principio llamado Banco Internacional para la Reconstrucción y el Desarrollo: sería la entidad encargada de facilitar financiación a los países europeos arrasados por la Segunda Guerra Mundial. Después expandiría su radio de acción a todos los países en desarrollo, prestando ayuda tanto financiera como técnica.

4. Expansión y desarrollo global del capitalismo.

4 beneficios irá adquiriendo la libertad del
 Íbid. resto de los esclavos, convirtiéndose finalmente en monarca de Ouro Preto, antigua Vila Rica. Y junto con otros protagonistas como Tiradentes o Filipe dos Santos, líder de Revuelta de Vila Rica contra la corona portuguesa, expongo las consecuencias que la explotación de este material tuvo en la región y subrayo cómo la esclavitud ha sido uno de los pivotes de nuestra industrialización contemporánea. A su vez, hago referencia a lo que paradójicamente en la actualidad «siguen llamándose *desastres naturales*, como el de la mina de Samarco, ya que no hay nada de *natural* en la ola de lodo que ocasionó la ruptura de la presa de la mina en noviembre del año 2015, contenedora de químicos y contaminantes del proceso de lavado del hierro»⁴.

El segundo modelo es el oro negro como combustible fósil, el petróleo, y su relación con la empresa mejicana con el mismo nombre, Oro Negro, especializada en proveer a compañías petroleras como PEMEX de las infraestructuras necesarias para la explotación de este compuesto orgánico. Estas plataformas y otros tipos de equipamientos se producen a miles de kilómetros en el puerto de Singapur, en la actualidad el puerto de mayores dimensiones e importancia internacional, donde tienen los recursos necesarios para su producción y envío a través de rutas marítimas.

Para esta sección he colaborado con activistas como GeoComunes, que trabajan acompañando a pueblos y comunidades en defensa de los bienes comunes, a partir de la producción de mapas que analizan los conflictos con el fin de fortalecer la organización colectiva.

Como último ejemplo, el carbón: recurso natural no renovable, combustible fósil y con un gran valor económico que, en la

actualidad, se está reimpulsando en Estados Unidos como fuente de empleo y renovación económica. En este caso, el contexto de trabajo se sitúa en Powder River Basin, una de las regiones mineras de mayor extensión terrestre situada en el estado de Wyoming y de la que se han extraído muy diversos minerales, siendo el carbón el elemento más importante de todos y donde se genera la mayor producción del país de esta materia prima.

Otra de «las grandes amenazas para el medioambiente global» es el proyecto *Pacific North West*. A causa de la bajada en la demanda de carbón en América, el punto de mira se centra en la exportación a mercados asiáticos. El carbón se transporta en tren desde Powder River Basin en Wyoming y Montana a través de los puertos de aguas profundas de Washington y Oregón. El coste medioambiental es catastrófico, tanto a nivel global, por la evidente huella de carbono y contribución al calentamiento global y acidificación de los océanos; como local, con especial impacto en la industria pesquera y la contaminación de todos los lugares a su paso a causa de las emisiones del polvo de carbón, cargado de tóxicos como mercurio y arsénico. Estamos hablando de secuelas que podrían ser incluso más significativas que las del polémico oleoducto Keystone XL.

Las consecuencias también pasan por la extinción del hábitat de animales humanos y no humanos como el bisonte que poblaban estos terrenos, y los nativos Cheyenne, Crow and Lakota, que fueron forzados a desplazarse, abriendo otro capítulo más del conocido como racismo ambiental. Y es que, como señala Keucheyan, «el color de la ecología no es el verde, sino el blanco». El sociólogo apunta que los negros no son las únicas víctimas de este tipo de racismo,



Sin título, Samarco, 2018. Serie de 5 tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre. 119x169 cm

Samarco Mineração S.A. después del crimen medioambiental en 2015. Mariana, Minas Gerais, Brasil.

En la tarde del 5 de noviembre del 2015, los muros de contención de las presas Fundação y Santa-rém, ambas ubicadas en el subdistrito de Bento Rodrigues y controladas por la compañía minera VALE-Samarco Mineração S.A., no resistieron la presión de las aguas con desechos procedentes de la extracción del mineral de hierro, rompiéndose y dejando escapar más de 50 millones de toneladas de lodos. La ola arrasó a su paso varios pueblos, entre ellos, Bento Rodrigues, y los residuos tóxicos de los minerales de hierro llegaron a río Doce, cuya cuenca hidrográfica es de 86.000 km² aproximadamente y abarca 230 municipios que utilizan sus aguas para subsistir. Científicos y ambientalistas consideran que es imposible recuperar el río y que los residuos permanecerán en el río al menos durante 100 años.



Sin título, Bento Rodrigues, 2018. Serie de 5 tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre. 119 x 169 cm

Ciudad de Bento Rodrigues después del crimen medioambiental en 2015. Minas Gerais, Brasil.

Bento Rodrigues fue uno de los municipios más afectados por la ola de lodo tóxico procedente de las represas Fundação y Santarém. En el incidente murieron diecinueve personas y el pueblo fue prácticamente arrasado y contaminado por los materiales tóxicos. Más de un millón de personas resultaron damnificadas en este «desastre natural».

Las personas de esta y otras localidades afectadas han sido desplazadas y reubicadas en la ciudad de Mariana. De esta manera, no solo han perdido su casa, sino también su estilo de vida, comunidad y sus raíces.

Pasados tres años del peor crimen natural y desastre medioambiental de Brasil, la minera sigue impune y haciendo donaciones en campañas presidenciales a diferentes políticos del país.



Elena Lavellés. *Future Relic-Oil*, 2018.
Trazas de petróleo procedente del Golfo de México.
Petróleo y cojín para reliquia hecho a mano.
40 x 50 x 15 cm

6 sino que los amerindios tienen el suyo específico, cuya genealogía se remonta a 1830, fecha en que el congreso estadounidense vota el Indian Removal Act, que ordena la deportación de los amerindios de sus tierras de origen hacia el oeste, más allá del río Mississippi⁶.

7
Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter's «Atlas»: *The Anomic Archive* Author(s). Cambridge: The MIT Press, octubre, 1999. Vol. 88, pp. 117-145.

8
De la Torre, Blanca; Lavellés, Elena; Matter, Dark. En: Cabre-roIgnacio (com.). *Generación* 2018, Madrid: La Casa Encendida, 01/02/2018-15/04/2018, p.140-163.

Estos procesos de extracción y explotación están conectados con el capitalismo y sus flujos de valor desde el período colonial hasta la actualidad. El capital es el único elemento sin fronteras; fluye globalmente de forma libre acorde a uno de sus objetivos principales: la disolución de barreras geográficas en favor de la libre circulación del capital, pero no de las personas ni del territorio.

Tres geografías diferentes, tres periodos históricos distintos pero conectados por las mismas formas y procesos de explotación. Un espacio sin límites que traza múltiples historias y su continuidad en el presente.

Esta investigación de campo, teórica y formal, explora las posibilidades de visibilizar nuevas lecturas, modelos de memoria histórica y continuidad de experiencia con la intención de alcanzar una multiplicidad de interpretaciones alejadas de la dominante establecida por estructuras de poder occidental. «El montaje se convierte en un elemento que afectará la construcción de cómo la historia es percibida y pensada»⁷.

«El trabajo se formaliza como una gran instalación-archivo de mapas cognitivos, fotografía, dibujo, vídeo y documentación que cartografían un tapiz warburgiano de ecología política en varios episodios interrelacionados, de donde se extraen discursos de descolonización, resistencia social, soberanía indígena y (de)financiarización de la naturaleza, que pone sobre la mesa la importancia de entender la inextricable relación entre medioambiente, economía,

sociedad y política. Unas relaciones basadas en el dominio sobre la naturaleza que han dado como consecuencia el mal llamado *Antropoceno*, un término generalizador y que elude la intrincada red de implicaciones coloniales, ecológicas y políticas del deterioro ecológico del planeta. En su lugar, el *Capitaloceno*, término utilizado por algunos como Donna Haraway, Andreas Malm y Jason Moore lo puntualiza más acertadamente como la era del capitalismo.

Tampoco están equivocados Peter Sloterdijk al sugerir el empleo de *Euroceno* o «*Technoceno* iniciado por los europeos», o el *White Supremacy Scene* sugerido por Nicholas Mirzoeff⁸.

De esta forma evidencio «la relación entre el flujo de recursos naturales no renovables y las oleadas de desplazamientos ocasionados por éstos, encuadrándose en el tipo de trabajos que tienen que ver con el llamado *Land Use* o usos del territorio. El proyecto está muy en la línea de los que se vienen desarrollando en la pasada década desde el CLUI (Center for Land Use Interpretation), piedra angular para este tipo de prácticas que entienden el paisaje como inscripción cultural que puede leerse para comprender mejor quiénes somos y qué estamos haciendo. Dentro de esta tónica encajaría en el tipo de obras a las que Lucy Lippard atribuye un potencial reconstructivo, detonador de la conciencia de la tierra, el uso del territorio, la historia, y la cultura del lugar. Al igual que Lavellés con su obra, Lippard nos recuerda que el paisaje local es un reflejo de una problemática global y que la suposición de una dicotomía entre lo local y lo global ignora el hecho de que lo global no es más que la suma de muchos locales»⁹.

A modo de conclusión, esbozo mi punto de vista y lo concreto afirmando que los



Elena Lavellés. *Foreclosed*, 2013.

Tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre

Ciudad del Carmen es una ciudad costera que se encuentra en la región del Golfo de México. La población del lugar creció exponencialmente durante los años 70 debido a la industria del petróleo, desarrollada por PEMEX (Petróleos Mexicanos). En cuestión de 10 años, este combustible fósil y su explotación atrajeron a trabajadores y familias de todo el país, y pasó de haber unos 50.000 habitantes a casi 300.000, lo que provocó graves problemas a la hora de crear infraestructuras y servicios para toda la gente que necesitaba alojamiento en la zona. En la actualidad, la industria petrolera está desapareciendo de la zona debido a que el 80% de las reservas de petróleo se han consumido y tan solo queda un 20% de difícil acceso, para lo que se tienen que utilizar métodos no tradicionales, tales como el *fracking*.

Uno de los problemas de la isla es el sistema de alcantarillado, lo que produce inundaciones continuas en la mayor parte de las calles de la ciudad, dejándolas completamente inundadas y con difícil acceso, y, por otro lado, hace que el perímetro de la isla se mantenga contaminado debido al deficiente sistema de filtrado de aguas. A pesar de esto, hay trabajadores de la zona que siguen pescando marisco o pescado contaminado de forma local para uso propio o venta a pequeños negocios.



Elena Lavellés. Documental *From Dust to Mud*, 2015.
HD Video, TRT 43 minutos 30 segundos

Este ecoparque es una de las pocas zonas de manglares protegidas que han sobrevivido en Ciudad del Carmen. Debido a «invasiones urbanas», consecuencia del desarrollo de la industria del petróleo, se han destruido un gran porcentaje de estos manglares, poniendo en riesgo el importante ecosistema de la región.

Los manglares desempeñan un importante papel como barrera natural que contiene la erosión de vientos y mareas, contribuyendo al mantenimiento de la línea de costa y el sostenimiento de arenas sobre las playas, filtran el agua, permiten el abastecimiento de los mantos freáticos, capturan gases de efecto invernadero, actúan como sumideros de carbono y favorecen la producción pesquera, una de los principales medios de vida de la región.



Elena Lavellés. *Sin título*, Eagle Butte Mine, 2018. Serie de 5 tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre. 119 x 169 cm

Mina de carbón en la región de Powder River Basin area. Gillette, Wyoming, EE. UU.

El carbón ha sido una de las economías más importantes en Estados Unidos y ha sido recientemente reimpulsado por Donald Trump, en su plan de recuperación de las industrias que habían sido cerradas por Obama como parte de su «Clean Power Plan» y amenaza la seguridad medioambiental global al retirarse de los acuerdos adoptados en la COP21, la Cumbre de París.

A su vez, los ciudadanos de la región de Powder River Basin han votado en masa a Trump por sus políticas de recuperación de la minería de carbón, una industria local que les llena de orgullo y de la que participan en favor del impacto en la producción energética y de empleo del país. Sin embargo, durante al gobierno de Obama, se sintieron criminalizados por sus políticas y censura a esta industria.



Elena Lavellés. *Sin título*, Black Thunder Mine, 2018. Serie de 5 tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle Photo Matt Fibre.
119 x 169 cm

Tren de transporte de carbón. Black Thunder Mine, Powder River Basin area. Gillette, Wyoming, EE. UU.

Los problemas del carbón no se reducen a las emisiones de CO₂, sus consecuencias tienen mayor envergadura. Cada día, más de 50 trenes de casi dos kilómetros de longitud cada uno, al año más de 48 millones de toneladas métricas, con sus vagones abiertos y cargados con carbón procedente de la región de Powder River Basin, viajan desde Wyoming y Montana, a través de cientos de pequeñas ciudades, hasta llegar a los puertos del Pacífico Northwest, dejando a su paso el polvo del carbón, cargado de partículas de arsénico y mercurio. Esta constante corriente libera contaminantes ambientales tóxicos y una gran cantidad de riesgos para la salud de las comunidades a su paso. El impacto medioambiental es más importante que el de la construcción del Keystone XL Pipeline hubiese acarreado.

Por otro lado, los proyectos de construcción de puertos para exportar estos minerales, procedentes de Wyoming y Montana, ponen en riesgo comunidades enteras de tribus indígenas que viven en la zona del noroeste del Pacífico, tales como los Lummi, quienes están luchando por mantener sus tratados con el Estado para no perder sus tierras y recursos a causa de favorecer el capital y el comercio.

artistas somos testigos del momento actual en el que vivimos y es parte de nuestro trabajo el poder entender las características del entorno social y cultural que nos rodea. Por ello el arte no es ni se debe de contemplar como una disciplina aislada, está entrelazada con la ciencia y las humanidades en todas sus vertientes, desde la filosofía a la historia, la arqueología o la arquitectura,

tanto en diseño formal como en desarrollo de ideas y conocimiento. Estos pliegues se traducen en formas y componentes primarios para entender el arte de hoy, en el que combinar y tejer disciplinas que expandan las posibilidades de generar alternativas a los problemas que vivimos dentro de las diferentes sociedades de los que, a su vez, arte y cultura forman parte.

9
Íbid.



Forthcoming Topographies-Gold, Coal and Oil, 2018

Tintas, acuarela, trazas de oro en polvo de Ouro Preto, polvo metálico y resina sobre Khadi Paper.
116 x 84 cm

El papel Khadi para acuarela se fabrica en Karnataka, sur de la India, en la fábrica de papel llamada Khadi Papers India. Están hechos de trazo de algodón 100% que proviene de recortes de camisetas, que llegan en sacos de yute masivos de Tirupati, Tamil Nadu. una fuente confiable de algodón tejido puro. Los papeles de trazo Khadi son los únicos papeles hechos a mano que se fabrican en la India con un pH neutro, por lo que son los únicos que están realmente libres de ácidos.

Además de fabricar papel a partir de algodón reciclado, también fabricamos papel a partir de yute reciclado (sí, esos mismos sacos de yute) y de fibras residuales de cultivos tropicales como la hoja de plátano y la caña de azúcar. Ninguno de estos papeles está hecho de pulpa de madera y no hay un impacto negativo en los bosques de la India.

La fabricación de papel depende totalmente del agua y nuestro suministro proviene de nuestro propio pozo y de la captura de agua de lluvia. Reconocemos el valor del agua y nos aseguramos de que no se desperdicie nada. Primero, el agua «virgen» se usa para los papeles blancos, luego se recicla para obtener luz, luego los colores oscuros y para los papeles de fibra de cultivo. No se usa cloro, blanqueadores ni productos químicos dañinos en ninguno de nuestros documentos y el escurrimiento final es de pH neutro y ha sido aprobado para uso de irrigación por la autoridad estatal de Karnataka. Usamos esta agua en nuestra granja orgánica donde, entre otras cosas, cultivamos los mejores mangos Alphonso que he probado en mi vida, motivo suficiente para estar en la India en la estación calurosa.

Los papeles de color se tiñen en la batidora utilizando tintes directos de Ciba y Clariant que están acreditados por la norma ISO 9001 y cumplen con las normas europeas sobre efluencia y toxicología. Cada vez más estamos adquiriendo trapos de colores que nos permiten reducir o evitar por completo el uso de tinte. Son métodos tradicionales de producción de papel recuperados en el presente.

El equívoco (sobre precariedad y profesionalidad en el arte)

Somos Nosotros



Ser precario significa no poseer los medios o recursos suficientes. Tener un trabajo precario sería considerado aquel de poca estabilidad o duración. Los sinónimos que encontramos de precario son inseguro, inestable o frágil. El economista Guy Standing define al precariado (proletariado más precario) a «quienes pertenecen a esta clase encadenan pequeños trabajos temporales, becas de formación, contratos a tiempo reducido, contratos a cero la hora [...]. Las personas que pertenecen al precariado tienen además que desempeñar una gran cantidad de trabajo no remunerado en torno al empleo: estar permanentemente solicitando un trabajo, estudiar distintas materias, navegar sin tregua por las redes, hacer colas y rellenar innumerables formularios [...]. Este precariado depende en su mayor parte de salarios orientados a la baja, volátiles e imprevisibles, y privado de ventajas no salariales tales como vacaciones pagadas, permisos de enfermedad y jubilaciones¹».

3 Ser profesional se sobreentiende como

Idem. la capacidad de realizar el trabajo con rapidez y eficacia, equivale también a una

4 actitud de responsabilidad ante las expectativas exigidas. Según la Real Academia

Idem. Española profesional es «dicho de una persona que ejerce una profesión²», «dicho de

5 una persona que practica una actividad, de la cual vive³» o «hecho por profesionales y no por aficionados⁴».

En la esfera artística precariedad y profesionalidad son dos términos que suelen ir de la mano, y que los agentes culturales⁵ conocemos bien. Es *vox populi* que el ámbito artístico no destaca por exigir sus de-

rechos o reclamar unas condiciones dignas de trabajo. Lamentablemente es un sector muy poco empático al que le cuesta mucho reconocerse como colectivo, donde la meritocracia y la competitividad son sus bases. Nos encontramos pues, ante un sector capaz de soportar condiciones de trabajo inconcebibles para personas que no pertenezcan al ámbito artístico. ¿Quién no se ha encontrado dando largas explicaciones a familiares, parejas o amigos con excusas, con el tiempo ya aprendidas y redundantes, justificando la dedicación empleada hacia una profesión basada en especulaciones y promesas de futuro? Como un mantra nos repetimos, ya vendrán tiempos mejores, esto lo hago porque me va a venir bien en mi curriculum, si trabajo con este comisario me saldrán muchas oportunidades, si voy a esta inauguración voy a conocer a «tal» persona influyente, los honorarios son muy bajos pero lo acepto porque me va a dar visibilidad, en este concurso tengo que pagar los portes pero si me seleccionan me va a legitimar, etc.

Lo paradójico y complejo de estas conversaciones es que los interlocutores siguen, viven y/o incluso subvencionan carreras que de antemano parecen muy prometedoras, llenas de premios, exposiciones, participaciones en ferias, entrevistas en medios o viajes, lo que de alguna manera mantiene la ilusión y el autoengaño de que el futuro será mejor.

En 2017 la Fundación Nebrija realizó una encuesta sobre la actividad económica y profesional de los artistas plásticos y visuales en España a través del testimonio de 1.100 artistas encuestados, entre los cua-

1 Arancibia, Mercedes. *Crónica popular*. 2017. Disponible en <https://www.cronicapopular.es/2017/04/precariado-clase-social/>. [Fecha de consulta: 12/10/2018]

2 Real Academia Española. Disponible en <https://dle.rae.es/?id=UHxRBOS>. [Fecha de consulta: 12/10/2018]

5 Nos referimos aquí a todas las personas que conforman el sistema arte, gestores/as, comisarios/as, galeristas, artistas, mediadores, educadores, etc.

les participamos nosotros. Entre los datos más significativos, el estudio⁶ muestra que el 50% de los artistas encuestados declara percibir ingresos por debajo del salario mínimo interprofesional, es decir, 707€. Esa cantidad hace relación a lo que cobran por todas las actividades que realizan, es decir, no se refiere tan solo al dinero que cobran vendiendo su obra, sino que también se debe añadir el sueldo por actividades laborales fuera del ámbito artístico. Menos del 15% manifiesta que puede vivir solo del arte. Además, solo el 32% de los encuestados dice mantener relaciones estables con galerías y únicamente el 3% considera que es satisfactoria y su única fuente de ingresos. Solo un 30% se declara autónomo. Otro tercio, el 28,8% están inscritos en el paro. Trabajan por cuenta ajena un 20%, mientras que sustentan a otros trabajadores, es decir, pueden ser considerados empresarios menos del 2%.

Isidro López-Aparicio precursor del estudio comenta,

«El artista, en muchos casos, tiene que compatibilizar su labor creativa con otros trabajos y queríamos demostrar que el mayor mecenas del mundo, en contra de lo que se cree, son las propias bases del sistema, es decir; los artistas. Muchos de ellos están trabajando en otras cosas, viviendo en situaciones económicas precarias con sus familias, parejas y amigos que los apoyan. Todo esto suma un enorme capital de micromecenazgo que es lo que realmente sustenta al ecosistema del arte. Sin este altruismo provocado por la necesidad que tiene el artista por crear, el ecosistema del arte se caería, como se ve en los datos⁷».

Esta generosidad normalizada es la que sostiene un sistema precario estructural del que todos y todas somos cómplices. No se trata de señalar culpables ni de buscar víctimas y verdugos, sino de la conveniencia de hacer uso de la empatía y saber pedir, dar y reclamar en compensación a la retribución económica que vamos a recibir o a ofrecer. Si no partimos de esta hipótesis tan básica somos partícipes y engranaje de un sistema neoliberal que absorbe los procesos de subjetivación y la identificación con una profesión creativa como algo asociado a la autorrealización y que interpreta que recibir un pago inmaterial o simbólico es más que reconfortante, pues que más satisfacción puede haber que trabajar de algo que a uno le gusta.

Si recorremos los pasillos de cualquier facultad de Bellas Artes del mundo en los primeros cursos, encontraremos en su mayoría estudiantes ilusionados, con fantasías de cambiar el mundo, jóvenes que se sienten diferentes y que encuentran en el ámbito creativo un refugio que los currículums académicos no ofrecen. A medida que pasan los cursos en la facultad, los mensajes que se escuchan reiteradamente por los profesores es que solo un 3% de cada promoción podrá dedicarse al ámbito artístico, y es fácil ver quiénes van a ser pues en seguida despuntan, sacan mejores notas u obtienen los primeros premios universitarios. Esto deja por tanto una de media aproximadamente del 97% anual de licenciados en BBAA fuera del sistema arte. El resto empezará un proceso de legitimación para convertirse primero en artista emergente, para luego convertirse en artista de medio largo recorrido si consigue mantenerse de una manera activa de diez a quince años desde que inició su carrera y

6

Pérez Ibáñez, Marta y López-Aparicio, Isidro. *La actividad económica de los/las artistas en España*. Madrid: Universidad de Nebrija, 2017.

7

Camarzana, Savoia. *No todos los artistas viven del arte*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticiaimp.aspx?idnoticia=11142>.

[Fecha de consulta: 22/10/2018]



El éxito es un fracaso

Actoactriz 7

"Hace un turrón de años, Bourdieu decía que el valor más preciado por los artistas era el capital simbólico. Que la visibilidad y la distinción social que se le supone al campo artístico, ya era renta suficiente. Esto claro, además de lanzar a los artistas a vivir del aire, suponía la reproducción del orden institucional, pero oye, ya llegará el dinero. Y la verdad es que me jode, me jode que Bourdieu, todavía tenga razón."

Bobosoboso

8 artista consagrado si resiste de una manera mediática el resto de su vida.

Conseguir el primer escalón no es fácil, aunque sin duda este trayecto va a ser el más satisfactorio y sencillo de todos. El artista joven⁸ tiene que ganar sus primeros premios y/o ser seleccionado en distintas convocatorias, pero no cualquiera vale.

Cada convocatoria tiene cierto prestigio y para llegar a ser seleccionado en unas tienes que haberlo hecho en otras de menos, digamos, categoría.

Esto va a significar tiempo inmaterial invertido en largas horas usadas en gestión, realización y confección de dossieres, en su mayoría, adaptados a los requisitos únicos de cada convocatoria, gastos en envíos, impresiones y carreras a Correos.

En este proceso el importe del premio no es garantía de prestigio, puede haber un premio con una cifra importante, pero como es convocada, por poner un ejemplo, por el departamento de Cultura del Ayuntamiento de un pueblo periférico, ganar ese premio no va a gozar de ningún beneficio para el joven artista, es más, se recomienda no ponerlo en el currículum. Lo mismo pasaría con un concurso de pintura rápida o una exposición en un bar aunque se hubieran vendido todas las piezas. En cambio, un premio con un importe bajo, pero que cuenta con un jurado de relevancia en el mundo del arte va a ser más deseado y legitimador y va a contar con mucha participación. Una vez ganados ciertos premios en un contexto, suelen empezar a ofrecerte colaboraciones, esto en su mayoría es participar en exposiciones sin retribución económica pero si inmaterial y simbólica ya que permite una inserción en el panorama artístico del momento. Este intercambio es legitimador dependiendo de la persona que haga la invitación, es decir, sigue

la misma lógica que el poder de la convocatoria y por lo tanto deja en manos de los «seleccionadores» la futura carrera del artista emergente. En este punto muchos factores cuentan, desde la suerte, el carisma o la clase social a la que pertenezcas.

Una vez ya eres oficialmente un artista emergente, puedes aspirar a percibir premios de más reconocimiento. Estos son más difíciles de obtener, pues compites con artistas que llevan persistentemente varios años presentándose a los mismos premios y que por lo tanto están más preparados⁹. Es importante enfatizar que los afectos también tendrán un papel muy importante, tal y como dice Jorge Luis Marzo: «Difícilmente consigue alguien un premio siendo desconocido para el jurado¹⁰».

Por lo que como señala Gloria Guso «las inauguraciones de exposiciones, las presentaciones de libros, las lecturas públicas y demás son eventos sociales, pero para los profesionales de la cultura, son sobre todo espacios de *networking*, de establecimiento y mantenimiento de una red de contactos dentro del mundo de la cultura. Si esto es así en los espacios públicos (museos, centros de arte, galerías, fundaciones...), no hace falta ser muy creativo para imaginar cómo será una de estas reuniones en un lugar forzosamente más pequeño y con un público más reducido. Especialmente en las ciudades pequeñas y medianas —hablando del contexto español y europeo—, los círculos sociales que se dan en unos y otros espacios a menudo se superponen, lo que da lugar a una endogamia en el ámbito del arte que puede ser a la vez provechosa para unos y muy excluyente para otros¹¹».

Si hiciéramos una genealogía del arte emergente en distintos contextos del arte español, veríamos repetidos los mismos patrones; una serie de artistas emergentes

Por joven no nos referimos al rango de edad, si no al inicio de una carrera artística sea cual sea la edad.

9 Una vez un artista emergente nos contó que se había presentado nueve años seguidos al mismo premio y que al décimo se lo habían concedido.

10 Marzo, Jose Luis. *Sobre los jurados artísticos. La conveniencia de publicar sus deliberaciones*. Disponible en <http://soymenos.net/>. [Fecha de consulta: 22/10/2018]

11 Guso, Gloria. A Desk Magazine. *Cuando lo privado es público y viceversa*. 2015. Disponible en <http://a-desk.org/magazine/cuando-lo-privado-es-publico-y/>. [Fecha de consulta: 22/10/2018]

INCERTIDUMBRE

SOUMBRE

despuntan por distintos motivos¹², durante unos cinco años circulan por todos los espacios del contexto (incluso hay intercambios con otros entornos), haciendo exposiciones, charlas, talleres, etc., dando la sensación de que «siempre están los mismos». Pasados ese primer periodo, progresivamente empiezan a tener menos visibilidad, dando paso a otros que volverán a resaltar, y así, sucesivamente.

Podría parecer que una vez superada la primera fase de artista emergente la precariedad se desvanece. En cualquier profesión, diez años de «éxitos» significarían un ascenso social, pero en el caso del ámbito artístico, paradójicamente, suele suceder todo lo contrario. Una vez terminadas las becas¹³, ayudas, concursos y/o subvenciones destinadas a arte emergente, las cuales sí establecen el límite de edad hasta los treinta y cinco años, la ilusión se disipa y se muestra el espejismo en el que se ha estado subsistiendo. Obviamente, siguen habiendo premios y becas, pero en menor cantidad y con competidores de hasta los noventa y nueve años, lo que dificulta seguir el mismo ritmo que en la burbuja del arte emergente.

Llegados a este punto, cabría pensar que lugar tenemos en el mercado y esperar tener cabida, para poder entrar en otro bucle de movimientos estratégicos que nos llevará a otro espejismo, incluso con más fantasía, pero que lamentablemente seguirá siendo precario, pues España no es un país que destaque por sus leyes de mecenazgo, sus coleccionistas o su inmersión y legitimación en el mercado internacional. La creencia de que el prestigio es un catalizador que inserta al artista en el mercado del arte, las mejores colecciones o un alza en la venta de sus piezas es ficticia, tal y como revela el estudio anteriormente citado:

«no hay una relación directa en todos los casos entre reconocimiento e ingresos. No siempre los artistas más reconocidos son los que mejor viven¹⁴».

Teniendo en cuenta lo hasta ahora expuesto y volviendo a la definición de la RAE acerca de ser profesional: «dicho de una persona que ejerce una profesión¹⁵», «dicho de una persona que practica una actividad, de la cual vive¹⁶» o «hecho por profesionales y no por aficionados¹⁷», nos preguntamos: ¿puede entonces un artista considerarse en algún momento de su carrera un artista profesional?

Es posible que él o ella si se lo considere, pues el mayor tiempo de su vida lo dedique a trabajar en el ámbito artístico, ya sea en producción, burocracia, *networking* o investigación y posiblemente tendrá una actitud muy responsable y profesional, pero contradictoriamente no va a poder vivir de ello, ¿deberíamos catalogarlo de *amateur* o aficionado independientemente de la trayectoria alcanzada? En una entrevista reciente Manuel Segade, actual director del Ca2m decía: «A nadie le parece raro que en una entrevista de trabajo se discuta sobre las condiciones económicas. Pues en el arte deberíamos olvidar la idea de que esto se hace por amor al arte¹⁸».

Pareciera que en la esfera artística hablar de dinero es de mala educación. En el ámbito de concursos, ayudas, becas y/o subvenciones, rara vez están contemplados los honorarios artísticos, y si lo hacen es un porcentaje muy bajo, por lo que la mayoría del presupuesto está contemplado a producción (materiales y honorarios de las personas colaboradoras pero no del artista), pues se da por hecho que el «producto» generado será insertado en el mercado del arte y ahí ya se verán retribuida las horas empleadas. Esa lógica de pensamiento de-

12

Desde ganar un premio reconocido a tener una red de afectos influyente.

13

Públicas o privadas.

14

Camarzana, Savoia. *No todos los artistas viven del arte*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticiaimp.aspx?idnoticia=11142>. [Fecha de consulta: 22/10/2018].

15

Real Academia Española. Disponible en <https://dle.rae.es/id=UHxRBOS> [Fecha de consulta: 22/10/2018]

16

Idem.

17

Ibidem.

18

López, Ianko. *Tenemos que olvidarnos de que el arte se haga por amor al arte*. Disponible en <https://elpais.com/elpais/2018/11/06/>

icon_design/
1541505601
_857969.html.

[Fecha de consulta:
08/11/2018].

19

Zafra, Remedios.
*El entusiasmo: pre-
cariedad y trabajo
creativo en la era
digital*. Madrid:
Anagrama, 2017.

20

Cobrando un
presupuesto final
muy bajo por la
actividad y horas
dedicadas, o en el
caso de los gestores
trabajando muchas
más horas de las
estipuladas por
contrato.

ja fuera a muchas prácticas artísticas que ni tienen, ni pretenden tener, cabida en el mercado, borrando de un plumazo proyectos basados en la investigación, ensayo y error o proyectos de formas híbridas.

Cuando se habla de recibir honorarios por una charla, dar un taller, escribir un texto o por participar en una exposición, al no haber una legislación consensuada que regule la remuneración contemplada en cada caso, resulta muy complejo y embarazoso reclamar más honorarios. Lo más cotidiano, es que la retribución sea muy baja por las horas dedicadas, si a esto le añadimos que suelen pedir factura, pues aún se reduce más el presupuesto. No es que el arte esté llenos de villanos aprovechándose de los pobres artistas, es que el arte está lleno de entusiasmados tal y como relata Remedios Zafra¹⁹, que con su buena voluntad y amor por lo que hacen, acaban generando unas políticas culturales que no benefician para nada al ámbito de la creación. El lamento más reincidente que siempre escuchamos desde las instituciones es que tienen muy poco (o nulo) presupuesto, pero paradójicamente acaban generando una programación frenética anual, que con la finalidad de llegar a los públicos y

generar un contenido que sea interesante para el contexto, terminan precarizando al sector, y no me refiero únicamente a los artistas, sino también a los gestores que trabajan para estas instituciones, sosteniendo finalmente el sistema a base de actos de generosidad²⁰ forzada, pues siempre habrá «otro» dispuesto a hacer ese trabajo, ya que al fin y al cabo estos encargos se suelen ver como una oportunidad y se convierten en una inversión en las que moralmente perder dinero, ponerlo o no ganarlo forma parte de esta apuesta para el futuro. ¿No sería más coherente por parte de las instituciones tener una actitud más profesional y generar un programa menos agitado para así poder repartir de una manera más equitativa el poco presupuesto del que parten?

Está claro que el sistema artístico español es aún muy inmaduro, y que necesita de unos agentes que sean conscientes de sus corresponsabilidades para hacerlo crecer, una gran dosis de empatía y tener conciencia de clase. Es evidente que el modelo seguido hasta ahora no funciona, por lo que cabría probar nuevos modos y/o formas de hacer, aun sabiendo *a priori* que partimos de un ensayo y error, ¿pero qué mejor forma de equivocarse?





**Hacia nuevos
paradigmas**

Tecnología, redes y bots

Hiperhistoria del arte contemporáneo

Antonio Ferreira



1 Los títulos y párrafos se sirven de una simbología inspirada en lenguaje de programación web html. De esta manera se conjuga en el documento, y posteriormente en el papel, una gramática *online* con otra propia del ámbito *offline*.

2 Para referenciar las figuras en el cuerpo del texto, se ha sustituido la apócope estándar «Fig.» por la abreviatura «Img», considerándose ésta más coherente en relación con la terminología digital.

3 «Wetware es un término utilizado a partir de la aplicación de las nociones de *hardware* y *software* a la vida biológica. El prefijo “wet”

< / 0. Introducción a un algoritmo subjetivo >¹

< Las líneas de información que componen el texto han sido insertadas en 0,70 segundos por un *software* especulativo. Este proceso de escritura infrapalpebral —que dura menos que un parpadeo— da como resultado una estructura no del todo lineal y no del todo prosaica de ideas recabadas de entre los 46,6 MB y 24 ítems que componen la carpeta titulada 5. *LIBRO INTRANSIT*, creada el 30 de julio de 2018 en el ordenador del autor (Img.1)². >

< La utilización del *software* especulativo responde a una estrategia que en cierta manera concuerda con protocolos de escritura no-creativa (Goldsmith, 2015). Cada párrafo encabezado y finalizado por «< >» contendrá ideas desarrolladas, esbozadas o ya publicadas sobre un arte futurible cuyo proceso de redacción está entrelazado por palabras clave que aparecen subrayadas. El recurso da cuenta del modo intrínseco de gestionar la información en internet, tanto por parte de las computadoras como por el contagio subliminal hacia lxs usuarixs, ya que nosotrxs somos los *softwares* especulativos —en el mejor de los casos, *wetwares*³—. En un sentido más referencial, se inspira en tácticas analógicas de composición de relatos como el *cut up*, las doscientos veintiuna tesis de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (2009), o las veintiocho secciones encorchetadas —[[]]— de *Colapso* de Nick Land (2017). En la parte conceptual, la estrategia parte de metodologías a priori tan diversas como las plasmadas en *El gran gramatizador* automático de Roald Dahl (2013)

o en el proceso de trabajo del proyecto #JWIITMTESDSA?⁴ de Cristina Garrido (2015). >

< El detonante práctico ha sido el experimento de buscar *Hiperhistoria del arte contemporáneo* en Google a 24 de octubre de 2018 (Img.2). Aparecen aproximadamente 47.500 resultados en 0,87 segundos. Lo interesante, además del indicativo de celeridad o los valores de posicionamiento web de las entradas, es la gran cantidad de contenido indexado para un término que aún no existe en la web. Como el buscador no lo reconoce, ofrece opciones para otra posible búsqueda: *Prehistoria del arte contemporáneo*, una figura retórica predictiva de creación computacional, una especie de oxímoron que remarca en negrita el posible descuido. Más adelante se esclarecerá una de las fuentes de este segundo término propuesto por el turbo-buscador. >

< Si se cambia de pestaña y se utiliza la *búsqueda por imagen* del ítem seleccionado, se pueden percibir indicios más cercanos al texto. Ya entre las primeras miniaturas se encuentran alusiones al marco referencial que usé para delimitar el estado de la cuestión. Me refiero en concreto a las dos imágenes pertenecientes al colectivo DIS que están rodeadas por un rectángulo verde (Img.3). Ambas redirigen a un artículo de Bea Espejo titulado *Antes de ayer y pasado mañana* (2018). >

< Deslice el dedo para desbloquear las páginas. >>>>>>



< ! - - Img.1. Captura de pantalla con la información de la carpeta que contiene este archivo - - >

refiere al agua que caracteriza a las criaturas vivientes [N. del T.]» (Land, 2017, 61).

4

Las siglas provienen del título *Just what is it that makes today's exhibitions so different, so appealing?*, que a su vez parte de la obra de Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* de 1956.

< Es importante aclarar que la primera vez que leí el término *hiperhistoria* —al cual quedé adherido mentalmente de manera instantánea— fue paradójicamente en papel, en la entrevista a DIS incluida dentro del cuaderno de la exposición *Pulgares que escriben y se deslizan* (2018) en La Casa Encendida: «Wikipedia es un ejemplo de cómo la historia se ha aplanado, de cómo ha dejado de tener una estructura jerárquica. El llamado ahistoricismo actual es esencialmente un producto de la «hipereditabilidad», de la «hiperhistoria» (DIS, 2018, en línea). El prefijo *hiper-* es uno de los más usados para vertebrar la epistemología actual, sirviendo precisamente de hiperónimo metafórico de la velocidad o el exceso actual: lo que está por encima de lo normal, la hipertrofia de la información. El morfema disloca en este caso la raíz *historia* de modo que aplanada cada significante y pone al mismo nivel varios siglos de conocimiento. >

< Clicando en el artículo de Espejo (2018) publicado en *El País*, como si se cribaran las piedrecitas de un pequeño arroyo digital, se puede encontrar el trozo dorado al que apuntaba Google en su *Quizás quisiste decir*: «Era 1999 y el futuro pasaba por el arte electrónico y el net.art, los nuevos formatos que respondían al intento de dejar atrás todo lo asimilado hasta entonces. Casi 20 años después, parece prehistoria de lo contemporáneo» (Espejo, 2018, en línea). En el cuerpo del artículo se habla de dos exposiciones madrileñas que «se acercan al futuro como un lugar para la especulación» (Espejo, 2018, en línea): la ya citada *Pulgares que escriben y se deslizan* de DIS y *Adverbios temporales*, comisariada por Cristina Anglada en CentroCentro. Unos meses después, ya terminando 2018, se podrían enumerar otros eventos rela-

cionados con la tendencia que tuvieron lugar en la misma ciudad, como la muestra de *The Futch* en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid —comisariada por Marta Echaves y Neme Arranz—, la sección de *ARCO Futuro* o los seminarios y exposición documental de *Nueva Sinceridad* en Injuve —coordinados por Elena Castro Córdoba y Víctor Aguado Machuca—, sin olvidar todo el marco conceptual tratado ya en 2017 en las XXIV Jornadas de Estudio de la Imagen del CA2M tituladas *Futuros Glitch* (2017, en línea). >

< El experimento de escritura por búsqueda basada en la coincidencia de significantes, como indicaba al inicio, marcará el transcurso del siguiente compendio de palabras. Eludiendo los protocolos básicos de *softwares* y buscadores al uso, que son indiferentes a los signos de interrogación, cada apartado se preguntará de manera subjetiva por un posible *dónde* —1—, *cómo* —2— y *quién* —3— en la hiperhistoria del arte contemporáneo. En conclusión, la redacción responde a la idea de escribir un texto desde la perspectiva de un *software*: ¿podría escribir notas a pie de página? Así pues, pasemos de Google —*El gran gramatizador automático* (Dahl, 2013) del siglo XXI— a las profundidades de mi escritorio, para dar cuenta de «una serie de preocupaciones estéticas superpuestas» (Olson, 2013, 26). >

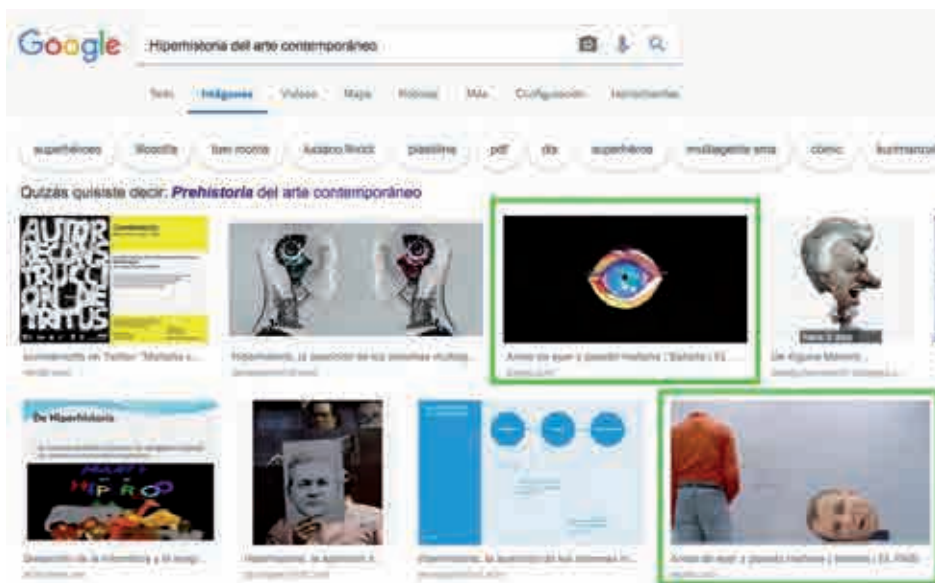
< / 1. Centro de procesamiento de arte >

< // ¿Dónde se almacena la hiperhistoria? >

< Nada produce más CO₂ que un humano del primer mundo y usted ha tenido uno... Producirá 515 toneladas de



< ! - - Img.2. Captura de pantalla del resultado de la búsqueda del título de este texto y la sugerencia o redirección de Google - - >



< ! - - Img.3. Captura de pantalla del resultado de la búsqueda por imagen con las miniaturas que interesan enmarcadas en un rectángulo verde - - >

5

En relación a la hipótesis de la súperpoblación recomiendo la visualización del documental *Ten Billion*, de Peter Weber.

6

Sirva como ejemplo la hipervisibilización que hace Google de sus *Datacenter* con una galería de imágenes abierta (<https://www.google.com/intl/es-419/about/datacenters/gallery/#/>) en contraposición al secretismo del CPD de Appel en Maiden (<https://www.youtube.com/watch?v=hDXSSi1qStA>).

CO₂ a lo largo de su vida, lo mismo que cuarenta camiones (Kelly, 2014). >

< Los provocativos índices de contaminación, relativos al funcionamiento innato del ser humano, deberían introducirse en el algoritmo del súper-desarrollo demográfico en el que nos encontramos, añadiendo el factor determinante de los diez mil millones de habitantes que se estima alcanzará la Tierra a lo largo del actual siglo⁵. El exceso de información digital en el que nos encontramos, en términos meramente cuantitativos, es inseparable del exceso demográfico. >

< Detrás de la mayor parte de los servicios online y de las aplicaciones que nos acompañan a diario, se encuentran unos casi desconocidos pero imprescindibles edificios que gestionan y articulan la información. Estas megaconstrucciones de las multinacionales repartidas por los lugares más insospechados del mundo son los Centros de Procesamiento de Datos —en adelante CPD—. Los servidores de los CPD actúan como las columnas que sustentan la arquitectura dataísta social, como la sala hiper-hipóstila sobre la que se sienta la sociedad de la información turbocapitalista: el Partenón del siglo XXI. Columnas automatizadas con ventiladores y leds y capiteles codificados que componen el museo de la hiperhistoria del arte contemporáneo donde se almacenan todas las obras de arte provenientes de las redes sociales y las páginas web de las artistas. Sin embargo, si el museo moderno almacenaba y visibilizaba sus piezas para una experiencia colectiva, los *centros de procesamiento de arte* tan solo albergan un código susceptible de ser visualizado individualmente por el espectador en una pantalla. >

< Lo que resulta evidente es que el traspase del ligero archivo digital desde la nube hasta el suelo se hace en magnitudes ingentes de terreno y de recursos, lo que puede trasladarse hacia una reflexión prospectiva sobre la incidencia diaria de la sobresaturación informativa en el planeta. Con esta ecuación se pone en escena la relación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación —TIC— con la contaminación y el cambio climático. Sin embargo, el tipo de almacenamiento de los CPD tiene elementos favorables en comparación, por ejemplo, con otros sistemas de explotación terrenal como la agricultura o la ganadería. La cantidad de información susceptible de ser consumida en un metro cuadrado de servidor es exponencialmente muy superior a la cantidad de contenido que puede ser consumido en un metro cuadrado de una plantación de tomates. Las grandes empresas del Big Data son conscientes de las tensiones medioambientales, de ahí que la visibilización que realizan de sus centros oscile entre posturas edulcoradas de eco-sostenibilidad verde, ambigüedades legalistas o secretismos blindados⁶. Algunas pretenden dejar clara su eficiencia energética con alusiones incluso a la belleza externa del paisaje (Img.4). >

< «Proliferan pequeños cambios climáticos en las habitaciones de lxs artistas. La temperatura sube imperceptiblemente por el desgaste de la pasta térmica de los motores y los ventiladores de los laptops de los pequeños escritorios» (Ferreira, 2017). Lxs usuarixs somos los calefactores de los CPD. Cada información subida a la red genera un calor de bits perceptible por duplicado, tanto en un recóndito servidor a cientos o miles de kilómetros como en la mano que sujeta el smartphone. La gestión de residuos de información convierte a



< ! - - Img.4. Captura de pantalla de la galería de los CPD de Google con el siguiente pie de foto:

«Un atardecer resalta el bello horizonte que rodea nuestro centro de datos de Pryor, en Oklahoma» - - >

7 los impolutos CPD en los vertederos 2.0: Concepto extraído del texto de 1994 *Colapso* de Nick Land (2017, 59).
 «Montones de basura cuasiinteligente densamente semiotizada se retuercen y hieden en un jodido clima de calor tropical» (Land, 2017, 62). >
 < La termodinámica del selfie. >
 < Memes llenos de píxeles y CO₂. >
 < Terapia de grupo sobre el dióxido de carbono en humanos: cuando la respiración se convierta en un arte. >
 < Tecnologías de la Información y la Contaminación. >
 < Un CPD en un satélite. >
 < Un CPD en la luna. >

< / 2. «Reliquias fosforescentes»⁷ >

< // ¿Cómo es la logística de producción y recepción hiperhistórica? >

< Siempre he pensado que cuando la humanidad se extinga, o bien una especie extraterrestre la doblegue, el arte servirá para engañar a los nuevos ocupantes del planeta sobre la idiosincrasia de nuestra especie, convirtiéndose en un arma de desorientación masiva. Presuponiendo una imposibilidad de entendimiento mediante el lenguaje verbal, cada pieza artística actuará como índice de irrealidad o señuelo falso que será interpretado sin el código de la metáfora: «[...] las ruinas del presente humano convertidas en fósiles de un futuro posible» (Anglada, 2018, en línea). En cambio, en la actualidad me oriento más hacia la incapacidad de proyectar o vaticinar un futuro artístico debido a la sensación de que en el presente occidental todo puede pasar, solapándose distintas épocas en un marco continuo de especulación dentro de una *nube* temporal borrosa. En

definitiva, la producción estética está sirviendo para engañarnos primero a nosotros mismxs, lo que amplía el horizonte predictivo de una manera estimulante a la par que impotente. >

< SPAMart >

< TrolPop >

< Un bot —aféresis de robot— es un programa informático capaz de efectuar automáticamente tareas repetitivas a través de Internet, cuya realización por parte de una persona sería imposible o muy tediosa. Dahl ficcionó un artefacto con parámetros similares: «Esta máquina puede producir un relato de cinco mil palabras, mecanografiarlo y terminarlo en treinta segundos. ¿Cómo pueden competir con ella los escritores?» (2013, 279). Los productos que creamos a partir de Internet —un rasgo propio de la corriente estética denominada *postinternet*—, y por ende nosotrxs mismxs, son propiamente aféresis o apócopies informacionales: los datos consultados se adhieren al proceso cognitivo y al propio sujeto delante o detrás de la propia creación, dependiendo de dónde se sitúe el concepto de autoría o subjetividad. Así, llega a ser casi imposible eludir el apoyo de la web para enunciar cualquier discurso, difuminándose las fronteras entre creación y apropiación. >

< Seguramente esté muy cerca el día, si no ha ocurrido mientras escribo este párrafo, en que el número de avatares activos en las redes sociales supere al número de personas de carne y hueso en consecuencia a las múltiples personalidades que pueden ser creadas por usuarix en la misma o distintas plataformas o a la propagación automática de perfiles creados por programas informáticos. De hecho, ya se han dado casos en los que la opinión pública ha

sido redirigida a raíz de opiniones o reopiniones de bots, circunstancia que plantea los efectos de lo cuantitativo sobre lo cualitativo. El arte será bot o no será, y si se superpone este concepto a un paradigma propio del humano en lo digital, como la irreverencia o la provocación, podría decirse que: «El arte será trol o no será» (Tabarés, 2017, en línea). >

< La exagerada capacidad de transmisión textual y visual entre avatares computacionales —el rápido *boca a boca* de los bots— pone en escena el concepto de *imagen oral*⁸:

En cuanto a la evolución de las palabras, parece claro que pasamos de lo oral a lo escritural, del ámbito sonoro al visual. En cambio, puede que estemos sufriendo un proceso invertido en el campo de la imagen maquinada. Me explico: la imagen escrita (*foto-grafía*: escritura de la luz) puede estar evolucionando hacia una imagen incontinente, una imagen con características orales; la accesibilidad de un ingente número de emisores a los *multimedios* de producción de imágenes, las convierte en tan inmediatas, fáciles de producir (pronunciar) y ubicuas como las palabras. El modelo de recepción en la imagen es más rápido y automatizado que el de la percepción textual. Se produce un contagio en la absorción de la respuesta y una propagación masiva, de ahí el término *viral* (Ferreira, 2016, 25). >

< Si se reemplaza el lenguaje gramatical por algoritmos, o el alfabeto por código, se consigue una automatización en la transferencia informacional que provoca una recepción distinta a la que haya podido tener cualquier generación anterior. La poslectu-

ra o postescritura cinética acorta tremendamente los tiempos perceptivos sobre cada estímulo, pero alarga la exposición a la información en general, intensificando un conocimiento epidérmico y versátil que depende o se sustenta en una conexión a Internet. Por tanto el tipo de conexión afecta al paradigma gnoseológico, aunque si por algo destacan las generaciones posalfabéticas digitales es por la habilidad de conseguir acceso a las redes wifi. La hiper-visibility de la ultraimagen (Lombardía, 2016, en línea) y la hiperexpresividad interpretada en tiempos de sobrecarga (Bifo, 2007) se basan en tiempos fugaces de decodificación de significantes en detrimento del significado. Pero no creo que la desmaterialización o la desdesignación aporten cualidades negativas, sino que incentivan un nuevo modelo de reinterpretación. >

< Viscoexpresionismo >

< Dadaísmo dataísta o Big Dada⁹ >

< Se podría afirmar que la mayor parte del arte actual está esponsorizado en alguna fase de producción por multinacionales de compraventa como Amazon o Aliexpress. El veloz, cómodo y completo acceso distal a la representación del producto digital esculturizado modela inevitablemente la forma de pensar y de hacer de lxs artistas. Además, esta perspectiva poscubista de consumo y pensamiento pone de relieve otros reformateos del comportamiento físico en general:

Cada vez menos personas trabajan en oficinas, y las noticias relativas al cierre de *shopping mall* tras *shopping mall* en EE.UU. como consecuencia de la pujanza del comercio online exhorta a clausurar una época: aquella de la presencia física del consumidor; de la inte-

8

Precisamente mi proyecto en intransit 2016 tomó el nombre de *Imagen oral_v1* y se resume en la cita posterior.

9

Migración del término *Big Data*.

racción y el trato directo entre humanos (Echaves y Arranz, 2018, 9). >

< Trastornos como la lipoatrofia semi-circular laboral (Valencia, 2013, en línea) están derivadas del trabajo sentado expuesto a la tecnología durante períodos prolongados, e incluso comienzan a establecerse tendencias negativas al sedentarismo profesional como el *sitting is the new smoking* —estar sentado es el nuevo fumar—. >

< La introducción del mercado del arte en el mercado digital mediante el uso de criptomonedas como *bitcoin*, frecuentemente gestionadas mediante estructuras como *blockchain*, es una tendencia evolutiva natural que se está asimilando paulatinamente. Pero este intercambio de divisas digitales no dista tanto del presente afectivo patente en redes sociales. Del *bitcoin* se fluctúa al *likecoin* o *lovecoin* como mecenazgo cuantitativo de visibilización y posicionamiento de lxs artistxs en el ránking del ego virtual. >

< Existen también corrientes paralelas de intercambio informacional que no requieren de humanos: el Internet de las cosas —Internet of Things— es la disposición a que los objetos estén conectados a la red y se comuniquen internamente con un lenguaje D2D —Device to Device—. Es un terreno interesante para que el arte hiperhistórico plantee piezas que se comuniquen entre ellas a través de Internet, en un ejercicio democrático similar al P2P —*peer to peer* o red entre iguales— que añade un escalón más a algo que se podría llamar el Arte de las Cosas, ya que todo el arte está hoy de un modo u otro conectado a Internet. La cosificación o reificación de los objetos artísticos en *gadgets* conectados transformaría en literal el concepto de «dispositivo» deleuziano. >

< Escultura domótica >
< Surrealismo Satisfying >

< La unión del régimen visual con el dispositivo emisor es esencialmente indisoluble, ya que aún si se trabaja en una máquina sin entorno gráfico —algo muy minoritario—, no se deja de interactuar con un monitor lleno de píxeles. Por eso merece la pena parase a pensar unos milisegundos en la preocupación del usuario o de la usuaria a cerca de mantener sus dispositivos actualizados y en forma. Un dato que lo cerciora es la proliferación de aplicaciones móviles para la mejora o el chequeo del funcionamiento interno: antivirus, gestores de almacenamiento de espacio, *wid-gets* para personalizar los archivos del escritorio, bloqueadores de anuncios o *apps* vigilantes que dicen cuántas veces se mira o desbloquea el móvil. El espacio libre de memoria es un sentimiento que agobia de reojo, y pone al mismo nivel el acto de borrar y el de crear, algo que me parece crucial para delimitar y gestionar el exceso informacional. Personalmente, cada vez borro y borro más archivos que a menudo no sé cuando he descargado. La obsolescencia del aparato está ligada a nuestra amnesia para recordar todo lo recibido y, viendo cómo se hinchan algunas baterías de litio hasta explotar, podría ser un mal augurio de cómo se hipertrofian nuestras capacidades corporales para retener la información. Tocamos el móvil cientos o miles de veces al día, sin apenas percibir cómo elementos tangenciales a la imagen —como la publicidad— condicionan la mirada. En la siguiente captura se puede intuir por azar cómo la sensación incómoda de comprobar cuántas veces se ha desbloqueado la pantalla se yuxtapone a un anuncio sobre aprender *mindfulness* que

apela a la calma: la conspiranoia de la auto-vigilancia encuentra el confort subliminal e involuntario del *spam* (Img.5). >

< / 3¹⁰. Exceso y resolución >

< // ¿Quién y qué cuerpos producen la hiperhistoria? >

< Madrid, 10 de octubre de 2068:

Ha sido aprobado el decreto ley por el cual la circulación de archivos que superen el tamaño de 1MB queda prohibida. «El exceso va en contra de la resolución», rezaba la última línea de la declaración del gobierno de la *extranet*. La ahora llamada *Revolución del Exceso* —REX—, iniciada alrededor del 2015 con la propagación de aplicaciones como Instagram, Snapchat o Tik Tok, que incitaban a la hiperexpresividad mediante la publicación de pequeñas producciones que eran autoborradas en el plazo de 24 horas, ha llegado a su fin. Tras la comprobación de que la eliminación de dichas publicaciones no era total y de cómo los residuos de *bits* fueron acumulándose en los servidores, se diagnosticó que fueron los causantes de provocar el fatal cortocircuito que ha mantenido a la sociedad sin Internet desde hace cinco años, cuando se produjeron los macroincendios en todos los CPD del planeta. >

< En el año 2053 se realizó la primera unión del nervio óptico con el intestino delgado. El pequeño cable ocular de 4 cm se unió con la gran cuerda digestiva de 5 metros con el fin de ingerir las imágenes para solventar el problema de la agricultura. Una vez que la mirada médica se situó en el agente distribuidor de la imagen —el nervio óptico— en detrimento del globo ocular como esfera de recepción y creación

de lo visualizado, se pudo avanzar en la alianza de los procesos digestivos con la logística de consumo de las imágenes. El *nervio delgado*, como se denominó esta nueva cadena multiorgánica, resolvió la desequilibrada ecuación que se generaba con el descenso en la producción alimenticia en contraste con la sobreproducción de imágenes. La rápida absorción de los nutrientes del píxel por parte del aparato intestinal permitió abaratar los costes mediante el metabolismo visual de baja resolución. La fermentación de la imagen ha sido el verdadero hito revolucionario de este siglo. >

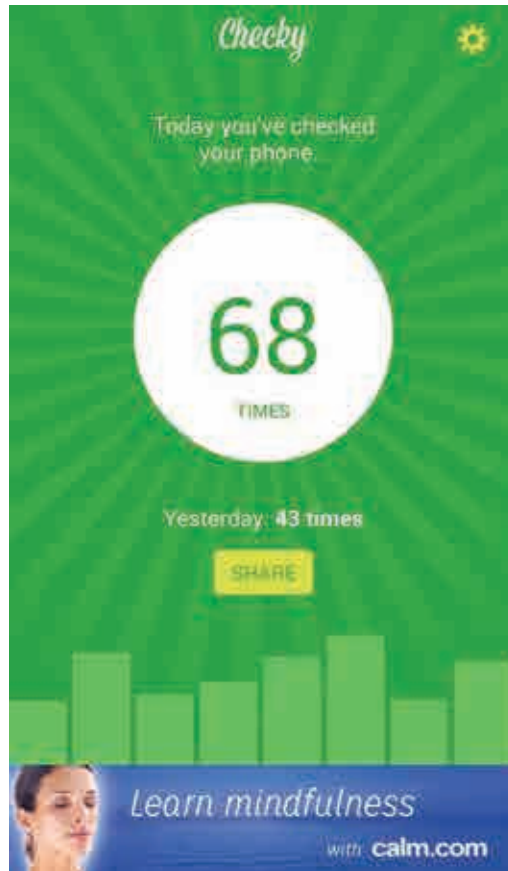
< Derrocando la estética ciborg del poshumanismo, lo más interesante de la hipercirugía es que ni siquiera se sirve de la sutura para enlazar los distintos órganos afectados en la operación, sino que se limita a transmitir los estímulos por ondas sensitivas entre la pieza emisora y la receptora, conectando la anatomía en un ciclo de conexiones en red. Otro ejemplo de este tipo de pioneras intervenciones, tras el nervio delgado, es el *corazón hipervinculado*: el órgano motor del cuerpo no necesitó bombear más sangre ni generar las pulsaciones *in situ*, ya que es un *software* médico el que lo hace en un servidor de un centro de procesamiento de órganos. La operación parte del prehistórico marcapasos, pero con la ventaja de subrogar y simular el trabajo orgánico en un lugar distinto al del propio cuerpo, lo que se cree que alargará aún más la vida al reducir el desgaste físico de la carne. >

< Que el cerebro sea más lento que la tecnología supone de nuevo una derrota respecto al bot:

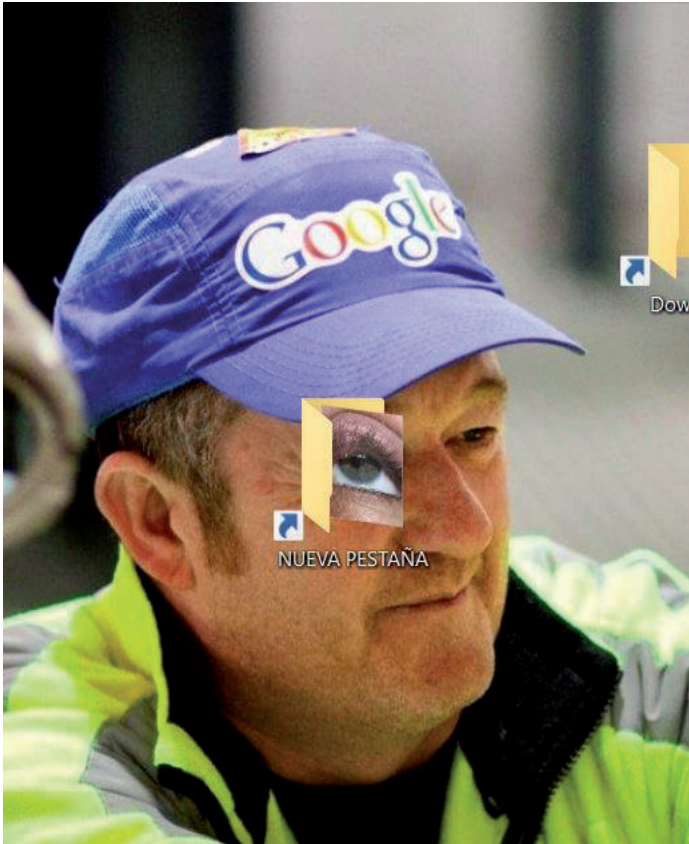
[...]el poder del capital en la era de la complejidad no está fundado en decisiones lentas, racionales y conscientes, sino

10

El símbolo «< / 3», formado entre el encabezado del título y el número del apartado, es usado en la jerga digital para representar un corazón roto.



< ! - - Img.5. Captura de pantalla de una aplicación que mide cuántas veces es desbloqueado el móvil y un anuncio de *mindfulness* - - >



< ! - - Img.6. Boceto para el desarrollo de la carpeta ocular o nueva pestaña - - >

en automatismos integrados en los dispositivos técnicos y administrativos que no se mueven a la velocidad del cerebro humano, sino a la velocidad del mismo proceso catastrófico (Bifo, 2017, 69). >

< Contra estas limitaciones corporales respecto a la tecnología surgieron estrategias gubernamentales de control anatómico como el *Decreto global de la desaceleración del parpadeo*. Este procedimiento en concreto ha causado que ya la totalidad de la población sea miope debido a la falta de humectación que los nuevos ritmos palpebrales provocan en el ojo. El gobierno argumentó la implementación de esta medida en pro de la información, a pesar de movimientos ciudadanos como el *Manifiesto contra la hipermiopía*. Lo curioso resultó que, en la época de la aceleración informacional, la solución estuviera en el proceso de ralentización del músculo más veloz del cuerpo humano. El postparpadeo fue el inicio de una serie de reestructuraciones de la organización transgénica. Actualmente se están desarrollando investigaciones para la implantación de modificaciones como: >

- > Turbohígado
- > Hiperpaladar
- > Polipulgar
- > Ultraintestino de fibra óptica
- > Carpeta ocular o nueva pestaña (Img.6)
- > Viscouñas
- > Transtobillos
- > Ciberpulmones
- > Garganta sintética

< Madrid, 11 de noviembre de 2018:

Puede que algún día todo este dolor sea reemplazado por un trabajo instantá-

neo realizado en exclusividad por un *software* cerebral. Sin embargo, las casi cinco mil palabras que lubrican esta redacción y se encontraban flotando entre carpetas, páginas y webs, han necesitado atravesar un cuerpo filtrándose entre huesos, músculos, cartílagos y humores orgánicos. Los 0,70 segundos del *software* ficticio han sido meses llenos de malas posturas, humo y vapor, ruidos en el portal y estrés por los *deadlines* incumplidos. Hasta que llegue ese día, ese instante o esa ligera chispa de conexión en un servidor extraterrestre, me limitaré a aprender sobre el proceso de la escritura performativa y repensar las esquinas de la investigación artística hasta que el sufrimiento consiga alcanzar, al menos, una dulce mueca en el pensamiento:

< [...] es razonable pensar que podría construirse una máquina con el mismo sistema que la calculadora eléctrica, transformándola de modo que colocase palabras en un orden determinado en lugar de números, acorde con las reglas gramaticales. Se introducen verbos, nombres, adjetivos y pronombres; se almacenan en la sección de memoria a modo de vocabulario, y con un mecanismo adecuado se extraen cuando sea necesario. Después no hay más que proporcionarle argumentos y dejar que la máquina escriba las frases (Dahl, 2013, 276). / >>

Referencias

- Anglada, Cristina (2018). *Adverbios temporales* [Catálogo de exposición]. Madrid: CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía. Disponible en: <https://www.centrocentro.org/exposicion/adverbios-temporales> [Fecha de consulta: 30/10/2018]
- Bifo (Berardi, Franco) (2017). «El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo». En Avanesian, A. y Reis, M. [et al.] *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 69-76). Buenos Aires: Caja Negra.
- Bifo (Berardi, Franco) (2007). «Patologías de la hiper-expresión». En *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semicapitalismo* (pp. 211-224). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Dahl, Roald (2013). «El gran gramatizador automático». En *Cuentos completos* (pp. 273-290). Madrid: Alfaguara-Santillana.
- Debord, Guy (2009). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DIS (2018). *Pulgares que escriben y se deslizan. Red de entretenimiento educativo de Dis* [cuaderno de la exposición]. Madrid: La Casa Encendida. Disponible en: https://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/cuaderno_expo_dis.pdf [Fecha de consulta: 10/09/2018]
- EchavesMarta y Arranz Ruiz, Neme (2018). «The Futch». En *The Futch* [Catálogo de exposición]. Madrid: Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.
- Espejo, Bea (2018). *Antes de ayer y pasado mañana* [en línea]. El País, 28-02-2018. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/02/21/babelia/1519207161_372739.html [Fecha de consulta: 28/09/2018]
- Ferreira, Antonio (2017). «Nueva pestaña». En *Estudio_Escritorio* [Catálogo de exposición], (pp. 14-18). Madrid: Injuve. Disponible en: <http://www.injuve.es/conocenos/ediciones-injuve/estudio-escritorio> [Fecha de consulta: 26/10/2018]
- Ferreira, Antonio (2016). *Palabra parpadeo*. Colección *Palabras de imágenes* nº 8. Madrid: Universidad Complutense y Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporánea), Disponible en: <https://eprints.ucm.es/37364/> [Fecha de consulta: 21/10/2018]
- Futuros Glitch: especulación de datos, tecnocosmología y desposesión en tiempos de capitalismo acelerado* (2017) [Programa de conferencias]. Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de mayo. Disponible en: <http://ca2m.org/es/actividades-historico/item/2595-jornadas-de-la-imagen-2017> [Fecha de consulta: 30/10/2018]
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kelly, Dennis (2014). *UTOPIA* [serie de Televisión]. En Temporada 2, capítulo 6. Inglaterra: Channel 4.
- Land, Nick (2017). «Colapso». En Avanesian, A. y Reis, M. [et al.] *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 49-64). Buenos Aires: Caja Negra.
- Lombardía, Ira (2016). *ULTRAIMAGE* [archivo de vídeo]. Ministerio de Cultura de España. Disponible en: <http://iralombardia.com/research/ultraimage> [Fecha de consulta: 04/10/2018]
- Olson, Marisa (2013). *Arte Postinternet*. México D.F.: Cocom.
- Tabarés, Laura (13/05/2017). *Arte Y Futuro* [archivo de vídeo]. Conferencia realizada el 20 de abril de 2017 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://youtu.be/oTbK94c4ZV0> [Fecha de consulta: 01/11/2018]
- Valencia Asso, Marta (2013). *Lipoatofia semicircular. Estudio de datos* [en línea]. Elche: Universidad Miguel Hernández. Disponible en: <http://prevencion.umh.es/files/2014/02/LIPOATROPFIA-CIRCULAR.pdf> [Fecha de consulta: 10/11/2018]



Emprendimiento creativo. (in)trasitando CIU

Alicia Castillo Mena



Disfrutando

Las líneas que siguen a continuación nacen de una forma de comprender, ser y estar en el mundo. Entender tu profesión como algo proactivo y cambiante, estar siempre cruzando la línea del confort, rompiendo moldes; *outsider* podría ser la palabra que lo defina.

Desde el día primero que tuve a mi cargo asignaturas universitarias entendí el compromiso docente: cómo éste sería un pulso y una lucha contra el aburrimiento, la malformación y la estandarización del conocimiento.

Si algo nos cambia, es lo que conocemos y experimentamos, si no hacemos la práctica de la teoría, si la teoría no se vuelve práctica, empobrecemos nuestras posibilidades vitales, nuestra aportación al mundo, a nuestra especie como seres humanos. Pero sobre todo, nos aburriremos. La creatividad es una de las mejores píldoras para conseguir el disfrute porque supone diferencia, aventura y riesgo.

Por tanto, el lema de nuestra propuesta sería: hagamos de nuestro trabajo y aprendizaje un disfrute.

Una teoría «clásica»: patrimonio cultural y sociedad

Investigo e imparto clases sobre patrimonio cultural. Pasamos horas y horas teorizando sobre la gestión patrimonial (ver por ejemplo Querol, 2010), publicando artículos para mejorar procesos, formas de tratar a los bienes culturales, entendidos éstos

como comunes, como parte de nuestro pasado colectivo, siendo éste hasta ayer. Para gestionarlos, los procesos de patrimonialización tienen que haberse activado. Desde la elaboración de un expediente sobre un cuadro, hasta la paralización de una obra porque aparece un resto arqueológico o el estudio de percepción social de una comunidad para definir su paisaje cultural son objetos de mi docencia.

Observo con preocupación como el alumnado no establece límites entre comprensión de procesos históricos o por ejemplo, estudios arquitectónicos y los bienes patrimoniales... sin esos límites todo sería patrimonio cultural y comparto la idea de que todo podría serlo, pero en la práctica no lo es. Me obsesiona que se entienda que esto no es así, que elegimos constantemente qué parte de nuestro pasado patrimonializamos y en consecuencia nuestras prácticas están determinadas por ello. Podemos criticar que consideremos patrimonio un palacio y no la historia de una comunidad de vecinos y vecinas, pero también podemos entender cómo es el proceso para cambiar esta situación, y son las gestoras y gestores parte cómplice de muchas decisiones en relación a qué es o no es patrimonio y cómo tratarlo a partir de ahí.

Entendemos el patrimonio cultural como algo multidimensionado, donde la mirada científico-técnica, la nuestra, es solo una más junto a ella, la política administrativa tiene un peso también determinante. Y no menos importante, sin embargo olvidada en muchos casos, es la social. Trabajamos por tanto duramente por romper

con los desapegos hacia los bienes culturales que genera la gestión y la consideración de unos valores de pasado sobre otros en las declaraciones y en la elección de qué patrimonializamos. Intentamos que el estudiantado desarrolle recursos para definir y tratar bienes culturales, desde lo conceptual (científico técnico), hasta lo legal y político (oficialidad y normativa) contrastando con el interés social (habitantes y visitantes) (Castillo y Querol, 2014: 2).

Aunque suene a lo de siempre, hay que repetirse (comprometerse) con que el S.XXI (también) tiene como protagonista a las personas, y el gestor o gestora que trabaje como persona, actúe, comparta y entienda a las personas tendrá más oportunidades profesionales y sobre todo, colaborará al fin último de la gestión patrimonial, que no es ni la conservación, ni el inventario, ni siquiera la exposición, sino la mejora de la vida ciudadana.

Una propuesta experimental. Intransit como oportunidad

Bien, estamos pues, como estudiantes, obligadas a experimentar esta teoría en carnes propias, para ello intentamos utilizar espacios que conozcamos bien, no solo porque podamos leer o estudiar sobre ello, sino porque los vivamos y los compartamos con personas ajenas a nuestros intereses profesionales. Y, ¿qué tiene en común todo el alumnado de mi clase? Su campus. Aquí la elección de Ciudad Universitaria (CIU) como caso de estudio.

Procedemos así a modelar en aula procesos de patrimonialización en espacios que pueden (es el caso de CIU, leer más adelante) o no estarlo en algún sentido y ver a su vez el interés que nuestras pro-

puestas genera en los demás, en el público no experto y «heredero» de lo que hemos considerado patrimonio cultural. Es decir, implicamos a la comunidad que nos rodea en ello.

Nuestra práctica tiene además otro ambicioso y pragmático sentido, la oportunidad para desarrollar nuevas salidas profesionales, oportunidad basada en la cooperación transdisciplinar que ofrecen los másteres, porque el alumnado viene de formaciones diversas pero tiene un interés común. Trabajar en equipo y desde estrategias más horizontales de toma de decisiones no es una opción: es o debería ser el presente.

La creatividad es el eje vertebrador de este atrevimiento formativo y aparece desde el lanzamiento de la iniciativa: está en el uso en el aula de la mezcla de técnicas provenientes del coaprendizaje, aprendizaje colaborativo, aprendizaje invertido, por proyectos, servicio, investigación acción participativa (ver por ejemplo Wadsworth, 1998, Maureen et al. 2000 and Goldman et al. 2014), etc. ¡Cómo no iba a caber el arte en este contexto!

intransit se convierte así en un catalizador de lujo para la formación desde la creatividad. Introducir a Mirian Fernández Lara (ver ref. pág. web: parte de resultados artísticos), la artista elegida, que debía interpretar nuestro trabajo y ser parte activa y motor de cambio del modelo de construcción, fue un gran aporte al aula.

La experiencia: (in) transitando CIU

Lo que sigue es el resumen del trabajo realizado durante el curso 2017/2018 con el alumnado del Máster Interuniversitario de



NUEVOS PATRIMONIOS CULTURALES

**3 paseos
3 perspectivas**

C.O.M.E.T.A.

ENCUENTRO PARA EL PUEBLO
10:30 - 12:30
16:00 - 18:00

CIU: EL VALOR DE LA VISIÓN E INVISIBILIDAD

ANIMACIÓN DEL ALUMNADO DE CIUDADES UNIVERSITARIAS
11:30 - 13:30
17:00 - 19:00

CÍRCULO DE EXPRESIÓN

LABORATORIO DE PROYECTOS DE DISEÑO GRÁFICO
12:30 - 14:30
17:00 - 19:00

(IN)TRANSITANDO CIU

más información en:

<https://intransit.es/>

<https://masterplan2017.worxty.com/>

intransit@ndvcsu.es

masterplan2017@gmail.com

inscríbete en:

<https://www.gobierno.vl.es/la680v4n5b64021>

**Jueves 16 de Noviembre
de 10:30 a 19:00**

**¡ACOMPÁÑANOS POR
UNA NUEVA VISIÓN DE
CIUDADES UNIVERSITARIAS!**



Cartel diseñado por el alumnado para atraer al público al día del mapeo.
Noviembre 2017



Foto de grupo al final del día de los mapeos.
Hermosas sonrisas. 16 de noviembre 2017.
Fuente: Jesús Martín Alonso

EO
JE



Patrimonio Cultural en el S.XXI: gestión e investigación (ver en ref. pág. web), estando segura de que más colegas podrían compartirla y emprenderla, y animándoles.

La actividad tenía como objetivo reconocer potencialidades y bienes del Patrimonio Cultural del campus, para mejorar su difusión y presentación pública, así como vincularnos a una perspectiva artística del espacio, que sirva para potenciar nuestra creatividad a través del aula intransit.

Para llevarlo a cabo, trabajamos la percepción que tienen quienes transitan el campus a diario en relación a los bienes y valores de pasado común, hayan sido declarados expresamente patrimonio cultural desde la oficialidad o pudieran llegar a serlo. Para hacerlo utilizamos una metodología basada en el reconocimiento del territorio a través de un paseo (mapeo) de carácter perceptivo, donde quienes nos acompañan, personas que transitan por allí, puedan expresarnos su opinión e intereses, los que recogemos y valoramos. A partir de ellos retocamos nuestras propuestas y planteamos un proyecto de presentación pública, uso y disfrute del espacio de CIU, desde una perspectiva patrimonial.

Para abordar toda esta actividad, que tuvo carácter colectivo, se utilizó metodología de aprendizaje por proyectos, conocida muchas veces como *Design thinking* (ver por ejemplo Goldman et al. 2014).

Elegimos el tema del Campus de Ciudad Universitaria, donde se imparte el máster, entre otras cosas porque fue su 90 aniversario. Así mismo debe considerarse que este lugar fue declarado Bien de Interés Cultural Conjunto Histórico de Ciudad Universitaria en 1999 (ver ref. BOE).

Pero más allá de ello, se potenció la creatividad en el campus, pues esta decla-

ración se ha quedado un poco antigua y buscamos otras formas de entender el patrimonio cultural de nuestro entorno. Así mismo, como se ha adelantado, queríamos que esto lo contrastarais con la comunidad universitaria o quienes sean sus usuarios/as, de manera que podamos definir nuevos bienes comunes sobre el pasado desde el consenso con otros puntos de vista.

La idea fue construir recorridos por el campus y valorar sobre el propio territorio cuáles resultaban más interesantes. Así mismo, a través de las pautas que facilitaba la artista, se construyó un mapa sonoro y una obra de arte que permitía visualizar el campus desde una nueva perspectiva.

El proyecto se comenzó a montar en aula el primer día, haciendo grupos y organizándolos.

Finalmente la experiencia se vinculó con el proyecto de Innovación docente de la UCM. «Patrimonio Cultural en Europa: una apuesta por el cambio socioeconómico desde la gestión de nuestro pasado» (ver en ref. pág web), en cuanto a que trabajamos en gestión del patrimonio cultural en contexto europeo.

Un resumen de todas las actividades desarrolladas sería el siguiente:

Primera parte: del 21 de septiembre al 16 de noviembre

- Lluvia de ideas sobre bienes culturales y potencialidades del campus: organización básica de temas y de abordaje del mapeo.
- Constitución de grupos de trabajo para elaborar el proyecto.
- Construcción de proyecto de ruta de mapeo y actividades que se harán para captar la información que se estime necesaria por tema.

- Difusión de la propuesta y captación de público para el día del mapeo.

Segunda parte: del 16 de noviembre al 14 de diciembre

Realización de los mapeos el día 16: Se hicieron entre las 10 de la mañana y las 7 de la tarde, se recorrieron tres rutas que se repitieron mañana y tarde, guiadas por el alumnado. La actividad se inició en varios puntos y culminaba en el aula intransit.

Así mismo se recibió apoyo del aula intransit para la difusión durante ese día e incluso se contó con una charla de una *community manager* para hablar sobre las redes sociales y poder mejorar los medios utilizados hasta entonces.

Las tres rutas, su descriptivo recogido en los anuncios que se hicieron y quienes las guiaban son las siguientes:

«Círculo de expresión»

*Mientras caminamos conmemoraremos nuestras huelgas, **asociaciones** estudiantiles, a través de espacios simbólicos, pintadas ideológicas o artísticas, zonas de música como la movida madrileña entre otras, **buscando la expresión cultural o rebelde de CIU desde el pasado común.***

Estudiantes: Israel Calvo Arévalo, Alba Costero Teruel, David Ferrando Laguna, Carlota García Lacruz, Javier López Beleña, Antonio Martínez Moreno, Sara Palomar Elvira y Sara Peinado Santana.

«El valor de lo visible en lo invisible»

*Desde una perspectiva de **género**, mediante el concepto abstracto de valor jugaremos con la idea de lo visible e invisible. Traspasaremos algunas memorias de la historia del campus analizaremos lo que podemos y no podemos ver y el porqué de ello, con el*

*fin de formular una **mirada diferente en la historia de la del complejo universitario.***

Estudiantes: Javier Blanco Hernández, Paloma Chacón Domínguez, Esther Córcoles Sánchez, Carlos García de las Bayonas Abelleira, Cristina García Mateo, Carmen Sofía Linares León, Lucía Rodríguez Mesa, Marta Vaca Ortega y Juan Manuel Velasco Salamanca.

«Cometa»

*Se trata de una visita **desde el cielo**, pretende dar a conocer el campus desde el punto de vista de la **innovación**, no solo en términos de futuro, sino también poniendo la mira **en su evolución técnica e histórica**, siguiendo parte del recorrido del antiguo tranvía que circulaba por el campus.*

En cada hito se subirá a la azotea de los distintos edificios, ofreciendo un punto de vista nuevo que hará que se pueda disfrutar y entender el campus desde una perspectiva desconocida.

Estudiantes: Diego Alfageme Laín, Hector Manuel Aliaga de Miguel, José Cebrián Giménez, María Duarte Domínguez, Paula Espinosa de los Reyes Sordo, Beatriz García Vidal, Blanca Gregori Soler, David Jiménez López y Víctor San Frutos Serrano.

Durante los recorridos se grabaron los sonidos para la actividad artística y se valoraba la actividad, se contrastaba el interés de la propuesta y los cambios o mejoras de contenidos.

Finalmente se preparó en base a todo ello el proyecto definitivo sobre la difusión de nuevos valores del patrimonio cultural en CIU, basado en lo conseguido y contemplando todas las actividades de gestión (conocimiento, planificación, control, evaluación y seguimiento, difusión).



Estudiantes durante la primera lluvia de ideas. Septiembre 2017

Cierre y conclusiones (14 de diciembre)

Devolución en aula intransit con presentaciones de los proyectos y de la obra artística, producto y parte de ellos mismos, en conjunto con Mirian.

Esta parte de la experiencia fue satisfactoria en cuanto a que se valoró el trabajo conjunto. El alumnado mostraba los tres proyectos con orgullo, sabiendo su gran aportación. Las rutas son absolutamente factibles y realizables, mientras las explicaban mostraban sus propios errores, las dificultades de interacción en ocasiones, los debates generados y la sorpresa mostrada por parte de quienes participaron. Buscar una oportunidad más para lucirlas les hubiera encantado. Este texto sirve y persigue también tal objetivo. Reconocerles su esfuerzo, ganas y emprendimiento. Este trabajo consiguió también otro objetivo, convertirlos en una promoción unida, ya que surgieron lazos de grupos que aún en este su segundo curso del máster se observan. Luego la comunidad de aprendizaje salió reforzada también.

Por su parte, Mirian pudo mostrar su obra: un mapa sonoro construido en base a las paradas e hitos discursivos de las distintas rutas, montados a modo de puntos sobre la cartografía y a su vez ésta recortada en tiras musicales para ser introducida en una caja de música. Pudimos escuchar la sintonía nacida de distintos sonidos del campus en relación a las rutas propuestas. Deconstruimos así las temporalidades y mezclamos una estratigrafía inmaterial conformada por las voces del pasado —recogidas de discursos políticos en radio, reivindicaciones estudiantiles, canciones interpretadas en nuestras facultades, etc.— con las producidas en el campus en

la actualidad (de las propias estudiantes contando las rutas, de los sonidos que se producen en las distintas paradas seleccionadas, de las personas asistentes y sus murmullos, preguntas y conversaciones mantenidas. (Ver ref. web parte de los resultados artísticos).

A pesar de la satisfacción personal y profesional de alumnado, profesorado, artista y representantes de intransit que siempre nos apoyaron y respaldaron, lo cierto es que nos falló el público que había valorado tan positivamente la experiencia en el día de las rutas.

Era una presentación abierta y nos hubiera gustado que regresaran las personas que vinieron a las visitas; sin embargo, apenas fueron unas pocas a escucharnos y ver la obra, quizás entendiendo que esto ya era más cosa de aula que de ellas. En este sentir y compromiso con el saber, observamos que el hecho de que el aprendizaje parta de unas personas y otras lo escuchen o atiendan, esta forma de aprender unidireccional continúa teniendo demasiado peso, no solo en nuestras aulas, sino en la sociedad en general.

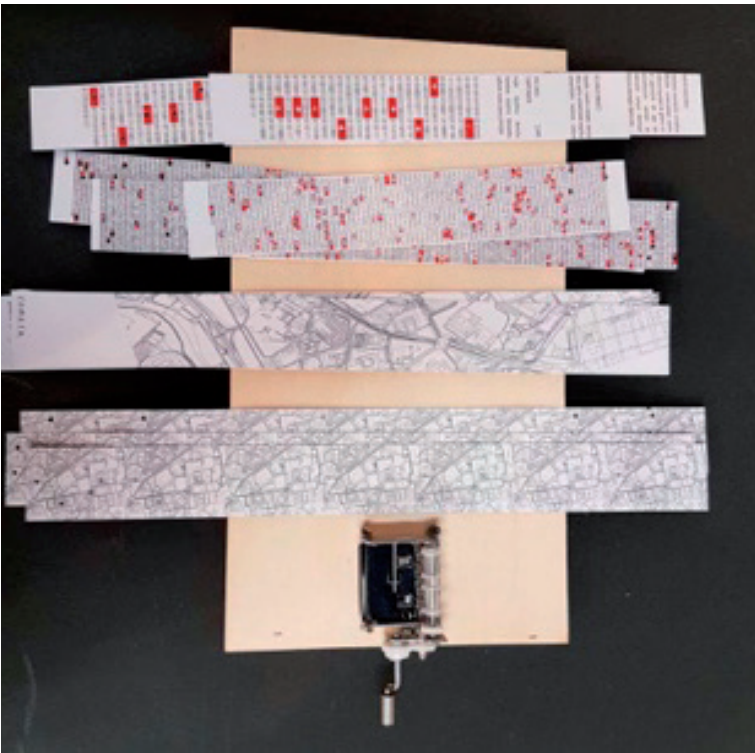
Lo ocurrido ese día final, en mi papel esta vez de facilitadora del proceso, lo interpreto como un aprendizaje más para quienes hemos participado en la experiencia. La lección es aceptar que cambiar las cosas no es instantáneo, es un proceso largo y costoso: nos llevará generaciones mover modelos tan rígidos de construcción de pensamiento, para ir de lo individual hacia formas más colectivas y creativas de conocimiento. Para que la academia pertenezca de nuevo a la sociedad que la mantiene. Me gusta pensar que intransit y mi aula están en el camino, y que como decía el poeta, se hace camino al andar.



Con el público visitante. Durante el cierre de la visita (mapeo). Noviembre 2017.
Fuente: la autora



Presentación de resultados por alumnado. Diciembre 2017. Fuente: Autora



Mirian Fernández mostrando el resultado de los sonidos de la caja de música, con estudiante al lado. Detalle de las tiras musicales. Diciembre 2017. Fuente: autora y estudiantes proyecto «De CIU al cielo»

Referencias

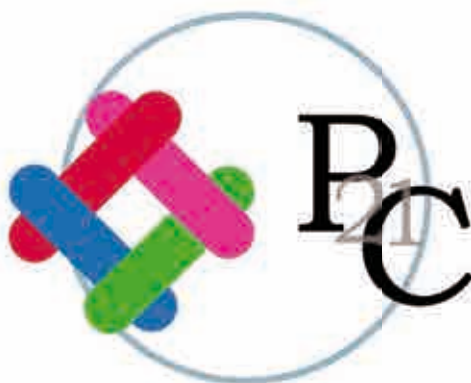
- Castillo, A. y Querol, M.A. «Archaeological Dimension of World Heritage: From Prevention to Social Implications», en Castillo (ed.), *Archaeological Dimension of World Heritage*. Nueva York: Springer 2014, pp. 1-11.
- Bringle, R. G. y Hartcher, J. A. *Implementing service learning in higher education. The Journal of Higher Education*, 1996, pp. 221-239.
- Castillo, A., Yáñez, A., Domínguez, A. y Salto-Weiss, I. *Citizenship and heritage commitment: looking for participatory methodologies adapted to the urban cultural heritage context*. Symposium Heritage and Landscape as Human Values. 9-14 nov. 2014 Florencia: ICOMOS, 2015, pp. 415-422.
- Querol, M. A. *Manual de gestión de Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal, 2010
- Lage, J. Maureen; Platt, Glenn J y Treglia, Michael. *Inverting the Classroom: A Gateway to Creating an Inclusive Learning Environment. The Journal of Economic Education Vol. 31, Iss. 1*, pp. 30-43. (En línea: Fecha de consulta 25/03/2010).
- Goldman, Shelley; Zabayadondo, Zandile; Royalty, Adam; Carroll, Maureen P. y Roth, Bernard. «Student Teams in Search of Design Thinking», en Plattner, H. et al. (eds.), *Design Thinking Research, Understanding Innovation*. Cham: Springer, 2014.
- Wadsworth, Y. «What is participatory action research?». *Action Research International*, Paper 2. Disponible en <http://www.aral.com.au/ari/p-ywadsworth98.html> [Fecha de consulta 02/02/2018].
- Parte de los resultados artísticos del proyecto. Disponible en <http://miriamflara.com/intransitando-ciu/>
- Proyectos de innovación docente dirigidos por la autora:
- Nº 215 y 332. Nuestro Campus también es Patrimonio Cultural (2013/2014-2014/2015). Disponible en <http://eprints.ucm.es/34808/> y <http://eprints.ucm.es/41012/>
- Nº 215. Patrimonio Cultural en Europa: una apuesta por el cambio socioeconómico desde la gestión de nuestro pasado (2017/2018). Disponible en <https://www.patrimoniocultural.eu/>
- Información sobre la ciudad universitaria. Celebración de los 90 años de ciudad universitaria. Disponible en <https://www.ciudaduniversitariamadrid90.org/>
- Decreto 21/1999, de 4 de febrero, por el que se declara Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjunto Histórico la Ciudad Universitaria, sita en el término municipal de Madrid (BOCM de 15/02/1999).
- Orden de 4 de junio de 1977, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, por la que se acuerda tener por incoado expediente de declaración de conjunto histórico-artístico a favor de las zonas y de los monumentos, con sus correspondientes entornos, en la villa de Madrid. (BOE de 08/07/1977)
- Máster oficial interuniversitario de Patrimonio Cultural en el S. XXI: Gestión e investigación. Universidad Complutense de Madrid y Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en www.ucm.es/patrimonio-cultural-siglo21/



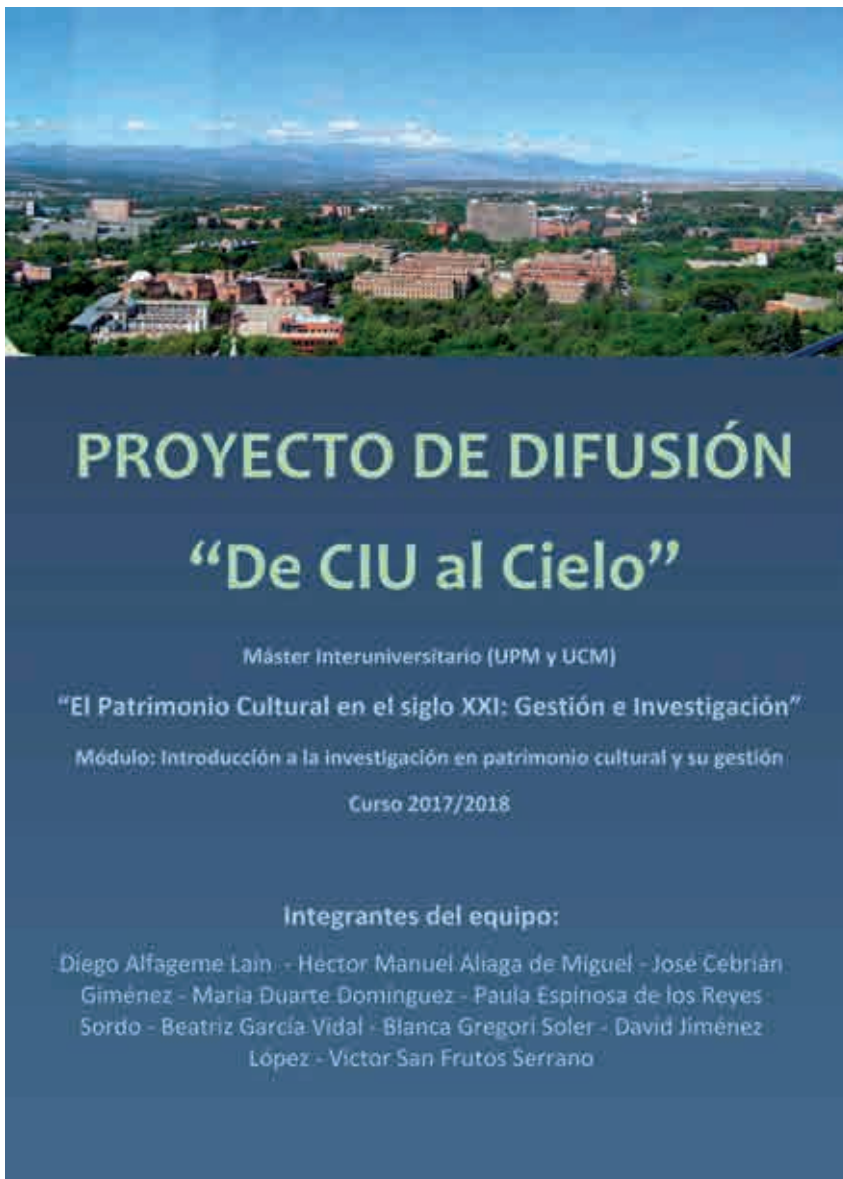
CÍRCULO DE EXPRESIÓN.

PROYECTO DE GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE CIUDAD UNIVERSITARIA.

ISRAEL CALVO ARÉVALO | ALBA COSTERO TERUEL | DAVID FERRANDO LAGUNA
CARLOTA GARCÍA LACRUZ | JAVIER LÓPEZ BELEÑA | ANTONIO MARTÍNEZ MORENO
SARA PALOMAR ELVIRA | SARA PEINADO SANTANA.



MÁSTER INTERUNIVERSITARIO (UCM-UPM): EL PATRIMONIO CULTURAL EN EL SIGLO XXI.
INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN EN PATRIMONIO CULTURAL Y SU GESTIÓN.
CURSO ACADÉMICO 2017-2018.



Portadas finales de los proyectos de los estudiantes



Portadas finales de los proyectos de los estudiantes

NUESTRO EQUIPO

Formamos un equipo multidisciplinar, provenientes de diferentes ramas del conocimiento desde la Administración Pública, Arquitectura, Historia e Historia del Arte. La aportación personal que hemos realizado a este proyecto, cada uno desde su campo profesional, ha sido el principal elemento enriquecedor. Los frutos de esta colaboración se ven reflejados en este trabajo.



**JAVIER BLANCO
HERNÁNDEZ**

Gestión y
Administración Pública



**CARMEN SOFÍA
LINARES LEÓN**

Arquitectura



**PALOMA CHACÓN
DOMÍNGUEZ**

Historia



**LUCÍA RODRÍGUEZ
MESÁ**

Historia del Arte



**ESTHER CÓRCOLES
SÁNCHEZ**

Historia del Arte



**MARTA VACA
ORTEGA**

Historia



**CARLOS C. DE
LAS BAYONAS
ABELLEIRA**

Historia



**JUAN MANUEL
VELASCO
SALAMANCA**

Historia



**CRISTINA GARCÍA
MATEO**

Historia del arte

Un cambio de paradigma mágico

Monoperro



La seguridad consiste en aceptar con alegría, para siempre, profundamente y por completo, la total e inevitable inseguridad.

David Testal

A nada importante se llega simplemente caminando.

Pero no basta saltar para cruzar el abismo, hay que tener alas.

Nicolás Gómez Dávila

Tú no existes más que en mí, y yo, en paradójica reciprocidad, no existo más que en ti, que sigo siendo tu creador, a la vez que tú eres el mío.

Monoperro

Arte seguro/Arte inseguro

Una de las experiencias que más me marcaron en mi infancia fue acudir en 1982 con mi padre a la inauguración de la feria ARCO. Allí vi el *mundo del arte*, y allí es donde empecé a integrar esa idea de *un mundo del arte* distinto del resto del mundo, que sería un *mundo del no arte*, o un *no mundo del arte*.

Es comprensible la sensación de haber vivido momentos de cambios decisivos.

Es comprensible que sientas que durante tu vida, lo que ocurre implica cambios sustanciales, categóricos, que transformarán profundamente toda posible realidad.

Esto, como seguramente entiendas, es un claro error de perspectiva, que me pare-

ce no solo comprensible, sino que también necesario en la vida humana, concretamente. No sé si habrá habido alguien en la historia de la humanidad que no haya tenido la sensación de que durante su vida se produjeron cambios sustanciales que afectarían a toda realidad posible, y que marcarían un antes y un después en la historia de la humanidad. No creo que haya habido una sola persona que no haya sentido la abrumadora e inexorable transformación de las cosas respecto a cómo las conoció, probablemente a ti te haya pasado lo mismo.

Si ha habido alguien que no lo haya sentido así, lo siento mucho por él, porque habrá dejado de experimentar una de las tensiones más fascinantes de la vida humana, la del abismo de lo desconocido, la de perder la segura sensación de saber dónde están las cosas, y no temer hacia dónde se dirigen.

Desde que yo tengo conciencia de este mundo, he visto cambios que a mi modo de entender son fundamentales en la historia de la humanidad. El cambio más evidente que he vivido ha sido la aparición de internet.

Cuando llegó internet a España yo ya tenía 20 años y cuando lo empecé a usar como algo útil y necesario ya andaba por los 30, así que podía haber seguido viviendo sin ello, en un mundo que se hubiera congelado en los años 90. No sé cómo hubiese sido mi vida de distinta a lo que es ahora, pero lo cierto es que ya, con las herramientas que había antes de internet, podía haber sobrevivido sin duda (un pensamiento este bastante inútil, por cierto).

internet manifestó algo en mi vida que creo que puede ser una buena metáfora de lo que implica un cambio de paradigma.

Mi relación con el mundo es metafórica. Considero lo que ocurre como un símbolo que yo tengo que interpretar, no puedo, ni es mi interés teorizar, sino aprender, no busco la verdad sino lo que funciona. No pretendo describir un modelo de paradigma objetivo, sino los paradigmas como metáforas de una posición ante la vida, de un sistema de creencias. Por esto no creo que tú y yo estemos viviendo en la misma realidad aunque estemos en el mismo mundo —se podría decir a la inversa: tú y yo estamos viviendo en el mismo mundo aunque estemos en distinta realidad—. Tampoco estamos en el mismo paradigma, eso depende de nuestros sistemas de creencias.

Considero que los sistemas de creencias que se mantienen encuentran en un mundo infinito, plástico y muy adaptable, la realidad material para validar ese sistema de creencias, así ocurre con los paradigmas en los que cada uno se mueve. Un cambio de paradigma no necesita un cambio material externo, solo un cambio de creencias.

Por supuesto hay cambios, como la aparición de internet, que son objetivos, en el sentido de que todos compartimos esa percepción de la realidad. Otra cosa es cómo estos cambios son asumidos dentro del sistema de creencias individuales. Estos cambios no pueden ser cuestionados, porque ocurren, y sin embargo sí que pueden ser imaginados distintos, que es una manera de crear también realidad. Los paradigmas tienen el poder de crear realidad. internet fue imaginado antes de ser real, fue imaginado por una serie de personas que estaban en un entorno de creencias que les permitía imaginárselo, y tuvieron la au-

dacia de llevarlo a cabo. Este tipo de cambios nos enfrentan con lo inevitable, que es unas de las formas que este mundo tiene de que nos enfrentemos con lo que somos. Lo inevitable lo tomo literalmente como dice David Testal: «Haz de lo inevitable lo imprescindible, y de lo ya consumado el más interesante preámbulo a lo que amenazaba con impedirte».

Todo cambio manifiesta algo que debía ser manifestado, es la catarsis necesaria para el que se niega a ni tan siquiera imaginar el cambio, o al que teme de tal manera algo que lo acaba produciendo como destilación de su deseo más profundo.

Todo sistema de control sobre los cambios lo que produce es que se manifiesten camuflados, por lo que no se les puede hacer frente.

La aparición de internet, como parece que no podía haber sido de otra manera, también ha afectado al arte como yo lo entiendo, y al autodenominado *mundo del arte*; aquí me parece importante detenerme en lo que yo considero arte.

Una posible definición de arte sería esta: «Toda aquella expresión que manifieste, para alguien (para mí), información de su inconsciente a través de símbolos».

Es una definición reiterativa, lo sé, porque la información del inconsciente solo se puede manifestar a través de símbolos. Esta definición rompe con la representatividad del arte por la forma, o sea que no lo que se expresa por ciertos canales, como pueden ser las consideradas *Bellas Artes*, canaliza lo artístico. Con esta definición le doy importancia al acontecimiento individual de lo artístico más allá de lo cultural que ciñe la expresión artística a ciertos canales (el paradigma del arte seguro).

Es cierto que lo que considero arte, dentro del paradigma del arte seguro, lo que

asociamos con las Bellas Artes, son manifestaciones que han alcanzado un nivel extraordinario y que han demostrado una capacidad inigualable como catalizador simbólico. Lo que hoy consideramos las Artes, las 8 artes clásicas, son excelentes canales de manifestación simbólica, sin embargo no siempre estuvieron ahí, han llegado y se han consolidado, y una vez consolidadas suponen expresiones seguras paradigmáticamente hablando. Yo no quiero poner en duda estas expresiones, solo entender los mecanismos mentales que lleva a aferrarse a estructuras que parecen seguras porque parece que siempre estuvieron ahí, y ni son seguras ni siempre estuvieron ahí.

Esta definición del arte es posible gracias al paradigma del arte seguro, lo sé. No se puede salir de casa si no tienes casa.

Por arte seguro entiendo, como paradigma, una manera de considerar el fenómeno artístico como algo relacionado necesariamente con la estructura institucional que gestiona, controla, valida, y legisla las expresiones artísticas.

También dentro del ámbito de esta definición de arte, por ejemplo, a través de la medicina o de las fiestas populares, de la decoración, de la moda o de los programas de televisión se pueden tener experiencias artísticas, si es que para alguien esto pone de manifiesto su información inconsciente. Los canales artísticos son por lo tanto infinitos.

Toda la historia del arte, y en definitiva la historia de la humanidad, ha estado ligada a lo que esta humanidad ha creado. La tecnología ha servido siempre para manifestar la materia inconsciente que el arte manifiesta.

Parto de la idea de que un paradigma es un contexto inconsciente, una serie de

acuerdos que se asumen. Yo siempre digo, para explicar lo que yo considero que es *dibujar bien*, que dibujar bien es un acuerdo externo que hemos asumido de forma individual, simplemente porque llegamos y ya estaba ahí lo que se considera dibujar bien para la mayoría de las personas, y lo asumimos como algo necesario, casi natural, y es solo un acuerdo por defecto.

El paradigma del artista seguro es mi forma de ver lo que yo asumí como necesario respecto al arte. El paradigma del arte seguro expresa que el arte es aquello que se gestiona a través de las instituciones autodenominadas artísticas, como galerías, centros de arte, museos, etcétera, y que los artistas necesariamente están ligados a las universidades de Bellas Artes, formando su *artístez* en ellas. En este sentido he encontrado dos actitudes respecto a los estudios artísticos, por un lado quienes consideran que a través de esos estudios se va a despertar la capacidad artística, o que se va a limar el diamante en bruto, y por otro quienes consideran que a través de estos estudios se les iba a introducir esa capacidad inexistente en ellos hasta ahora. En unos talleres que estuve impartiendo a estudiantes de arte, varios me preguntaron si yo consideraba ese centro *bueno*, objetivamente bueno, se entiende, a lo que yo siempre les contestaba: es el mejor lugar del mundo porque estás tú.

En este paradigma las instituciones artísticas han ejercido el papel de gestoras del arte de tal manera que han producido la sensación de que el arte son las instituciones mismas. Esto también ocurre en otros ámbitos como la literatura, o con más evidencia en la política. No creo que estas instituciones hayan usurpado o expropiado el arte, más bien, como suele suceder, han ido apareciendo movimientos que tra-

tan de ordenar, lo que ocurre de forma espontánea, con la idea de que ordenándolo y legisándolo, quitando los errores de lo espontáneo y dejando sus beneficios, se puede mejorar, y hacerlo más justo, libre de competencia. Estos movimientos lo que consiguen es que desaparezca lo espontáneo, pero esto es algo que no se nota demasiado, porque reproducen el modelo natural y lentamente lo van mutando a un modelo rígido y fuera de la realidad, que se va modificando tratando de recuperar la espontaneidad perdida que la misma maquinaria burocrática le impide conseguir.

Estos movimientos de orden y ley sobre lo espontáneo o natural, lo que consiguen, y en el arte se ve claro, es que la gente se vaya apartando de su comportamiento inherente hacia lo gestionado, que les vayan cediendo casi inconscientemente la gestión, en este caso del *arte* (que así deja de ser un fenómeno individual). Y esto va creando un trasvase de tal categoría que las instituciones se quedan con todo el juego; hacen y deshacen, y esto lo asumimos, y para muchas personas es lo único que han conocido, y lo asumen como que es así, entre otras cosas porque todos tenemos otros asuntos de los que ocuparnos, y porque como la función artística no puede ser extirpada de cada individuo —sería como extirparles el corazón— se produce un efecto curioso por el que seguimos llamando arte a algo ajeno a nuestras vidas, a eso que gestionan las instituciones y que funciona sin que tenga nada que ver con nosotros, y a la vez vivimos la experiencia artística en otros lugares, a los que ni llamamos ni consideramos arte.

En mi experiencia tratando con personas, casi siempre rebotadas, o expulsadas del *mundo del arte*, he visto cómo este paradigma asumido es lo que les ha llevado

a pensar que estaban dentro o fuera de ese mundo, como si eso fuera posible, y que si no han seguido con éxito ciertos caminos y no han sido aceptado por ciertos agentes (cada persona elige los suyos dependiendo de cuál sea su valoración subjetiva del *mundo del arte*) no hay posibilidad de dedicarse a desarrollar su expresión artística. En muchos casos, no queda ni siquiera la posibilidad de hacerlo en casa, el fracaso asumido es total.

Una de las ventajas de este paradigma es que crea un orden semántico que permite identificar con claridad las cosas: eso es arte, eso literatura, eso política. Y esto es una clara ventaja porque produce la sensación de que algo complicado, algo que requiere una búsqueda individual intensa, queda resuelto definitivamente. Es como ir al supermercado a comprar albahaca, está claro dónde está, a diferencia de tener que ir a buscar albahaca al campo. Así, si a un niño le gusta dibujar, por ejemplo, y sigue haciéndolo de adolescente, y parece que lo que dibuja coincide con lo que se supone que es *sensibilidad artística* (el acuerdo externo), el camino a seguir resulta claro, está bien señalado, y al ser oficial la sensación general es que no se está dejando solo a este chico a su suerte, que se le están dando las herramientas para que no todo dependa de cómo gestiona su talento. Esto es otra ventaja, un modelo que da seguridad (falsa) porque todo el mundo parece creer en él, y que en muchos casos funciona, porque da un oficio que puede ser usado en otros ámbitos. Da seguridad, está controlado, los artistas son los que han hecho este camino, y los que no entraron en la selección de artistas es porque no son adecuados.

Uno de los paradigmas del arte seguro es que trata de ser justo respecto a la competencia, sin embargo, como siempre

ocurre cuando se interviene para evitar la competencia, se crea una competencia oculta mucho más injusta y, que en este caso concreto, no tiene nada que ver con las cualidades artísticas puestas en juego.

Puede parecer que he descrito una realidad objetiva, sin embargo es un paradigma interno, es una manera de pensar, en la que yo estaba, y que por supuesto tiene su realidad material. Sin embargo, para mí, no es tan importante, o no tiene importancia alguna, esa realidad material externa.

Asumir este paradigma tiene consecuencia individuales, más allá de la función artística personal. Estar imbuido de este paradigma afecta a la hora de desarrollar una carrera artística. Primero porque nos lleva a enfrentarnos con las instituciones que gestionan el arte sin ninguna autoridad, simplemente queremos ser aceptados. La actitud, incluso a la hora de desarrollar el trabajo artístico personal se ve afectado por esta falta de autoridad. El trabajo se adapta a esa necesidad de ser aceptado. Porque cuando se actúa dentro de este paradigma, generalmente se acepta tener que pasar por el proceso selectivo de realizar los estudios creados para la reproducción del paradigma, y que validan para ser un artista, legal y oficialmente, se busca la validación de estas instituciones, que dentro de este paradigma son el arte en sí mismo. Por lo que si estas instituciones no te validan no hay posibilidad de ser un *artista*. Esto lleva, al que se desenvuelve dentro de este paradigma, a realizar una serie de procesos que si no funcionan, le dejan con la sensación de, no ser artista, cuando sin embargo no ha puesto esa capacidad en funcionamiento durante el proceso, porque al asumir el paradigma y adaptarse a él, la propia adaptación genera un miedo a mostrar la verdadera expresión, y esta se

sustituye por una expresión más formal, más adaptada a las estructuras ya creadas.

Por lo tanto, no ser artista es no haber nacido para ello, porque en este paradigma las instituciones gestionan las decisiones de *el dios del arte*, por eso si no eres elegido es porque el dios del arte no te dio esa capacidad.

En este contexto, las instituciones son cajas vacías en busca de contenido que valide su función y forman parte de una red de intereses en la que su propia supervivencia como organizadoras y legisladoras de la cultura es lo principal. Requieren para ello de productores de contenido, a los que ofrecen sus cajas vacías a cambio de la validación para el oficio. Una clave de esta relación son las convocatorias, becas y demás propuestas. Las instituciones, al estar reproduciendo un modelo espontáneo, tratan de crear un entorno en el que la representación de todas las disciplinas catalogadas sea efectiva. Esto crea el mecanismo perverso, en el que el artista seguro ve oportunidades de mantenerse económicamente, para lo cual solo debe adaptarse a lo que las instituciones proponen. En este paradigma he visto personas cuya única ocupación era presentarse a convocatorias, y cuya práctica era desarrollar las argumentaciones necesarias. Y solo realizaban alguna obra si estas argumentaciones habían sido validadas antes por alguien (la institución). El sentido de la creación artística como expresión de la individualidad, que cuanto más original, más símbolos universales manifiesta, aquí no acontece. Aquí el artista es un mero productor adaptado a las líneas argumentales que se proponen.

Este paradigma no anula la competencia y el éxito de los mejores, solamente lo traslada a otros ámbitos que no tienen nada que ver con la representación simbólica.



Ángel



monoperro

Trata de suprimir la competencia, sin embargo, como todo lo que se trata de evitar surge de manera camuflada.

El artista seguro requiere para producir su obra la validación de la institución, y la institución del arte seguro requiere de las producciones del artista seguro para justificar su existencia.

El paradigma del arte seguro es un productor de inseguridad. El artista solo está seguro entre sus muros, solo si es aceptado. Es una defensa contra lo espontáneo y libre, es una retención, trata de imponer lo que debe ser el arte y la cultura, teme la desaparición —con la entrada del sol entre sus muros cerrados— de lo que mantienen, porque eso conlleva la desaparición de la estructura misma.

¿Se puede controlar la cultura? De entre todos los fenómenos que ocurren, ¿pueden unos ser considerados culturales y otros no? El paradigma del arte seguro es cultura, lo que sale de las instituciones culturales.

El artista seguro es inseguro, porque solo a través de los procedimientos administrativos del arte seguro puede saber que es artista y que su expresión tiene valor.

internet, y todo lo que a su vez ha ido surgiendo, no existen realmente, como tampoco existe nada de lo que he dicho anteriormente, no son más que una ilusión, un juego de mi mente. internet es el símbolo que imaginé para salir de un conflicto mental que había desarrollado, una trampa burocrática que me impedía desarrollar mi libertad, tanto artística como vital, una trampa que me obligaba a recibir la validación de unos elementos externos abstractos y que impedían la creación imaginativa, por eso de mi alma cósmica, del que soy fuera del espacio y del tiempo, surgió como un mundo paralelo imaginado por Dios, un canal por el que la búsqueda de

seguridad que había creado el paradigma del artista seguro implosionaba, dando paso a un paradigma diferente en el que reina la inseguridad, y la seguridad es amor a la incertidumbre.

La llegada de internet puede ser considerada una revolución para el arte, una revolución en el sentido estricto etimológico, porque esta poniendo las cosas en el lugar en el que estaban.

En el paradigma de arte seguro lo que es *bueno* es lo que ya está asimilado. Lo que está bien refiere al pasado. Es el paradigma de lo estático.

Cambiar un sistema de creencias es parecido a cambiar de país, cambia el entorno, el idioma, sin embargo las costumbres individuales se mantienen en enfrentamiento a las costumbres del nuevo lugar, y se experimenta la sensación de pérdida en los códigos que de forma tan natural manejan los habitantes del nuevo país.

Internet aparece como la erupción del volcán en el centro de la isla del paradigma del artista seguro.

El paradigma que se empieza a construir, el del artista inseguro, tiene que deshacer la base mítica que cimienta el anterior paradigma

El artista inseguro puede que ni siquiera sepa que es o que está haciendo algo relacionado con el arte, el artista inseguro hace, manifiesta los símbolos del inconsciente sin ser consciente de ello, no busca ser artista.

El artista inseguro es industrioso.

La aparición de internet sepultó de lava todo mi sistema de creencias, y de esa lava empiezan a brotar plantas.

Aparecen las redes sociales, las terribles redes sociales aparecen.

Antes sabíamos quiénes éramos, antes sabíamos comunicarnos, antes sabía-

mos de dónde venía la verdad y de dónde de la mentira, estas terribles redes sociales permiten a cualquiera decir lo que piensa, aunque piense lo que piense cualquiera. Las terribles redes sociales aparecieron para manifestar algo en mí, me quitaron el suelo de los pies, abrieron un canal directo de comunicación con el micromundo y el macromundo, y todo el mito del arte y su sagrada e intocable esencia se desvanece entre mis dedos.

En el paradigma del arte seguro, el arte es esencia divina, pura, esencia que a través de los elegidos toma forma en el mundo vulgar y cotidiano, abre las puertas a lo inasible, por lo que materia tan pura requiere estar protegida contra el pueblo bruto por esferas altas de protección, deben los expertos abrir y cerrar las puertas, limitar el aforo, y el artista elegido debe ser becado por la polis para que su sublime arte engrandezca el mundo.

El paradigma del arte inseguro trae el arte que se puede comprar y vender, cuyo precio es establecido por el pueblo en su libre elección, y cualquiera puede crear y mostrar su obra a quien sea capaz de conseguir que se interese por ella. No hay barreras ni controles de entrada y salida. Las instituciones despistadas corren detrás tratando de organizar el rastro, la cola del meitorito, es el caos, es la industria.

La tecnología en pocos años destruye la presa en la que el arte seguro descansaba, y el arte se manifiesta a borbotones sin control.

La grieta en ese muro llevaba tiempo dejando pasar agua, pero no habíamos reparado en ello, era una pequeña cascada divertida (una cámara de vídeo casero, una grabadora de cinta de casete).

Lo que requería un proceso técnico muy complicado y costoso empieza a ser

asequible y sencillo. La tecnología aparece como lo que siempre fue, un *médium* que manifiesta la sustancia inconsciente en la que consiste el arte.

La tecnología viene ahora a mostrar que eso de que lo artístico pertenece a unas personas y a otras no, era la manera de tener control sobre el arte.

En el arte seguro hay espacio para elucubraciones pagadas que no interesan a nadie, objetivamente. El arte inseguro no permite esto, lo que interesa más es más, lo que interesa menos es menos, no hay manera humana ni algoritmo que pueda adivinar qué va a funcionar. Nada puede ser previsto ni manipulado, ocurren fenómenos incomprensibles, hasta que todo es incomprensible, salvo el hecho de que más personas se interesaron. Se manifiesta lo que es, no lo que debería ser según los vigilantes.

Pretender ser literal a través del arte, pretender ser objetivo, señalar una realidad precisa, es como querer disparar con una pistola de cartón y acertar a la lata. El arte mueve símbolos y no se puede controlar cómo estos símbolos van a mostrarse.

Un entorno seguro manifiesta inseguridad.

Un entorno inseguro manifiesta seguridad.

Ahora no hay nadie por encima ni por debajo, no hay competencia más que como recurso de búsqueda de la seguridad, eso sí, hay admiración por quienes lo hacen de manera más efectiva, más libre, más auténtica.

Ahora puedo hacer lo que me da la gana, pero mi gana no lo es todo. La producción artística es como la sexualidad, no puedes ir a lo tuyo y esperar buenos resultados. Ahora ya no hay un entorno validado donde masturbarse. Ahora tiene que

haber comunicación, sexualidad, comunicación, diálogo. El arte inseguro tiene que establecer comunicación, y tan importante como la creación es la comunicación de la obra. En el arte seguro la obra, al venir ya validada, no requiere de comunicación, puede no interesar más que a los gestores, y eso ya basta. El artista inseguro puede vivir de su trabajo, en un mercado en el que lo que aporta a los demás puede producir beneficio. Aquí el artista seguro no tiene mucho que hacer, es terreno del artista inseguro, que tiene que crear su manera de comunicar su trabajo y tiene herramientas para hacerlo.

Algo que me aporta este paradigma es que descubro que la verdadera expresión lleva asociada la verdadera comunicación, lo que aquí vale para uno puede no valer para nadie más, se pueden crear patrones pero no funcionan realmente, el arte inseguro requiere recursos constantes.

El Gran Fin es la asunción del movimiento.

Tras el Gran Fin no hay soluciones generales.

El Gran Fin requiere recursos constantes¹.

El arte inseguro no requiere de un *mundo del arte*, porque todo el mundo es *mundo del arte*.

Las redes sociales me han permitido que personas muy diversas accedan a mi trabajo y a mis ideas, estas personas no son importantes dentro de la jerarquía de arte, esto diluye mi trabajo. Un dibujo mío lo tiene, por ejemplo, una señora de Soria, y un señor de Rosario en Argentina, no sé qué será de esos dibujos, no los transportarán en cajas acolchadas, ni los cogerán con guantes blancos. Esto ocurre con muchos

libros autopublicados que han vendido miles de ejemplares, que no constan en ninguna lista de ventas de las revistas literarias, y con los que sin embargo sus autores han ganado dinero. Una editorial te da un pequeño tanto por ciento de la venta de un libro (lo que resulta lógico, por supuesto), el resto es lo que das a cambio de estar en el mundo de la literatura, aunque sea en el desierto más perdido de ese mundo. Te lo intercambian por prestigio. No sé qué es lo mejor. No puedo argumentar a favor ni en contra de ninguno de los paradigmas.

Sin duda, estos dos paradigmas son mentira, sin embargo es una mentira que a mí me ha funcionado. Pasar de uno al otro me ha dado la posibilidad de explorar lugares que tenía vetados, me ha dado la posibilidad de producir solo con lo que tengo, me ha evitado la tentación de recibir dinero que me permitiese hacer algo grande, y con lo que tengo, estoy consiguiendo crecer a un ritmo que yo no escojo directamente, sin embargo es el adecuado, no tengo la necesidad de ser descubierto, ni de ser validado por ninguna autoridad, la gente a la que le gusta mi trabajo me valida, les soy útil de alguna manera.

Me comentaron una vez la idea de que los artistas reciban una subvención directa del Estado.

Esto me hace pensar...

¿Sería una subvención directa del Estado de por vida?

¿Se le otorga así a ciertas personas el estatus de artistas *a priori*, independientemente de que su trabajo aporte algo a alguien?

Esto sería el paradigma del artista seguro llevado a su máximo esplendor. Es interesante.

¹ Monoperro, *Gran Fin*. Zaragoza: Jekyll & Jill, 2015.

¿Quién decide quién es artista y quién no? (¿Lo elegirán las instituciones autodenominadas artísticas?)

Esto me hace pensar...

¿Es el artista artista antes de que su trabajo tenga un desarrollo en el mundo? Si es así, existe el artista en esencia, y el no artista en esencia también.

¿Son las autoridades culturales las que deben establecer unos métodos para diferenciar al artista esencial del que no lo es?

En el paradigma del arte inseguro, lo artístico es posterior, es la clasificación que se hace de lo ya sucedido. Ser artista es solo una denominación general. Lo principal es la acción en el mundo, producir comunicación, crear contenido, y en definitiva servir para algo, y esto será recompensado. El artista inseguro tiene que comunicar su trabajo como si fuese, que lo es, parte de su

expresión. Tan importante es la comunicación de su trabajo como su remuneración, que es en definitiva lo que permite que el intercambio sea justo. En el paradigma del artista seguro esto no hace falta, es su condición de artista lo que una vez validado es comunicado por las autoridades y recompensado por ellas, independientemente de que el público no-artista se relacione o no con ese trabajo.

El artista inseguro puede negociar con una institución en iguales condiciones porque no la necesita para su supervivencia.

Y termino con el principio de *Gran Fin*:

El Gran Fin llega.

El Gran Fin trae la destrucción de todas las instituciones que has creado y que crees que te gobiernan.





100 proyectos
intransit

Primera edición 2010

Comité de selección

Virginia Torrente
Comisaria independiente

Marlon de Azambuja
Artista visual

Alexis Callado
Comisario independiente

- 1 Bárbara Fluxa y Cecilia Sáncho
Nada es lo que parece
- 2 Daniel Silvo
Sooting Stars
- 3 Javier Fresneda
Poderes unidos
- 4 Cristina Garrido
Se traspasa
- 5 Alicia Martínez
Carnet de baile
- 6 Mutiu
Paper-View
- 7 Grupo de Investigación Eyjafjallajökull
Correspondencia desde Eyjafjallajökull
- 8 Marta Alonso
Documentos e iIdentidad
- 9 Virginia Lázaro
Museo 1.0
- 10 Françoise Vanneraud
De paso
- 11 Mario Espliego
Archivo del derrocamiento
- 12 Irene de Andrés
Monitoring Lanscapes
- 13 Marco Godoy
El Poder en escena Despachos de decanos de la UCM
- 14 Karlos Gil
A Lost Revolution
- 15 Sole Parody
A House, My house, The Train
- 16 Maillo
Fire Walk With Me
- 17 Julio Adán
Ecografía
- 18 Alejandro Bombin
Imagebook
- 19 Almudena Lobera
Procedencia desconocida
- 20 Aida Bañuelos
Fondue





Segunda edición 2011

Comité de selección

Luisa Fuentes Guaza
Comisaria independiente

Eugenio Ampudia
Artista visual

Manuel Segade
Comisario independiente

- 21 Andrés Senra
Excitation World
Europa
- 22 David Crespo
Vacío
- 23 Colectivo
LASRAMASCOTO
El monstruo y el
paisaje. Proyecto y
proceso desde un
dispositivo neomedial
- 24 José Jurado
Cristal de bohemia
- 25 Olalla Gómez
Desprendimientos
latentes
- 26 María Cerdá
Mix
- 27 Elena Alonso
Mundo intruso
- 28 Alejandra Valero
Documentos de
casos de mediación a
través del fuego y la
imagen
- 29 Clara Megías y
Eva Morales
Proyecto Núbol
- 30 Rafael Munárriz
Shipiwrech
- 31 Michela Depetris
Antártida
- 32 Pierre Valls
Veinte hombres de
raza negra en una
exposición temporal
- 33 Ignacio Navas
La linde
- 34 Juancho Arregui
Fetichismo y cultura
- 35 Marta Bernardez
Rescate
- 36 Juan José López Cediél
Googlentity
- 37 Alejandro Rubio Simón
Atelier, desde el
principio
- 38 María Sánchez García
Art&Socialnetwork
- 39 Isabel Marcos
Solorzano
Urban Desing lab
- 40 Leonor Serrano Rivas
Mi espacio vital
seguro



María Sánchez García

Tercera edición

2014

Comité de selección

Paqui Blanco
Mediadora cultural

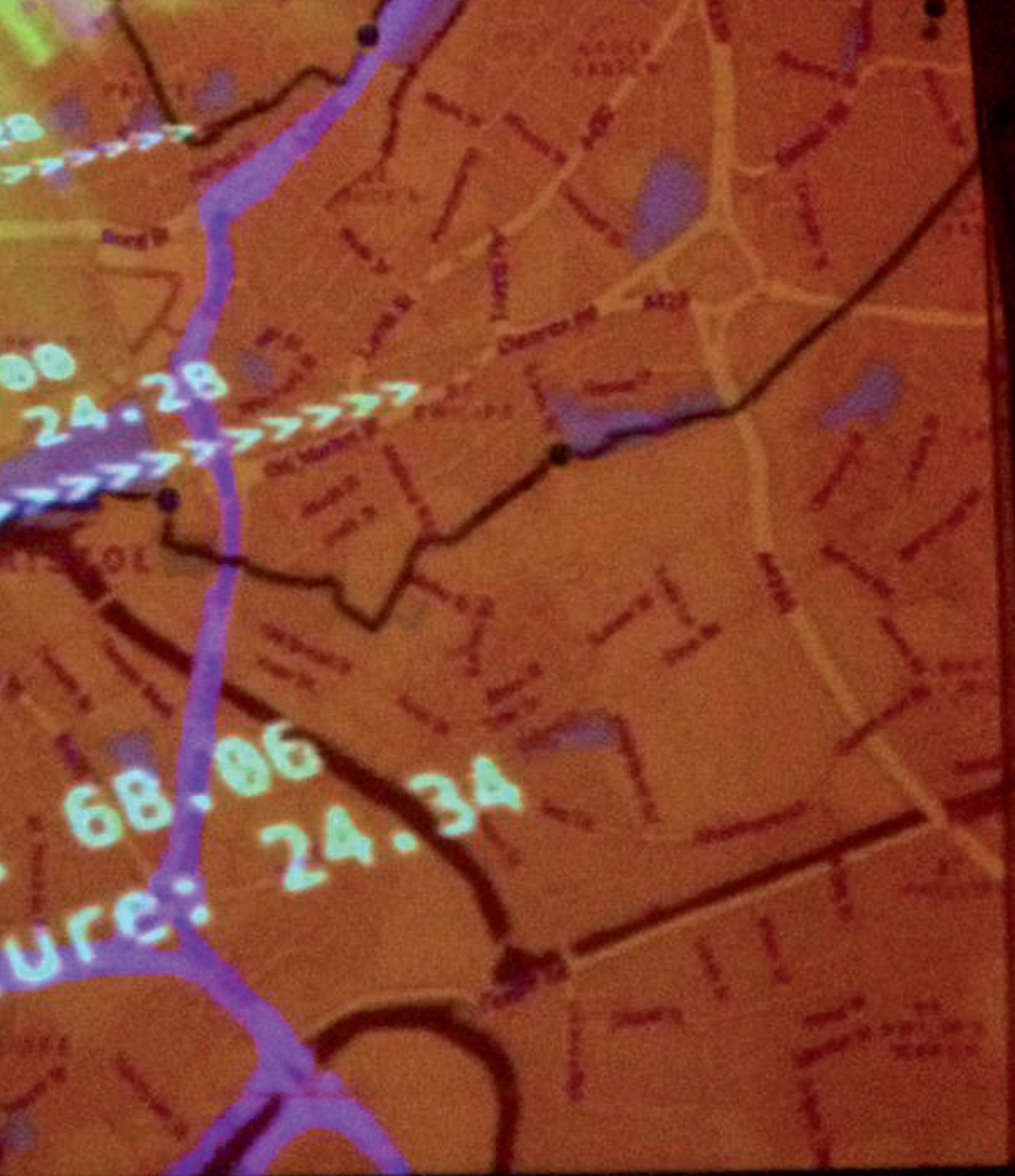
Beatris Alonso
Comisaria independiente

Uriel Fogué
Arquitecto e investigador

Daniel Silvo
Artista visual

Eduardo García Nieto
Investigador y educador

- 41 Colectivo
ARTErias URBANAS
**Cycle sounds
enviroments**
- 42 Alba Benabent y
Lucía Piedra
**Relaciones
ortográficas (en
tiempos revueltos)**
- 43 Javier Cruz
Hito Hito Hito
- 44 Colectivo
EL BANQUETE
Silencios Urbanos
- 45 Marta Pujades
Love at sight
- 46 Javier Chozas
Greatest Hits
- 47 Edurne Herrán
**Modern Marie
Antoniettes**
- 48 Elena Lavellés
Home Swett Home
- 49 Julia Llerena
Límites de lo invisible
- 50 Rubén MRiera
Nada permanece
- 51 Salim Malla
Medir el metro
- 52 Miguel Marina Cobo
Catedral
- 53 Cristina Mejías
Herzlich Willkommen
- 54 Clara Puente García
Nuevos cantantes
- 55 Miguel Ángel Rego
**Return of class powerd
and privilege**
- 56 Alexander Rios Pachón
**Centro de reflexión
contemporánea**
- 57 Víctor Santamaría
**Deuxième vou
générale du
mont-blanc**
- 58 Viviana Silva Flores
Campos devanados
- 59 Colectivo
SOMOS NOSOTROS
**Test de resistencia
física y mental o como
dejar una carrera
artística cuando la
empiezas**
- 60 Javier Velázquez
Cabrero
The invaders paln



24.28

68.06

24.34

ure:

Cuarta edición

2015

Comité de selección

Cristina Anglada
Comisaria independiente

Raisa Maudit
Artista visual

Bruno Leitão
Comisario independiente

- 61 Ignacio García Sánchez
Reescribiendo el Siglo XXI
- 62 Julio Sarramián
Geoformas artificiales
- 63 Esther Gatón
El previo a la estancia civilizada
- 64 Izaro Ieregi
Eh Fatigué
- 65 Amaia Molinet
Lo no visible
- 66 Clara Sánchez Sala
Landscape through a car window
- 67 Héctor Hernández Rosas
Biofilia
- 68 Alicia Way
Diamantes
- 69 Virginia Samper y Blanca Ulloa
Do you (really) want to play? / Introibo ad altere dei
- 70 Sara Munguía
Syntactic Sugar
- 71 Ana de Fontecha
Construcción ángulo-pared
- 72 Laura Torres Bauzá
H?r?dit?tem
- 73 Aris Spentsas y Rosana Sánchez
El peso de la historia o el canon griego
- 74 Miriam Fernández Lara
Sistem collection
- 75 Lucas Agudelo
Materia oscura
- 76 Sofía Montenegro
Incautos
- 77 Álvaro Valls
Palimpsestos cazafantasmas
- 78 Pablo Durango
El lugar de trabajo
- 79 Mari Nieves Vergara
El movimiento íntimo
- 80 Colectivo PPS
Hiperfriendly





Quinta edición

2016

Comité de selección

Julia Morandeira
Investigadora y comisaria independiente

Marta Álvarez
Productora y mediadora cultural

Luisa Espino
Comisaria independiente y gestora cultural

- 81 Helena Goñi
Behind Blue Eyes
- 82 Colectivo
SUPERNENAS
Valerexe
- 83 Miriam Martínez Guirao
Jardines efímeros
- 84 Roser Caminal
Moi, un noir Reloadad
- 85 Irene Mohedano
Disenso
- 86 Antonio Ferreira
Imagen oral_v1
- 87 Irati Inoriza
No hay voz
- 88 Jordan Morton
**Seven Portraits of
Mohammed**
- 89 Abel Jaramillo
**No habrá lugar allí
para ninguno**
- 90 Federico García Trujillo
Frames Rocío
- 91 Sofía Bauchwitz
**Fronteras y estados de
sitio**
- 92 Tino Varela
Lo otro
- 93 Andrés Carretero y
Saúl Alonso
**Infraestructura
Superestructura**
- 94 Juan Pablo Orduñez /
Mawatres
Durero Monumento
- 95 Carlos Martín
Rodríguez
Las Bocas
- 96 Colectivo MAE
¿Qué se puede juntas?
- 97 Jorge Anguita Mirón
Jorge Mirón
- 98 Carles Àngel Sauri
Go! Go! Generals
- 99 Mar Cubero
Sin título
- 100 Gloria López Cleries
Imagen Fantasma





ESTÁ VENDIDO

Agradecimientos

La plataforma intransit, gestionada por la Universidad Complutense de Madrid a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte, no habría sido posible sin el trabajo y el compromiso del personal de la Unidad Técnica de Cultura y de la Unidad de Gestión del Patrimonio. También han contribuido de manera sustancial e imprescindible un importante grupo de instituciones, colectivos y profesionales del mundo de la cultura que han apoyado Intransit tanto con su colaboración directa, participando en algunas de las actividades o talleres, como con su presencia activa y apoyo institucional.

A todos les agradecemos su participación y dejamos constancia de su colaboración.

Coordinación técnica

Javier Duero (comisario y gestor cultural), **Patricia Almeida** (gestora y coordinadora de proyectos culturales), **Vanesa Cejudo** (socióloga e investigadora), **María Ozcoidi** (comisaria independiente), **Lara Pérez Cuervo** (gestora cultural) y **Cristina Tostado** (gestora cultural y educadora).

Mediación

Alba Benavent (investigadora y comisaria), **Alejandro Simón** (artista visual),

Ana Rico (gestora cultural), **Belén Giráldez** (gestora cultural), **Cayetana Martínez** (gestora cultural), **Francisco G. Nenclares** (gestor cultural), **Iwona Pakula** (gestora cultural), **Javier Gómez Moreno** (gestor cultural), **Laura Borrou Soriano** (gestora cultural), **Lola Palacios** (diseñadora gráfica), **María Sánchez** (comunicadora en redes sociales), **Virginia Díez** (activista, gestora y mediadora cultural), **Raquel G. Ibáñez** (artista visual), **Raquel Moraleja San José** (escritora y periodista), **Raúl Laplaza Benito** (gestor cultural), **Rosalía Jordán** (mediadora y gestora cultural), **Sara Cambi** (gestora cultural), **Sara García** (gestora cultural), **Tiago de Abreu Pinto** (comisario independiente), **Tommaso Marzochini** (mediador cultural).

Instituciones y empresas colaboradoras

Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Museo del Traje, INJUVE (Instituto de la Juventud de España), Escuela Técnica Superior de Arquitectura (UPM), Casa de Velázquez, Goethe-Institut Madrid, ARCO, JUSTMAD, SAMSUNG, EPSON, Fundación Pascual Ros Aguilar, MAG (Mustang Art Gallery), Swinton Gallery, COLART Ibérica, Winsor & Newton,

WeCollectClub, SMartib-Cooperativa, RG Imprenta, Claves de Arte, Grupo Bokado, Grupo Lezama, Ámbar, M21RADIO, Revista Madriz, EXIT Imagen y Cultura, TEA (Tenerife Espacio para las Artes), AMECUM (Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid), Asociación Chrysallis, Asociación Cultural Danos Tiempo, Radio Enlace, AMECO (Asociación Española de Mujeres Profesionales de Medios de comunicación), Womenteck (Asociación Mujer, Ciencia y Tecnología).

Profesionales y expertos

PRIMERA EDICIÓN (2010)

Alberto Sánchez Balmisa (redactor jefe de Exit y comisario independiente), **Alexis Callado** (comisario independiente), **Bernardo Sopelana** (comisario independiente), **Betania Lozano** (Subdirección General de Promoción de Industrias Culturales y de Fundaciones y Mecenazgo), **Cristina Vicario** (comisaria independiente), **Daniel Villegas** (comisario y profesor de la Universidad Europea de Madrid), **David Archilla** (arquitecto y miembro de Movimiento Disfrutista), **David Trullo** (artista y comisario), **Fernanda Curri** (comisaria independiente), **Juan Arana** (galería Aranapoveda), **Juan Curto** (galería Cámara Oscura), **Julieta de Haro** (AVAM), **Kamen Nedev** (comisario independiente), **Key Portilla-Kawamura & Ali Ganjavian** (Studio Banana), **Lurdes Fernández y Flavia Introzzi** (Off Limits), **Macu Morán** (Videoartworld), **Manuela Villa** (Mata-dero Madrid), **M^a José Magaña** (Instituto Cervantes), **Marlon de Azambuja** (artista visual), **Nerea Goikoetxea** (La Fábrica), **Pablo Martínez** (CA2M), **Pedro Medina**

(IED Madrid), **Rene Esteve** (productora Elsinor), **RMS** (colectivo de comisarios), **UHF** (colectivo de arquitectos), **Sissa Verde** (gestora cultural), **Virginia Torrente** (comisaria independiente).

SEGUNDA EDICIÓN (2011)

Adrián Piera (Esquina Arte Contemporáneo), **Alexis Callado** (comisario independiente), **Almudena Lobera** (artista visual), **Amparo López Corral** (galería CAPA), **Antonio González** (galería Asm 28), **Aramis López** (comisario independiente), **Aris Papagueourgiu** (profesor UCM), **Avelino Sala** (artista visual), **Begoña Malone y Jimena Peña** (AECUMAD), **Bernardo Sopelana** (comisario), **Blanca Berlín** (galería Blanca Berlín), **Borja Díaz** (galería The Goma), **Clara Alonso** (AVAM GILFER), **Daniel Canogar** (artista visual), **Daniel Silvo** (artista Intransit 2010), **Diego del Pozo** (C.A.S.I.T.A), **Eduardo B. Muñoz** (colectivo 10x15), **Elena Vozmediano** (IAC), **Eneas Bernal** (MUSAC), **Ernesto Pedalino** (artista visual), **Eugenio Ampudia** (artista visual), **Ignacio Bautista** (artista Intransit 2010), **Irene de Andrés** (artista Intransit 2010), **Isabel Gómez** (galería Liebre), **Iván López Munuera** (comisario independiente), **Izabella Jagiello** (Instituto Polaco de Cultura), **Javier Martín** (Hablar en Arte), **José Robles** (galería José Robles), **Juan Arana** (galería Aranapoveda), **Julieta de Haro** (AVAM), **Kamen Nedev** (productor cultural), **Kike Luengo** (galería Liebre), **Luisa Fuentes Guaza** (comisaria independiente), **Luisa Gutiérrez Ruiz** (Instituto Iberoamericano de Finlandia), **María del Corral** (crítica de arte y comisaria independiente), **M^a José Magaña** (Instituto Cervantes), **Mario**

Espliego (artista Intransit 2010), **Marisa Fernández-Cid** (galería Astarté), **Marlon de Azambuja** (artista visual), **Marta de la Torriente y Rocío Gimena Pinia** (RMS La Asociación), **Masanori Handa** (artista visual), **Monika Rhule** (artista visual), **Nieves Acedo** (fundación Claves de Arte), **Nuria García** (blogger veoarte), **Pablo Berastegui** (Matadero Madrid), **Paula Lorén** (comisaria independiente), **Petra Green** (artista visual), **Plavia Mielnik** (artista), **Rafael Revera** (galería Astarté), **Raquel Joyanes** (profesora), **Raquel Ponce y Carolina Alberola** (galería Raquel Ponce), **Rosell Meseguer** (artista visual), **Salomé Ramírez** (Espacio Cruce), **Sandra Fernández** (gestora cultural), **Sara Fernández** (gestora cultural), **Sole Parody** (artista Intransit 2010), **Tania Pardo** (comisaria independiente), **Theo Firmo** (artista visual), **Tomás Guido** (Transit Project), **Toña Medina** (asociación La Sonidera), **Viola Pächt** (Centro México), **Yara Sonseca** (La Casa Encendida), **Yolanda Riquelme** (comisaria independiente).

TERCERA EDICIÓN (2014)

Abraham Martínez (revista g+c y portal Cultunet), **Alberto de Juan** (galería Max Estrella), **Alenka Pirman y Jani Pirnat** (Domestic Research Society de Ljubljana, Eslovenia), **Alexis Callado** (comisario independiente), **Ana G. Alarcón** (comisaria), **Beatriz Alonso** (comisaria independiente), **Cecilia Paredes** (artista visual), **Daniel Canogar** (artista visual), **Eloisa del Alisal** (Museo de la Memoria de Andalucía y Cultunet), **Iván López Munuera** (comisario independiente), **Javier Martín** (Hablar en Arte), **Juan Arana** (Galería Aranapoveda), **Juan de Nieves** (comisario

independiente), **Kamen Nedev** (productor cultural), **Luisa Fuentes Guaza** (comisaria independiente), **María Sánchez** (artista visual), **María José Magaña** (Cultura Instituto Cervantes), **Marlon de Azambuja** (artista visual), **Nuria Güell** (artista visual), **Raquel Ponce** (galería Raquel Ponce), **Rosell Meseguer** (artista visual), **Tania Pardo** (comisaria independiente), **Tomás Guido** (productor cultural Transit Project), **Yara Sonseca** (La Casa Encendida).

CUARTA EDICIÓN (2015)

Alicia Murriá (crítica de arte y comisaria), **Ángela Cuadrado** (artista visual), **Begoña Torres** (Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes), **Bernardo Sopenana** (gestor cultural y comisario), **Diego del Pozo** (artista e investigador), **Gema Melgar** (Matadero Madrid), **Juan Alberto García de Cubas** (El Taller y Música en Vena), **Karim Ohlnschläger** (comisaria), **Maite Camacho** (artista visual), **Manuel Pascual** (Espacio Ucrania), **María de Prada** (INJUVE), **Mauro Gil Fournier** (arquitecto), **Raisa Maudit y Zony** (Storm and Drunk), **Rie Okada y Kristoffer Ardeña**, **Tamara Díaz Bringas** (investigadora y comisaria), **Yara Sonseca** (comisaria independiente).

QUINTA EDICIÓN (2016)

Amaia de Meñaka (WeCollectClub), **Amalio Gaitero** (Gunter Gallery), **Amparo López Corral** (gestora cultural), **Francesco Giaveri** (comisario independiente e investigador), **Getsemaní de San Marcos Sánchez** (programas culturales del Ayuntamiento de Madrid), **Gloria G. Durán**

(proyectos Intermediae), **Galería Herrero de Tejada, Javier Martín** (asesor de arte de la Comunidad de Madrid), **José Manuel Costa** (comisario y crítico de artes visuales y sonoras), **Lurdes Fernández** (asesora y mediadora cultural), **Mapi López** (SMartlb), **Marta Rincón Areitio** (AC/E), **Nerea Goikoetxea y Miguel Espada** (Estudio Espada y Santa Cruz), **Rebeca Castellano** (Goethe-Institut Madrid), **Semiramis González** (Blog Museo Baluar), **Valeria Maculan** (galería Alimentación 30), **Vanesa Viloria** (Matadero Madrid).

AULA INTRANSIT (2017)

Salvadora Feliz y Laura Domínguez (Asociación Conjuntos Empáticos), **Patricia Reijensen** (educadora artística y activista de género), **Laura Franco** (doctora en BBAA), **Luz Prado** (músico experimental), **Cristina Posch** (historiadora), **Ana Oliveira** (historiadora), **Dalía de la Rosa** (historiadora), **TEA** (Tenerife Espacio para las Artes), **Atelier Solar** (Espacio Independiente), **Marjetica Potrc** (artista), **Diana Larrea** (artista), **Naiana Blue** (artista), **Alexander Ríos** (artista), **Violeta Alarcón Zayas**, **Nuria Navarro Sierra**, **Celia Vega Pérez**, **Marta García Sahagún y Elena Rosillo San Frutos** (GIF / Grupo Investigación in(F)ormal), **Colectivo Espacio Matrioska**, **Paloma Navarro Nicoletti** (licenciada en comunicación audiovisual), **Adriana Fernández García** (Facultad Bellas Artes), **Eva García Herrero** (comunicación audiovisual), **Dimitrina J. Semova**, **Eva Aladro y Roxana Sosa** (profesoras UCM), **Pepe Murciego** (La Más Bella), **Chiara Digrandi** (psicóloga y arteterapeuta), **Ana Cebrián** (Pedagogías Invisibles y Espacio AfroConciencia),

Marta Kayser (arquitecta, urbanista y arteducadora), **Pedro J. Trujillo** (Equipo Coma), **Vistalista** (grupo de poesía), **Selina Blasco** (profesora UCM), **Miguel Ángel Gilfer, Rafael Agudo, Klaara Nieminen, Mari Nieves Vergara, Julia San Millán** (The Hugh), **Toni Ledentsa** (comisario independiente), **Colectivo Free Wee Project**, **Anahí Canela** (educadora sexual), **Carlos Lombao** (psicólogo y sexólogo), **Asociación Chrysallis** (educación experimental), **Lucía Rodríguez Fernández** (graduada en Bellas Artes), **Concha Mayordomo** (artista, comisaria independiente y gestora cultural), **María Dolores Fernández** (profesora UCM), **Marina Olalla** (Agraba), **Ana María de Blas Gómez** (diseñadora y periodista), **Marta Ortiz** (AMECO), **Marián López Fernández-Cao** (profesora UCM), **Sonia Palencia Cámara** (Facultad Bellas Artes), **Pilar Pérez** (doctora en Bellas Artes), **Ángeles Bueno** (Womenteck, asociación Mujer, Ciencia y Tecnología), **María Jesús Muñoz Pardo** (profesora UPM), **Irene Aldea Álvarez, Ana Alirangues López, Alejandro Caraballo Llorente, Francisco Grados Arroyo, Álvaro Molina Rollano, Elena Pérez Blanco, Patricia Sánchez Arquillo, Elisa Vázquez Nieto** (UPM), **Colectivo n'Undo**, **Olivia Muñoz Rojas** (doctora en Sociología), **Francisco Cruces Villalobos** (profesor UNED), **Verónica Sánchez** (colectivo n'Undo), **Miriam Fernández** (artista visual), **Alicia Castillo** (profesora UCM) **Lino García** (profesor UPM), **Carmen Sancho** (profesora UCM), **Oscar Lucas González Castan y Ángeles Jiménez Perona** (profesoras UCM), **Beatriz García Vidal, Blanca Gregori Soler, David Jiménez López, Diego Alfageme Lain, Héctor Aliaga de Miguel, José Cebrián Giménez, María Duarte Domínguez,**

María-Henar Martín-Portugués Muñoz de Morales, Paula Espinosa de los Reyes Sordo y Víctor San Frutos Serrano, Israel Calvo Arévalo, Alba Costero Teruel, David Ferrando Laguna, Carlota García Lacruz, Javier López Beleña, Antonio Martínez Moreno, Sara Palomar Elvira y Sara Peinado Santana, Javier Blanco, Paloma Chacón, Esther Córcoles, Carlos García de las Bayonas, Carmen Sofía Linares, Cristina mateo, Lucía Rodríguez, Marta Vaca y Juan Manuel Velasco, José Ballesteros (profesor UPM), Juan Carlos Arnuncio, Emilio Pemjean, Javier Climent, Aurora Fernández, Rafael Guridi y Enrique Colomé (profesores UPM), Javier Pérez Iglesias (Biblioteca Facultad de Bellas Artes), Marian Davies (artista visual), Antumi Pallás (Centro de Estudios Panafricanos), Esther Asué (artista plástica), Monserrat Anguiano (artista plástica), Bonifacio Ofogo Nkama (cuan-

tacuentos), Astrid Jones (actriz y cantante de jazz), Anahí Beholi (actriz), Dnoé Lamis (cantante rapera), Agnes Essonti (fotógrafa), Ana Cebrián (Espacio Afro-Conciencia), Maica de la Carrera (diseñadora), Rubén H. Bermúdez (fotógrafo), Lila Insúa, (profesora UCM), Elena Casado, Antonio García y Amparo Lasén (Sociologías Ordinarias), Uriel Fogue, Alfredo Miralles, Julia Morandeira (Revista Madriz), Equipo LANDA, Esther Gatón (doctora en Bellas Artes), Ignacio Tejedor (doctor en Bellas Artes), Pablo Durango (grupo de teatro The Last Assembly), Ojo Último Dj Set (compositor metamoderno), Patricia Sádaba y Ricardo Tourón (investigadores en Arte y Creación), Iván Ciccheti (emprendedor creativo), Cintia Ramirez (directora de arte en Ogilvy&Mather), Alicia Martín (Club de Creativos), Jorge Martínez (graduado en Bellas Artes).

Créditos

- © 2019, De los textos: sus autores
- © 2019, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

Coordinación

María Nagore Ferrer

Vicerrectora de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte UCM

Antonio López Fonseca

Director de Publicaciones UCM

José Joaquín Martín Moreno

Director de Área de Extensión Universitaria UCM

Coordinación editorial

Violeta Sánchez Esteban

Diseño y maquetación

Leticia de Santos Olmos

ISBN (PDF): 978-84-669-3655-2

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

Printed in Spain



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID