

# Proyecto II

Autora: Lúa Coderch

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por las profesoras: Aida Sánchez de Serdio Martín y María Iñigo Clavo (2020)

PID\_00271389

## 00\_Introducción. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Introducción

Esta guía tiene que servir para conocer mejor e intentar acotar el alcance de lo que será el contexto de tu trabajo, definido de una manera un poco precaria como «lo que afectas y lo que te afecta». Como tu proyecto todavía no existe, te encuentras en una fase prospectiva y piensas en el escenario de un futuro cercano, así que el contexto de tu trabajo es todavía «lo que (quizás) afectarás y lo que (quizás) te afectará». Todavía no sabes qué quieres hacer, pero empiezas emplazándote a un lugar. Está bien: este es el punto cero. Es a partir de este entorno al que has llegado por intuición o por invitación, que se va a desarrollar un contexto. Piensa que estás a punto de hacer un trabajo que nace con un anclaje específico en el mundo. Esta guía tendría que servir para desarrollar, a partir de este punto cero, tu situación y tu localización, una serie de estratos y ramificaciones. La especificidad del lugar en el que te encuentras no es solo física, sino que tiene una dimensión emocional, histórica, política, discursiva, social, económica, etc.

Poco a poco vas a ir descubriendo cuál de estos estratos puede desarrollarse a partir de tu punto cero y con cuáles y cómo se relacionará tu proyecto.

Aunque esta guía pueda parecer destinada únicamente a espacios físicos, como una sala o una habitación en el interior de un edificio, una calle, un campo o la playa, en realidad puedes utilizarla también para observar lugares virtuales que conocemos por medio de pantallas y dispositivos, y también te puede servir para analizar trayectos, acontecimientos, comunidades, instituciones, medios, etc.

También podrías utilizar esta guía para observar y conocer una tipología de lugar y usarla como herramienta para entender mejor entornos que se asemejan en algunos aspectos y difieren en otros. Verás que algunas preguntas te resultarán más relevantes y otras, menos. No te preocupes si no las puedes responder todas o si algunas preguntas no tienen sentido en tu caso, pero intenta pasar por cada una de ellas antes de descartarlas, porque es muy posible que te resulten útiles de todos modos. No hace falta que respondas por escrito a estas preguntas, ni que entregues las respuestas; son simplemente una pauta para ayudarte a observar, analizar y pensar sobre tu entorno. En resumen: puedes utilizar esta guía en cualquier caso respecto a la dimensión física, sensorial, perceptiva, del contexto, es decir, para analizar cualquier condicionante material que esté actuando en un determinado momento.

El único supuesto en que necesitarás una herramienta diferente para aproximarte a lo que va a ser el contexto de tu trabajo es en el supuesto de que tu punto de partida sea netamente discursivo: es decir, cuando tu trabajo se plantee como específico en relación con un tema, un debate, un argumento lingüístico, social, político, histórico, filosófico, cultural, etc. Encontrarás un apartado dedicado a este supuesto al final de la Guía.

Antes de empezar, todavía hacemos una advertencia: para conocer mejor e intentar delimitar lo que será el contexto de tu trabajo, es necesario adquirir cierta familiaridad con ese lugar que denominamos «punto cero». Hay que tener un contacto directo con él, de primera mano, experiencial. Esto toma cierto tiempo. Aunque tengas acceso limitado, intenta pasar en él al menos unas horas y volver allí al menos una vez, para contraponer impresiones. En caso contrario, si se trata de algo extremadamente familiar para ti, utiliza la Guía para observar con una mirada nueva.

## 01\_Transitar el lugar. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Ocupa y transita el lugar

Quédate un rato largo en el lugar, en relación con el lugar. Desplázate, si es posible, por sus distintas partes, por todos sus rincones, con una cierta exhaustividad.

- ¿Qué posición o posiciones puedes ocupar?
- ¿Qué tipo de acceso tienes? ¿De qué manera se implica tu cuerpo estando allí? ¿Afecta del mismo modo al conjunto de tu cuerpo o se privilegian algunas partes/sentidos?
- ¿Qué consideras espacios principales y qué consideras espacios circundantes?
- ¿Hay vías principales y vías alternativas o secundarias? ¿Por qué? ¿Hay algún tipo de regulación del tránsito o del paso? ¿Se trata de una constricción o de una tendencia?
- ¿Por dónde se entra y por dónde se sale? ¿Se trata de una constricción o de una tendencia?
- ¿Cuál te parece que es el límite del lugar? ¿Es un límite claro? ¿Cómo está construido? ¿Tiene alguna función? ¿Cómo categorizarías o definirías los espacios limítrofes (frontera, control de acceso, no-lugar, marco, protección, indiferencia, desorden, etc.)?

## 02\_Configuración material. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Analiza su configuración material

Examina las diferentes experiencias sensoriales que se dan en relación con el entorno.

- ¿Qué escala o escalas tiene? ¿Cómo se relaciona tu cuerpo con esta escala o escalas?
- ¿Qué consideras fondo y que consideras figura?
- ¿Puedes percibir el conjunto sincrónicamente o diacrónicamente? ¿Hay compartimentación o subespacios?
- ¿Qué marcos de relación hay con otros lugares o realidades (ventanas, puertas, portales, vínculos, hipervínculos, caminos, pestañas, etc.)?
- ¿Con qué sentidos percibes el lugar de manera predominante?
- ¿Es agresivo para alguno de tus sentidos? ¿Y agradable?
- ¿Qué es lo que percibes como distancia? ¿Qué es lo más lejano que percibes? ¿Con qué sentido?
- ¿Qué sonidos se oyen? ¿Cuáles predominan? ¿Los calificarías como sueños o como ruidos? ¿Qué densidad tienen? ¿A qué distancia están? ¿Hay eco?
- ¿Cómo es la luz? ¿Es una luz cambiante? ¿Es natural o artificial? ¿Es cálida, fría o de color?
- ¿Qué temperatura o temperaturas tiene el lugar? ¿Cómo las percibes?
- ¿Qué texturas tiene el lugar? ¿Cuáles predominan? ¿A cuáles tienes acceso?
- ¿Qué colores tiene? ¿Cuáles predominan?
- ¿Qué estímulos olfativos están presentes? ¿Y gustativos?
- ¿Qué materiales puedes distinguir? ¿Son materiales que calificarías como naturales o artificiales?
- Hay algún elemento que se pueda calificar como arquitectónico o infraestructural?
- ¿Hay algún elemento que se pueda calificar como geográfico?

## 03\_Relación con el tiempo. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Imagina el lugar en relación con el tiempo

Quédate un rato largo en el lugar, imagina el lugar en relación con el transcurso del tiempo y con los fenómenos que lo pueden afectar. Trata de percibir en qué medida el lugar es más o menos estable, más o menos cambiante.

- ¿Cambia el entorno con el paso del día a la noche y viceversa? ¿De qué manera?
- ¿Hay otros ciclos que lo afecten?
- ¿A qué fenómenos meteorológicos está expuesto?
- ¿Cambia el entorno con el paso de las estaciones?
- ¿Qué es un cambio significativo en este entorno? ¿Con qué frecuencia se produce? ¿Qué transformación produce?
- ¿Qué es un acontecimiento en este entorno? ¿Con qué frecuencia se produce? ¿Es un acontecimiento que calificarías de natural o de cultural? ¿Qué transformación produce?
- ¿Cómo se deteriora ese entorno?
- ¿Es un lugar nuevo o antiguo?
- ¿En qué se percibe el paso del tiempo o cómo se perciben los cambios?
- ¿Qué trabajos de mantenimiento son necesarios?
- ¿Quién lo mantiene? ¿Con qué frecuencia? ¿Estos trabajos de mantenimiento son visibles o invisibles?
- ¿Qué presente y qué pasado tiene el lugar?
- ¿Cuál es el futuro del lugar?

## 04\_Efectos sobre la propia persona. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Piensa cómo actúa sobre tu persona

Piensa cómo actúa el entorno sobre tus emociones y sentimientos, y cómo actúa el lugar como vector de emociones colectivas.

- ¿Qué sientes en relación con el entorno? ¿Sientes desorientación, exceso, vulnerabilidad, comodidad, intimidad, exposición, peligro, miedo, alegría, respeto, recogimiento, serenidad, vergüenza, odio, intranquilidad, perplejidad, etc.?
- ¿Cómo actúas sobre el entorno? ¿Cómo afecta tu presencia?
- ¿Hay algún tipo de emoción que sea la esperable o programada en este entorno? ¿Cómo lo sabes? ¿De qué manera se propicia? ¿Sientes esta emoción u otra? ¿Cuál?
- ¿En qué medida las emociones tienden a mostrarse o a ocultarse en este entorno? ¿Qué emociones se muestran y qué emociones se esconden?
- ¿Sientes una tendencia hacia la introspección o hacia la relación? ¿Se propicia o se tiende hacia lo individual o hacia lo relacional o incluso hacia lo colectivo?

## 05\_ Las relaciones. Guía de observación y prospectiva

### Temática

---

#### Guía de observación

## Observa las relaciones

Observa cómo se produce la comunicación y cómo se articulan las relaciones.

- ¿Qué vida hay? ¿Es humana, vegetal, animal, etc.?
- ¿En qué medida es perceptible su presencia? ¿De qué manera?
- ¿Cómo se relacionan los agentes vivos y los inertes?
- ¿Cómo se comunican las partes? ¿Qué lenguajes se utilizan? ¿Qué canales? ¿Hay mediación?
- ¿Hay contacto físico? ¿Visual? ¿Verbal? ¿Auditivo?
- ¿Qué se puede decir? ¿Qué no se puede decir?
- ¿Cuál que es la expectativa de los otros agentes en este entorno? ¿Qué se calificaría como sorpresa, aquí? ¿Y como accidente? ¿Y como regalo? ¿Y como trampa?

## 06\_La función. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

### Analiza su función

Analiza el lugar en términos de utilidad, propósito, función y malos usos. Piensa en qué posición social ocupa en términos productivos.

- ¿Qué usos tiene el lugar? ¿Cuáles son los principales? ¿Y los secundarios? ¿Cuáles son sus malos usos?
- ¿Qué se muestra y qué se esconde?
- ¿Qué partes/componentes/agentes tienen nombre? ¿Cuáles son los principales? ¿Cuáles son los menos importantes?
- ¿Está relacionado con el ocio, con el trabajo, con la educación, etc.? ¿Está relacionado con la salud o con la enfermedad? ¿Está explícitamente vinculado con aquello urbano o con aquello rural?
- ¿Qué es tener una actitud pasiva en este entorno? ¿Y una actitud activa?
- ¿Qué sería una acción inhabilitante, que bloqueara o destruyera este entorno?



## 07\_La economía. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

### Piensa en su economía

Analiza su articulación económica y su valor.

- ¿Es un entorno privado o público? ¿Cómo se sabe?
- ¿Tiene un coste económico ocupar un lugar en este entorno? ¿Y hacer determinados usos o acceder a determinados servicios?
- ¿Cuánto te ha costado acceder o llegar hasta aquí? ¿Son costes económicos o de otro tipo? ¿Depende de privilegios o contactos? ¿Cuán exclusivo es? ¿De qué tipo de exclusividad se trata?
- ¿Ese entorno produce un rendimiento económico? ¿Hay algún elemento explícitamente monetizado?
- ¿Este entorno se puede considerar un recurso? ¿De qué tipo?
- ¿Qué tipo de valor produce? ¿En qué reside su valor?

## 08 Las relaciones de poder. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Observa sus relaciones de poder

Analiza el entorno en relación a cómo se distribuyen el poder y la violencia. Piensa también qué posición social ocupa en términos jerárquicos y de prestigio.

- ¿Cuáles son sus instituciones?
- ¿Qué sistemas lo organizan y jerarquizan sus espacios? ¿A qué está sometido el entorno?
- ¿Quién lo regula? ¿Es explícito o implícito?
- ¿Cuál es el poder último?
- ¿Qué tipo de control se ejerce? ¿Cómo se ejerce?
- ¿Qué normas rigen el lugar? ¿Cómo las conoces? ¿Son explícitas o implícitas?
- ¿Qué se muestra y qué se esconde?
- ¿Todos los agentes son iguales? ¿Cualquiera puede hacer el mismo uso de los espacios y usar todos los espacios? ¿Cualquiera puede circular por todas partes? ¿Cualquiera puede comunicarse en los mismos términos?
- ¿Es un entorno asociado a algún género, raza, clase social, edad, capacidad, procedencia o forma física? ¿Es una restricción o una tendencia?
- ¿Quién es extraño/extranjero aquí? ¿Por qué? ¿Cómo se sabe? ¿Quién lo decide?
- ¿A quién se excluye? ¿Por qué? ¿Quién está excluido? ¿Por qué?
- ¿Qué cosas no harías? ¿Por qué?
- ¿Qué comportamiento ilegal se tolera en este lugar?
- ¿Qué comportamiento se recibe con desagrado?
- ¿Qué comportamiento recibe una respuesta punitiva?
- ¿Podría considerarse un lugar pobre/rico, popular/elitista, etc.?

## 09\_La historia. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

### Observa su historia

Analiza el lugar respecto de los relatos históricos.

- ¿Hay algún relato histórico asociado explícitamente a este entorno?
- ¿Cómo se crea materialmente el vínculo con el relato histórico? ¿Hay placas, monumentos, *souvenirs*, guías, indicadores, etc.? ¿Quién ha creado este vínculo?
- ¿Hay algún relato histórico particular asociado no explícitamente a este entorno?
- ¿Qué se muestra y que se esconde?
- ¿Hay algún conflicto visible, materialmente explícito? ¿Qué es lo que está en disputa?

## 10\_La ecología. Guía de observación y prospectiva

### Piensa en su ecología

Observa el lugar en relación con el lugar que ocupa dentro del ecosistema, analiza su salud, sostenibilidad y piensa qué consume y qué genera.

- ¿Qué recursos produce este entorno?
- ¿De qué recursos depende este entorno?
- ¿Qué tipo de impacto produce en el medio ambiente? ¿Cuán evidente es este impacto? ¿Qué tipo de residuos produce?
- ¿Es sostenible?

### Temática

Guía de observación

## 11\_Conclusión. Guía de observación y prospectiva

### Temática

#### Guía de observación

## Conclusión

¿Crees que falta alguna pregunta? ¿Hay algún aspecto de tu punto cero que haya quedado sin explorar? ¿Qué riesgos identificas? ¿Qué oportunidades?

A continuación, puedes emplear este último apartado de preguntas para interrogarte sobre aquellos debates, argumentos o temas particularmente relacionados con un entorno, o bien para iniciar un proceso de trabajo donde el punto de partida sea, precisamente, un tema, un debate, un argumento lingüístico, social, político, histórico, filosófico, cultural, etc.

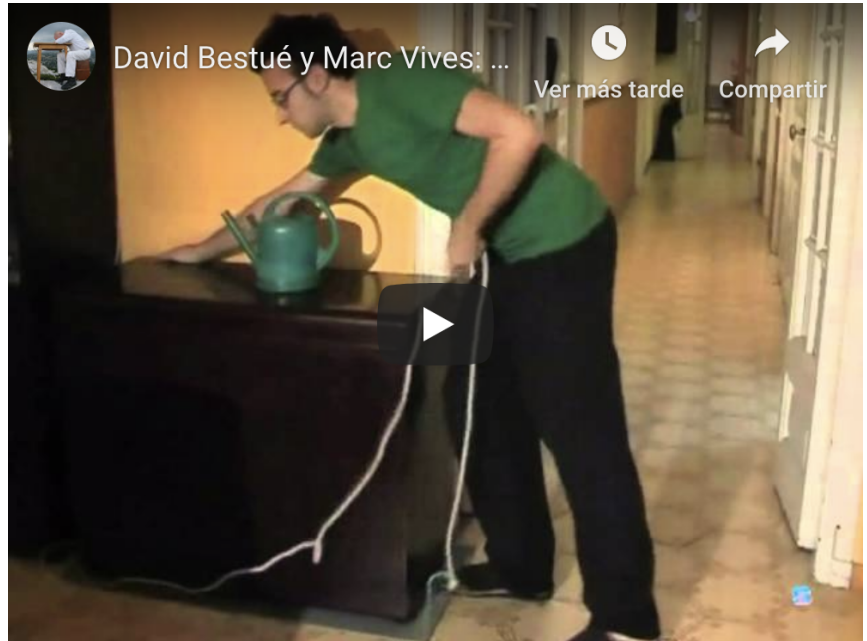
Preguntas para un trabajo basado en un debate o tema

- ¿Cuáles son los textos básicos o principales en relación con este debate?
- ¿Qué otros argumentos o debates están próximos?
- ¿Cuáles son las posiciones principales en relación con el debate?
- ¿Qué sujetos y qué comunidades se asocian en este debate? ¿Con qué posición?
- ¿Qué lugares se asocian a este debate?
- ¿Qué objetos se asocian a este debate?
- ¿Qué marcos temporales se asocian a este debate?
- ¿Qué referencias a este debate se dan en la cultura popular?
- ¿Cómo se refleja este debate en la vida común? ¿Qué visibilidad tiene?

## Acciones en casa

### Autor

David Bestué; Marc Vives (2005). *Acciones en casa*



### Temática

Casos

### Descripción

*Acciones en casa* es el registro videográfico de un centenar de pequeñas acciones realizadas por David Bestué y Marc Vives en un piso de Barcelona. Las acciones son pequeños juegos, gestos surrealistas, trucos visuales y algunas citas a referentes del arte o de la cultura pop que enrarecen lo intrascendente y rutinario de la vida doméstica: hacer la comida, sacar la basura, lavar los platos, reunirse con los amigos.





1. robar planta del vestíbulo  
y exhibirla en el balcón



6. fuente en fregadera

Fotogramas del vídeo *Acciones en casa* de Bestué y Vives (2005)  
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=sB4JNOZ3ib8>

## After Walker Evans

### Autor

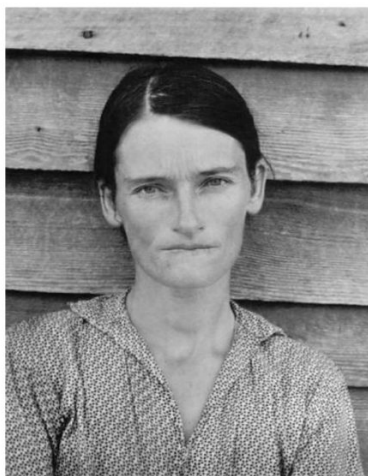
Sherrie Levine (1981). Fotografía

### Descripción

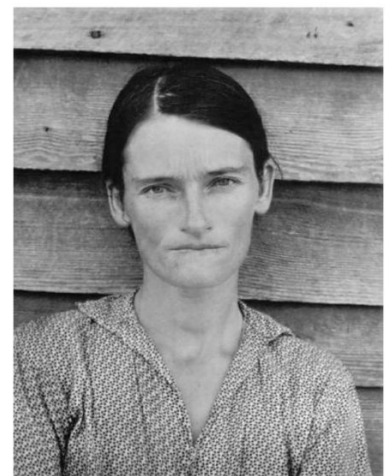
*After Walker Evans* forma parte de las series fotográficas que Sherrie Levine realizó a partir de su participación en la exposición *Pictures* (1979), comisariada por Douglas Crimp. En estas series, Levine refotografiaba imágenes de fotógrafos consagrados de la modernidad europea y norteamericana, imágenes que eran perfectamente reconocibles para un público más o menos especializado. En este caso se trata de Walker Evans y de sus célebres fotografías de la Gran Depresión. Sherrie Levine refotografiaba reproducciones de las imágenes originales sin hacer ninguna alteración más que, en algunos casos, un leve reencuadre. Levine indicaba, además, la procedencia de dichas imágenes en el título de la obra (Después de«...»), para asegurarse de que su fotografía remitía a otra instancia en términos de autoría, de la que ella era únicamente el último eslabón. Con esta operación simple y radical, Levine se apropió de las imágenes y las convirtió, además, en el trabajo de una mujer.

### Temática

#### Casos



Walker Evans  
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936  
Gelatin silver print



Sherrie Levine  
After Walker Evans 1981

*After Walker Evans* de Sherrie Levine (1981)

Fuente: <http://www.northeastern.edu/experimentalgamedesign/?p=1560>



## AIDS

### Temática

#### Casos

### Autor

General Idea (1987). Varios formatos

### Descripción

En 1987 el colectivo General Idea se apropió de la estética de la pieza LOVE del pintor Robert Indiana, que, desde su creación en 1966, había traspasado las fronteras del arte culto para convertirse en un auténtico icono pop, presente en todo tipo de productos, desde camisetas hasta sellos y llaveros. General Idea utilizó, pues, la capacidad de viralizar de este icono para hablar, precisamente, de la pandemia del VIH/SIDA, en un momento en el que reinaba el tabú y la falta de información. Este icono renovado, de aspecto polémicamente festivo, apareció bajo múltiples formas: pinturas, esculturas, pósteres, e incluso un llamativo papel de pared que servía como fondo a otros trabajos suyos.



Papel de pared AIDS de General Idea (1987)

Fuente: <https://aci-iac.ca/art-books/general-idea/key-works/aids>



Instalación expositiva del proyecto *AIDS* en el MALBA (2017)

Fuente: <https://www.revistamagenta.com/general-idea-tiempo-partido/>

## Arquitectura para el caballo

### Temática

Casos

### Autor

Fernando Sánchez Castillo (2002). Vídeo

### Descripción

Con esta pieza videográfica que documenta el paso de un jinete a caballo por los distintos espacios de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, Fernando Sánchez Castillo señala el modo en el que estos edificios se construyeron, en los últimos tiempos del franquismo, para alejar las revueltas estudiantiles de los núcleos urbanos y facilitar su represión. El caballo circula por aulas, distribuidores y pasillos de la facultad, demostrando cómo la arquitectura fue concebida para permitir cargas a caballo de la brigada antidisturbios.



Fotograma del vídeo *Arquitectura per al caballo* de Fernando Sánchez Castillo (2002)

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/arquitectura-caballo-architecture-horses>

## Atar cabos

### Temática

#### Casos

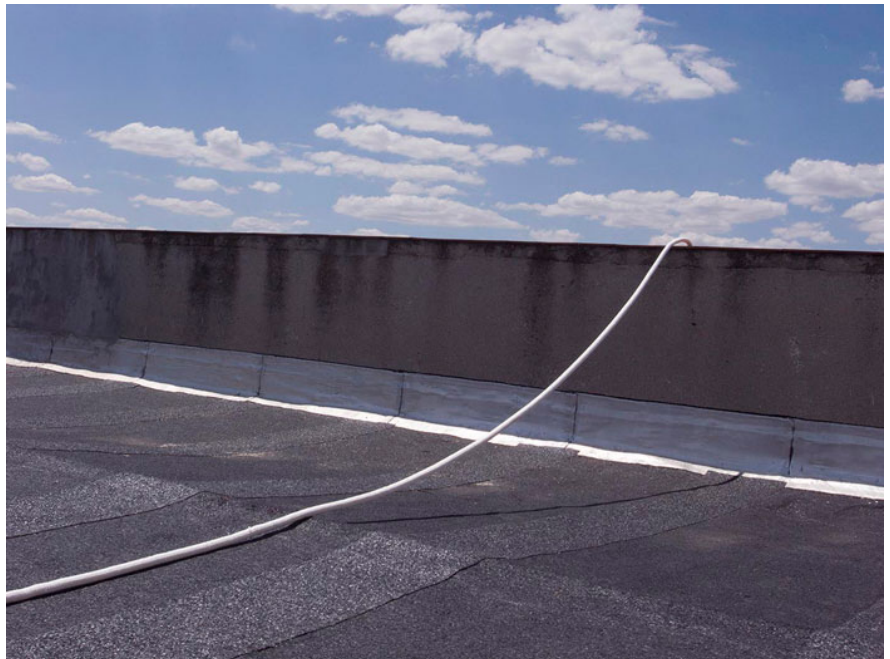
### Autor

Luz Broto (2014). Intervención

### Descripción

*Atar cabos* consiste en hacer pasar una cuerda de 100 metros de longitud alrededor de un edificio. Planteada como una intervención de un día de duración, la cuerda partía del espacio de una galería, situada en la planta baja de un edificio de vecinos, recorría la fachada, entraba y salía de algunas viviendas, cruzaba el terrado del edificio y bajaba por la parte posterior del mismo para volver a entrar en la galería y enlazarse con el otro extremo.

Tal como se había pactado con los vecinos, al finalizar el día el lazo se desató y durante el resto de la exposición en la galería se mostró la documentación de la intervención y la cuerda.





*Atar cabos* de Luz Broto (2014)

Fuente: <http://www.luzbroto.net/2014/castellano/18-atar-cabos.html>

## Ataskoa

## Autor

Maidier López (2005). Evento

## Descripción

*Ataskoa* parte de una convocatoria pública realizada por la artista Maidier López utilizando medios muy diversos como anuncios en periódicos y en la radio, volantes y pósteres. En ella, la artista invitaba a la gente a participar voluntariamente en un atasco, es decir, a formarlo, en un lugar, además, en el que nunca se produce una congestión de tráfico semejante. El atasco «sucedio» el día 18 de septiembre de 2005 en la sierra de Aralar, en Intza, Navarra. Duró de las 11 a las 15 horas, y contaba con equipos de apoyo para dirigir el tráfico, documentar y avituallar a los participantes.

## Temática

### Casos



Imágenes de la acción *Ataskoa* de Maidier López (2005)

Fuente: <http://www.maidierlopez.com/portfolio/ataskoa-2005/>

## Ayuda humanitaria

### Autor

Núria Güell (2008-2013). *Ayuda humanitaria*

Trailer:



### Temática

Casos

### Descripción

*Ayuda humanitaria* es un proyecto de cinco años de duración que empieza en 2008, año en el que Núria Güell publicita en La Habana las bases de un concurso en el que se ofrece a casarse con el hombre cubano que le escriba «la carta de amor más bonita del mundo». A cambio, Güell se compromete a pagar la boda, el viaje a España y los trámites de obtención de la nacionalidad española del ganador. Un jurado de tres prostitutas cubanas hizo la selección del futuro esposo previa valoración de las cartas de amor recibidas. Al cabo de cinco años, una vez el esposo hubo obtenido la nacionalidad española, se procedió al divorcio, tal como estipulaban las bases del concurso. La «historia de amor», desde el concurso hasta el momento del divorcio, quedó documentada en una pieza videográfica.



Fotograma del vídeo *Ayuda humanitària* de Núria Güell (2008-2013)

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=0v0f0u8wnBs>

## Condensation cube

### Autor

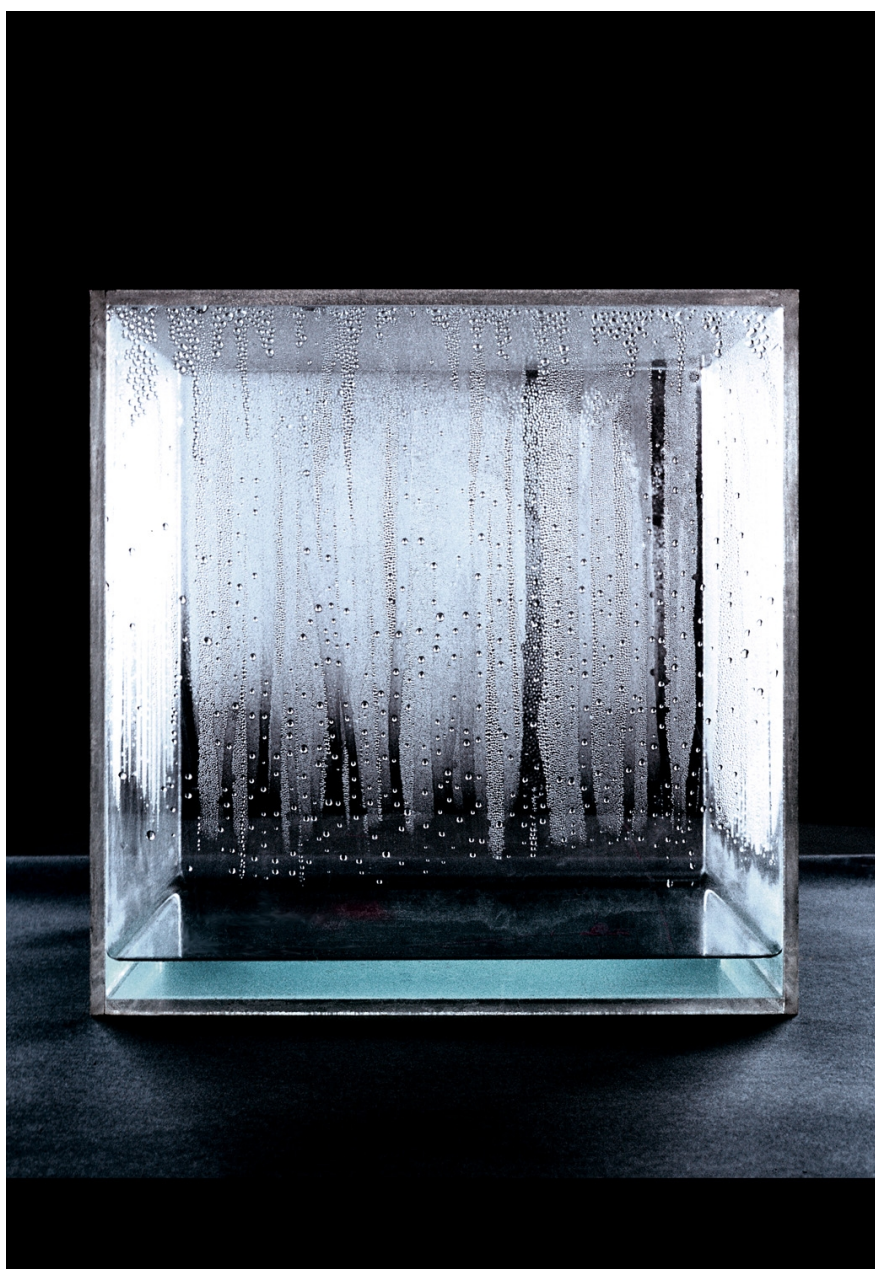
Hans Haacke (1965). Escultura

### Descripción

*Condensation cube* es considerada una de las obras tempranas de Hans Haacke, quien más adelante sería considerado uno de los principales componentes de la llamada crítica institucional. *Condensation cube* es una escultura cúbica de plexiglás de 76 × 76 × 76 cm con agua en su interior. Utilizando a su favor el fenómeno físico de la condensación, Haacke planteó una escultura que funcionara como un organismo que es, a su vez, parte de un sistema más amplio y que reacciona a las condiciones de su entorno. La escultura es sensible a factores como la temperatura y la humedad presentes en la sala de exposición, en relación a los cuales son decisivos elementos como los sistemas de climatización de la institución o los propios espectadores.

### Temática

#### Casos



*Condensation Cube* de Hans Haacke (1965)

Fuente: <https://www.macba.cat/es/condensation-cube-1523>



## Contexto

## Temática

### Contexto

## Privado / Público

La definición de lo que se considera privado o público, puesto que puede plantearse como un tipo de dicotomía a veces muy evidente y otras no tanto, puede pensarse tanto en relación con los espacios o lugares físicos (la casa, el baño, la cama, la cocina, las puertas y ventanas, el jardín, la calle, la plaza, la institución, las partes del cuerpo, etc.) como también en relación con las gestualidades, las emociones, las acciones, el lenguaje, las relaciones, la política, el género, la sexualidad, la educación, etc.

Los trabajos que se plantean como aproximaciones a la noción misma de lo que es privado y lo que es público a menudo plantean desplazamientos o invasiones entre una dimensión y la otra, exponiendo sus zonas de conflicto, o al contrario, mostrando o revelando aquello que resulta común o compartido en uno y otro ámbito.

Puedes ampliar con: Johnstone, S. (ed.) (2008). *The everyday. Documents of contemporary art*. Londres, Cambridge, MA: Whitechapel and MIT Press.



*Signs* de Gillian Wearing (1992-1993)

Fuente: <https://publicdelivery.org/gillian-wearing-signs/>



*Les Dormeurs* de Sophie Calle (1979)

Fuente: <https://juan314.wordpress.com/2012/06/06/les-dormeurs-los-durmientes-the-sleepers-by-sophie-calle-1979/>

---

## **Analógico / Digital**

Aunque sea una idea que nos pueda resultar esquiva, en la mayor parte de los sentidos es posible pensar y experimentar un espacio digital como lugar, del mismo modo que lo haríamos con un espacio físico y con toda su complejidad: podemos identificarnos o no con este espacio, sentirlo como familiar y cotidiano o, al contrario, sentirnos desorientados en él. Podemos tener recuerdos o vivencias asociadas a este espacio digital, narrativas ancladas allá, podemos sentir extrañamiento cuando volvemos a este espacio al cabo de mucho tiempo. Sabemos cómo hacerlo para llegar allí, podemos estar en este espacio con otros, puede ser el lugar de nuestra relación, podemos comparar este espacio con otros y contrastar nuestras experiencias con las vividas por otros. Otro sentido en el que hay que hacer un esfuerzo para repensar nuestra concepción de aquello digital es en relación con su anclaje con el mundo material, físico, su dimensión ecológica, ideológica, infraestructural, etc. El mundo digital es sostenido por una infraestructura algorítmica y también estrictamente física que queda completamente oculta por la ilusión de aquello neutro, eterno e inmaterial de la nube, por ejemplo. Muchos de los artistas que trabajan en este terreno se interesan por problematizar los dos aspectos aquí apuntados.

Puedes ampliar con: Kholeif, O. (ed.) (2014). *You are here: art after the internet*. Manchester, Londres: Cornerhouse; SPACE.



*Dead drop* de Aram Bartholl (2010)

Fuente: <https://deaddrops.com/es/dead-drops-6/>



*The nine eyes of Google Maps street view* de Jon Rafman (2009-14)

Fuente: [https://www.taringa.net/+imagenes/google-street-view-fotos-bizarrras-alrededor-del-mundo\\_hj849](https://www.taringa.net/+imagenes/google-street-view-fotos-bizarrras-alrededor-del-mundo_hj849)

---

## Natural / Cultural

Junto a la crítica institucional, el interés por el paisaje, el territorio y la naturaleza es uno de los focos del trabajo de la generación de artistas que en los años 60 y 70 del siglo xx empezaron a preocuparse por reconstruir el vínculo entre la obra y el contexto. Al principio, desde las prácticas del denominado *land art*, el hecho de sacar la obra del contexto institucional del arte y el hecho de utilizar lo que el propio paisaje tenía para ofrecer como material era un gesto radical que rompía con la tradición y con el lenguaje instituido. En muchos casos, eran obras efímeras o cambiantes, que reingresaban en el contexto institucional bajo la forma de documentación. En otros casos, se trataba de actuaciones más duraderas, casi en la encrucijada entre la arquitectura, el paisajismo y la escultura. Hoy día los artistas que trabajan en la dicotomía entre lo natural y lo cultural problematizan la frontera entre una noción y la otra, han incorporado reflexiones sobre el impacto ecológico de las acciones humanas que en un primer momento no estaban presentes y trabajan bajo la concepción de ecosistemas complejos e interdependientes.

Puedes ampliar con: Kastner, J. (2012). *Nature. Whitechapel Gallery*. Londres, Cambridge, Mass: MIT Press.



*Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970)

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Spiral\\_Jetty#/media/Archivo:Spiral-jetty-from-rozel-point.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty#/media/Archivo:Spiral-jetty-from-rozel-point.png)



*After a life ahead* de Pierre Huyghe (2017)

Fuente: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pierre-huyghe-latest-project-biotech-lab-scene-sci-fi-film>

---

## Trayecto

Hay una larga tradición de artistas que han tomado el desplazamiento o el trayecto como punto de partida de su trabajo, con aproximaciones muy diversas. Podemos destacar, por ejemplo, las prácticas situacionistas de deriva, explorando el azar y la asociación, y desarrollando la noción de psicogeografía, sobre todo en contextos urbanos. El desplazamiento a pie, por otro lado, particularmente si es en soledad y en la naturaleza, se ha utilizado a menudo como parte de una reflexión sobre la capacidad individual de los sujetos, su posición en el mundo, su potencia creativa y su actividad racional. Existen numerosas prácticas que implican el andar colectivo, habitualmente ligadas a la exploración del territorio bajo un prisma temático, ya sea de memoria histórica, activista, ecologista, etc. También hay prácticas que se desarrollan a partir del desplazamiento en vehículos de todo tipo (barcas, coches, furgonetas, motos, bicicletas, etc.), y otras en las

que se exploran los itinerarios como mera representación, mediante mapas u otros apoyos o medios. Otros imaginarios y conceptos que se movilizan frecuentemente en los trabajos que se dan en o en relación con el trayecto son la noción romántica de la gesta individual, la movilización de la voluntad y el esfuerzo, las ideas de cambio, de transformación, de conocimiento, la exploración de la noción de frontera, pero también el arraigo al territorio, la cotidianidad, etc.

Puedes ampliar con: Solnit, R. (2014). *Wanderlust: a history of walking*. Nueva York: Penguin Books.



*In search of the miraculous* de Bas Jan Ader (1975)

Fuente: [http://2.bp.blogspot.com/-fIMDjTZEXJA/UQ7RbNh3afI/AAAAAAAAAGFo/ehtDKd7BTeA/s1600/DSC\\_0225.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-fIMDjTZEXJA/UQ7RbNh3afI/AAAAAAAAAGFo/ehtDKd7BTeA/s1600/DSC_0225.jpg)



*When faith moves mountains* de Francis Alys (2002)

Fuente: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>

---

## Arquitectura

Fue el interés por la dimensión material y fenomenológica de los espacios arquitectónicos del mundo del arte (las galerías, los museos, el lugar donde se emplaza la obra) el detonante de la sensibilidad creciente por la especificidad de un lugar; lo que se conoce como *site specificity*. Esta sensibilidad que, como sabemos, se desbordó pronto hacia otros ámbitos, no ha dejado, sin embargo, de interesarse por el espacio construido, ya sea dentro o fuera del contexto institucional del arte. El espacio arquitectónico se ha explorado en todas sus dimensiones, interviniendo, por ejemplo, en sus recorridos, incidiendo mediante la luz, el color, la textura, tomándolo como si fuera un yacimiento arqueológico y restándole capas, haciéndolo retroceder en el tiempo, sumándole materiales, recubriéndolo o forrándolo, desnudándolo de divisiones o inventando otras nuevas, deconstruyéndolo, troceándolo y agujereándolo, descontextualizándolo, cambiando su uso, cerrándolo o abriéndolo, rodeándolo o, incluso, rellenándolo y convirtiéndolo por lo tanto en un volumen sólido, impidiendo, así, su función más elemental.

Puedes ampliar con: Morris, R. (1993). *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Nueva York, Cambridge Mass: MIT Press; Solomon R. Guggenheim Museum.



*Conical Intersect* de Gordon Matta Clark (1975)  
Fuente: <https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/>



*Prada Marfa* de Elmgreen y Dragset (2005)  
Fuente: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/27039/1/prada-marfa-ten-years-on>



## Directions to Last Visitor

### Autor

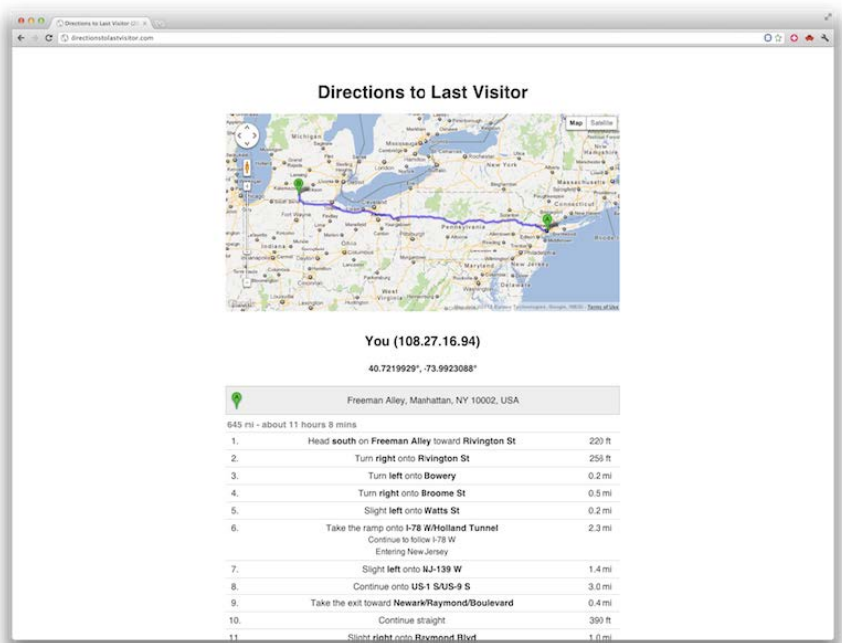
Charles Broskoski (2011). Página web

### Descripción

Esta página web, que ya no se encuentra operativa, funcionaba ofreciendo a cada visitante las indicaciones necesarias, según Google Maps, para llegar físicamente hasta el visitante precedente. Esta pieza se servía de la posibilidad que todo sitio web tiene de geolocalizar a sus usuarios mediante la IP. Simplemente obtenía y a continuación combinaba los datos de sus dos últimos visitantes, y ofrecía el resultado como contenido embebido de Google Maps. De este modo revelaba de un modo aparentemente inofensivo y lúdico la ilusión de privacidad que tenemos cuando navegamos por internet.

### Temática

#### Casos



*Directions to last visitor* de Charles Broskoski (2011)

Fuente: <http://directionstolastvisitor.com/>



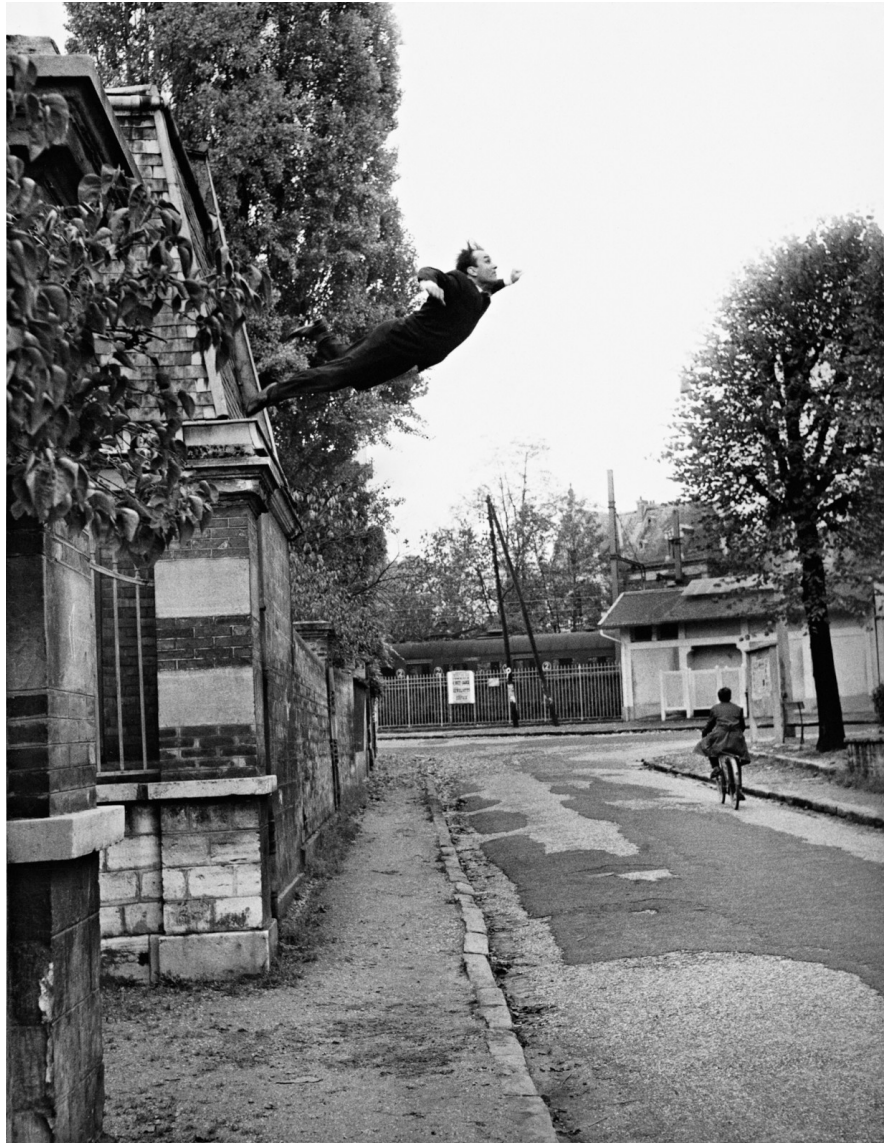
## El *statement*

### Temática

#### Dossier

## Presentarse. ¿Qué es?

El *statement* (también conocido como «declaración de intenciones») es un texto breve, de aproximadamente un párrafo (aunque también puede ser más, o menos, largo) que nos sirve como presentación. Es un perfil, una tarjeta de visita. No se recomienda que incluya imagen (en muchos casos no la podremos poner). No debe hacer referencia a ningún proyecto en concreto, sino a nosotros. Ha de permitir entender o bien intuir qué tipo de trabajo hacemos, cuáles son nuestros intereses, en qué nos fijamos, etc. No hay una fórmula correcta o incorrecta de hacerlo, pero un buen *statement* nos tiene que representar y debe producir interés y curiosidad por nuestro trabajo y por nosotros; debe seducir.



*Leap into the void* de Yves Klein

Fuente: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>

Tienes que tener en cuenta lo siguiente:

- Es un texto en permanente reescritura.
- Revisa los motivos por los cuales te has inclinado por hacer un trabajo creativo y qué te gustaría lograr.
- Es una herramienta para que los demás te conozcan: piénsalo en términos de utilidad.
- Es un anzuelo para que los demás se interesen por ti: piénsalo en términos de seducción.

- Tu *statement* debe reflejar el tipo de trabajo que haces, debes escribirlo en consonancia con tu obra.

**STATEMENT.**

I ask myself a lot of questions. Like:

If I just breathe in and don't breathe out, will I float?

If I block up all my holes, will I hear my inner self?

If I put my organs in order, will I make room to keep spare ones?

If I swallow your hands, will you applaud me from the inside?

If I learn Braille, will I be able to read your pimples?

If I dress up as a sausage, will I be hugged by bread?

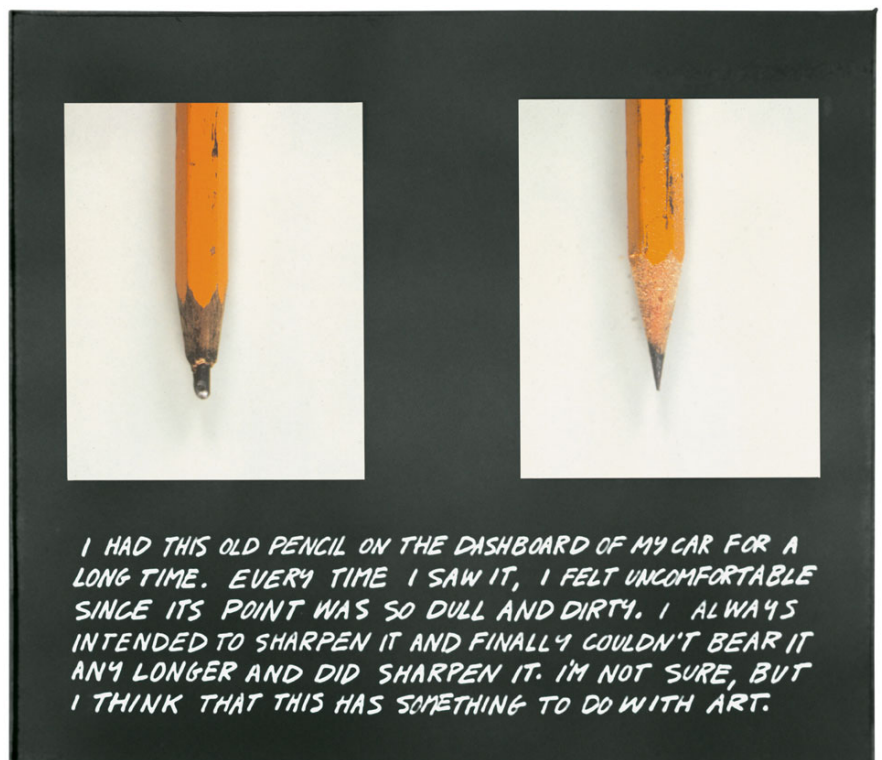
The world is a hard place to live. But there is no other place. My work is a comment on our ways of living and dying.

I collect real stories and connect different facts in order to make narrations that give another perspective of how things work. I also propose poetic solutions (like Machine to make Alzheimer's only affect our sad memories or Machine that allows suicide victims to give away the years they were supposed to live) that just work on an abstract and unrealistic way. Sometimes I even give absurd advices (like If you break promises, buy glue, If everything is shit don't walk without shoes or Don't lose hope or it will end up surrounded by unpaired socks) that make sense only inside the language mechanisms. Everything so I can create a space (even if it is an intangible one) where life feels a bit easier.

All in all pretty utopian, a bit nuts, but almost all the time quite serious anyway.

*Statement de Ana García-Pineda*

Fuente: [http://www.anagarciapineda.com/wp-content/uploads/2019/05/pineda\\_04.19.pdf](http://www.anagarciapineda.com/wp-content/uploads/2019/05/pineda_04.19.pdf)



*Statement de John Baldessari*

Fuente: <http://jacindarussellart.blogspot.com/2011/06/john-baldessari-connection.html>

**Statement**

Ariadna Guiteras' work revolves around notions of control, body and performativity. Focusing on the body -not only as the subject but also as the medium of her practice- and the different axes that it is traversed with socially, politically and the emotionally. Her process leads her to an experimental state where to deal with matter and immateriality, gesture and memory, touch and affection. As a result, her work materializes mainly in performance and installation.

*Statement de Ariadna Guiteras*

Fuente: <https://hangar.org/en/ariadna-guiteras/>

## El *abstract*

### Resumir sin dejarse nada de sustancia. ¿Qué es?

El *abstract* no hace referencia a nosotros sino al proyecto que presentamos. Es un texto breve y sugestivo a la vez, de un párrafo aproximadamente, que debe permitir que el lector se haga una idea rápida y concisa de nuestra propuesta. Ha de incluir una pincelada del tema o temas que tratamos, de lo que la propuesta es en términos conceptuales, reflejando nuestra aproximación, pero también debe poder responder a cuestiones formales muy básicas como: ¿quién?, ¿qué?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿cómo? El *abstract* es un texto muy relevante, porque, si es capaz de exponer y atraer, captará la curiosidad del lector para que siga o bien descarte nuestro proyecto.

### Temática

#### Dossier



*Showing (Nothing)* de Ignasi Aballí (2012)

Fuente: [https://www.todocoleccion.net/varios-objetos-arte/ignasi-aballi-showing-nothing-fotografia-b-n~x56155528#sobre\\_el\\_lote](https://www.todocoleccion.net/varios-objetos-arte/ignasi-aballi-showing-nothing-fotografia-b-n~x56155528#sobre_el_lote)

## El dossier

### Temática

#### Dossier

## Estructura y apartados

Como se ha dicho anteriormente, cuando se trata de un dossier para una convocatoria se debería emplear la misma terminología y estructura que aparece en las bases para ordenar el dossier. En cualquier caso deberían incluirse claramente todos los apartados que se piden. Cada convocatoria es ligeramente distinta, las hay más exigentes y menos, pero por lo general habrá que incluir:

- Nombre
- Datos de contacto
- *Statement* o declaración de intenciones
- Breve perfil biográfico o *curriculum vitae* narrado
- Índice de contenidos del dossier
- Cuerpo del dossier en función de la convocatoria (argumentación, características técnicas, aproximación – gráfica, presupuesto, cronograma, etc.)
- Documentación de obra reciente
- Anexos o documentación complementaria



Inauguración de *A títol propi*. Sant Andreu Contemporani (2009)

Fuente:

<https://santandreucontemporani.wordpress.com/2009/12/03/inauguracio-a-titol-propi/>

## Fichas técnicas:

Tanto para la documentación de obra reciente como en el caso de que en el dossier de proyecto precisemos incluir fichas técnicas, deberemos seguir estas pautas:

Para obras bidimensionales:

- Título. Indicar también si se trata de una serie
- Año o período de realización
- Técnica, medio y soporte
- Dimensiones (ancho × alto × fondo)
- Forma de presentación (en el caso de que sea necesario). También hay que indicar si hay necesidades técnicas especiales
- Créditos de la imagen (de quién es la fotografía o cortesía de quién)
- Descripción (en el caso de que sea necesaria)

Para vídeos:

- Título. Indicar también si se trata de una serie
- Año o período de realización
- Técnica, medio y soporte
- Si incluye algún elemento instalativo, dimensiones (ancho × alto × fondo)
- Duración (horas, minutos, segundos). Si se trata de un *loop*, indicarlo también
- Forma de presentación (en el caso de que sea necesario). También si hay necesidades técnicas o indicaciones de montaje especiales
- Créditos de la imagen (de quién es la fotografía o cortesía de quién)
- Descripción (en el caso de que sea necesaria)

Para obras tridimensionales y performativas:

- Título. Indicar también si se trata de una serie
- Año o período de realización
- Técnica, medio y soporte
- Dimensiones (ancho × alto × fondo) y duración (horas, minutos, segundos) en caso de que sea necesario
- Forma de presentación (en el caso de que sea necesario). También si hay necesidades técnicas o indicaciones de montaje especiales
- Créditos de la imagen (de quién es la fotografía o cortesía de quién)
- Descripción (en el caso que sea necesaria)

Las descripciones de las obras, y con más razón las que se aportan como información técnica, deben ser lo más objetivas posible y no incluir interpretaciones.

## El dossier que concursa

### Temática

#### Dossier

## Función, estrategia y riesgos

En el contexto de la práctica artística profesional hay básicamente dos tesituras en las que tendremos que elaborar un dossier de proyecto:

- 1) Porque nos queremos presentar a una convocatoria y necesitaremos explicar lo que nos proponemos hacer y cómo vamos a emplear los recursos que la convocatoria ofrece.
- 2) Porque nos han invitado a formar parte de una exposición o ciclo expositivo y necesitamos explicar a la institución o al curador o curadora lo que nos proponemos hacer y cómo vamos a emplear el tiempo y el presupuesto.



Convocatoria de la «Sala d'Art Jove»

Fuente: <https://www.noticiasde.es/catalunya/ya-se-puede-participar-en-la-convocatoria-artes-joven-2019-con-16-premios-y-6-becas/>



El jurado del Premio Botín de Artes Plásticas

Fuente: <https://www.fundacionbotin.org/noticia/fallo-de-las-becas-de-artes-plasticas-y-de-comisariado-de-exposiciones-y-gestion-de-museos.html>

La primera situación es la más frecuente en los primeros momentos de nuestra carrera, cuando nos veremos obligados a concursar para conseguir visibilidad y recursos, y además para legitimarnos como agentes en el sector.

Vamos a centrarnos en esta tesitura, puesto que es la primera que nos vamos a encontrar y porque tiene por lo menos dos condicionantes específicos que nos interesa conocer bien:

- Es un concurso. Esto significa que es imprescindible que nuestro dossier sea un superviviente y que, en última instancia, logre sobresalir por encima de los otros.
- Podemos resultar ganadores. Esto significa que tendremos que llevar a cabo el proyecto y que, en nuestro afán por seducir, destacar y convencer, no debemos perder de vista la factibilidad de lo que proponemos y nuestra identificación con el proyecto.



El jurado del Premio Botín de Artes Plásticas

Fuente: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/xxiii-becas-fundacion-botin-de-artes-plasticas-2015-2016-102082>



El jurado del Premio Botín de Artes Plásticas

Fuente: <https://www.fundacionbotin.org/noticia/falladas-las-becas-botin-de-artes-plasticas-de-2011-2012.html>

Casi todas las convocatorias se estructuran en varias rondas de selección:

- Normalmente hay una ronda previa de perfil técnico (no la hace el jurado) en la que se descartan los dossiers que no cumplen los requisitos formales exigidos.



- En la primera ronda, cada miembro del jurado descarta gran cantidad de los dosieres presentados y selecciona solamente unos pocos para discutir posteriormente con los otros miembros del jurado.
- En la segunda ronda, el jurado se reúne y discute sobre los dosieres seleccionados. El jurado intenta llegar a un acuerdo y cada miembro intenta promocionar sus preferencias.

En la primera ronda hay que sobrevivir (no debe haber ningún motivo de peso para ser descartado). En la segunda ronda hay que seducir para que los miembros del jurado que se han sentido interesados por tu propuesta tengan argumentos de peso para hacerte avanzar hacia los últimos estadios de la discusión. El resultado final depende de muchos factores; lo importante es que el dossier llegue a estar entre los finalistas.

---

## Consejos generales

- Estudia con atención la convocatoria. Haz una lectura minuciosa de las bases. Ve destacando todos aquellos elementos que se piden y los requisitos formales (número de imágenes, tipo de *curriculum vitae*, peso de los archivos, etc.).
- En la medida de lo posible, utiliza la misma terminología que aparece en la convocatoria para estructurar tu dossier. No te dejes ninguno de los apartados que piden, y si es necesario, añade información, pero con mesura.
- Debe haber una negociación entre lo que te piden y tu forma de hacer las cosas. Es decir, el dossier debe transmitir rigor profesional pero también personalidad, carisma y generosidad. Tu dossier debe hablar por ti. En este sentido:
  - El dossier es literatura. Nada se descarta más rápido que un dossier con textos grises, convencionales y pesados.
  - El dossier es forma. No lo pienses solo como una herramienta de comunicación. Es también tu trabajo. Su aspecto general y las decisiones formales que tomes deben ir en consonancia con tu obra.
- ¿Qué se entiende? Uno de los problemas más básicos de los dosieres de proyecto es que no se entienda nítidamente cuál es la propuesta. Aunque el proyecto mantenga elementos y factores indeterminados, debe ser posible entender por lo menos lo siguiente: ¿quién?, ¿qué?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿cómo?
- Selecciona buenas imágenes y la cantidad justa. No sobrecargues el dossier de fotografías y enlaces.
- Toda la información necesaria para comprender el proyecto debería estar en el dossier. En la medida de lo posible evita poner información esencial en enlaces externos.
- No te extiendas más de la cuenta. Demasiada información (sobre todo si es redundante) o bloques de texto demasiado largos pueden desmoralizar y hacer que se lean el dossier «en diagonal» o que directamente no se lo lean.
- No sobrediseñes ni uses plantillas estándar.

- Si quieres, incluye reflexiones sobre tu trabajo, pero nunca interpretes tu propia obra.

## La forma de proyecto

### Temática

#### Dossier

## Características y limitaciones

Nos guste o no, la forma de proyecto es hoy uno de los modos hegemónicos de estructurar la práctica artística (y no solo la práctica artística). Así es como está organizado el sistema: es, en cierto modo, una imposición, y por lo tanto no siempre tiene por qué acomodarse bien con el nuestro modo de trabajar. Por esta razón es muy importante entender qué significa plantear un proyecto, cómo funciona y cómo va a condicionarnos posteriormente. Un proyecto puede ser una trampa o una ayuda.

Puedes ampliar con: Kunst, B. (2012). «The Project Horizon: On the Temporality of Making». *MASKA, Performing Arts Journal* (vol. XXVII, núm. 149-150). Disponible en: <<http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/project-horizon-temporality-making#>>



Inauguración de *A títol propi*. Sant Andreu Contemporani (2009)

Fuente:

<https://santandreucontemporani.wordpress.com/2009/12/03/inauguracio-a-titol-propi/>



El archivo de dossiers de Hangar.org

Fuente: [https://hangar.org/es/convocatories-3/hangar-obre-una-convocatoria-per-a-projectes-de-dinamitzacio-de-larxiu\\_dossiers/](https://hangar.org/es/convocatories-3/hangar-obre-una-convocatoria-per-a-projectes-de-dinamitzacio-de-larxiu_dossiers/)

La característica principal del proyecto es, como su nombre indica, que es una proyección. Plantear un proyecto significa trazar uno o varios objetivos, planificar los esfuerzos que serán necesarios para alcanzarlos y calcular los recursos y el tiempo que se emplearán en ello. Es decir, que un proyecto se diseña antes de ejecutarlo y, en el mejor de los casos, este diseño se apoya en conocimientos que se tienen previamente y que nos hacen confiar en su interés y factibilidad. Esta es una operativa importada de otras disciplinas y contextos (del ámbito científico, empresarial, de la Administración pública, etc.), que por supuesto hay que haber ajustado para trasladarla a la práctica artística. Por no hacer hincapié en los inconvenientes, sencillamente diremos que la forma de proyecto nos obligará a trabajar distinto.



*Fitzcarraldo* de Werner Herzog

Fuente: <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/the-top-10-films-by-werner-herzog/>

En un primer momento, en la fase de ideación del proyecto, lo más relevante es:

- Cuál es el punto de partida. Qué idea, qué imagen, qué punto en el mapa. Para qué contexto trabajamos.
- Qué tenemos en cuenta. Cuál es nuestro encuadre.
- Qué narración, qué imaginarios despliega nuestro proyecto. Cómo habla.
- Qué recursos, habilidades, medios necesitaremos. Qué pasos habrá que seguir. Qué tiempo necesitaremos.
- Qué riesgos detectamos. Qué factores de indeterminación.
- Por qué queremos llevarlo a cabo.



En la fase de formalización o ejecución, lo más relevante es:

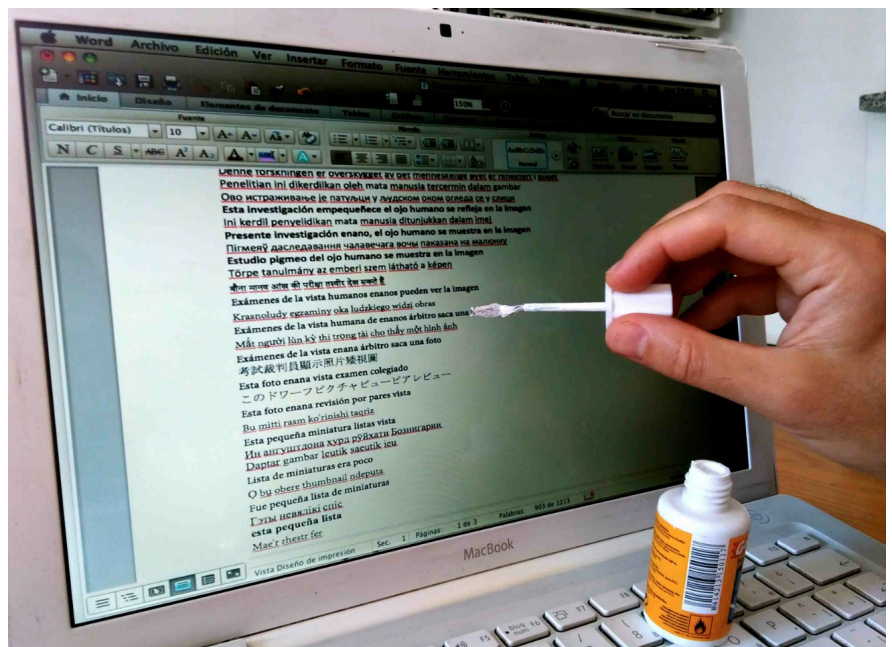
- El método: cómo traducimos nuestro proyecto en procesos de trabajo ordenados hacia un fin.
- La negociación con la realidad: cómo encaja lo que hemos proyectado con lo que hay y con lo que podemos hacer.
- La gestión de los recursos, los tiempos, las colaboraciones.
- Finalmente, la (auto)evaluación: el ajuste entre lo proyectado y lo hecho.

## Lo que puede suceder o no

Obviamente los imprevistos suceden o también podemos revisar nuestro plan inicial y alterarlo voluntariamente, pero no debemos alejarnos mucho de lo que era nuestro objetivo (u objetivos). Hay una dimensión cuasicontractual del proyecto, una preclusión, aunque no sea estricta, de lo que se puede aceptar como resultado ajustado del mismo.

El proyecto debe tener resiliencia, es decir que debe ser capaz de absorber imprevistos, reaccionar ante cambios y factores que no se habían considerado. Algunos proyectos, sobre todo los que ponen en juego componentes de azar o de interacción, deben tener en cuenta muchos factores que no se pueden controlar propiamente. El proyecto tiene que contener un estudio sobre la contingencia, sobre lo que puede o no puede suceder, sobre los riesgos y las oportunidades, y ello sin desvirtuarse, sin perder sus rasgos. Una opción es incluir un margen de indeterminación muy bien calculado en el proyecto. ¿Contemplar el fracaso como posibilidad es capitalizar ese fracaso?

Hay una suerte de diálogo entre el «yo» del pasado que diseñó el proyecto y el «yo» posterior que lo pone en práctica. Debemos darnos margen de maniobra. En la fase de ejecución nos lo agradeceremos a nosotros mismos.



*Bad translation* de Cris Blanco

Fuente: <https://mercatflors.cat/es/espectacle/seccio-irregular-bad-translation/>

## LMIRL

### Temática

#### Casos

### Autor

Adriaan Van der Ploeg (2007). Fotografía

### Descripción

En el contexto de Internet, las siglas LMIRL (*let's meet in real life*, 'encontrémonos en la vida real') se utilizan como invitación para llevar al mundo real, refiriéndose al mundo físico, una relación que ha empezado en un entorno virtual.

LMIRL es un trabajo de Adriaan Van der Ploeg, en el que el fotógrafo estuvo trabajando durante un tiempo en el contexto de comunidades de jugadores en línea. En esas comunidades Van der Ploeg conoció e hizo seguimiento de distintos usuarios, fotografiándolos después de haber estado jugando durante largas horas a videojuegos como World of Warcraft o Counterstrike.

Mientras que en el entorno virtual del juego estos chicos encarnan a sus avatares —guerreros musculosos, soldados armados hasta los dientes o magos—, Van der Ploeg nos muestra sus caras exhaustas y vacías después de haber estado horas delante de la pantalla.



Fotografía perteneciente a *LMIRL* de Adriaan Van der Ploeg (2007)

Fuente:

<http://iheartphotograph.blogspot.com/2007/04/adriaan-van-der-ploeg.html>

## Los Romeos

### Temática

#### Casos

### Autor

Dora García (2008). Performance

### Descripción

*Los Romeos* es una performance que Dora García ideó inicialmente para que se desarrollara durante la feria Frieze de arte contemporáneo. La única parte explícita de esta pieza son unos carteles informativos donde la artista hace saber al público (de la feria o evento) que hay unos jóvenes actores de incógnito que procuran establecer un contacto aparentemente casual con los asistentes. El comportamiento de estos «Romeos» será galante, amable, cómplice. Si el interlocutor es receptivo la interacción evolucionará, durará más o menos. El público conoce que esta performance está teniendo lugar a su alrededor, pero nunca sabrá con seguridad si se ha encontrado a un «Romeo» o no. El objetivo, en palabras de la artista, es generar esa duda, crear una sensación permanente de sospecha en torno a cada encuentro casual que se produzca.



Instalación de *Los Romeos* de Dora García (2008)

Fuente: <https://coolhuntermx.com/artistas-mexicanas-en-japon-triennale-aichi/>

# THE ROMEOS

---

Drawing inspiration from that extraordinary cold war spy strategy "The Romeos," invented by GDR spymaster Markus Wolf, a group of young men will infiltrate the FRIEZE art fair. Their mission is to engage the participants of the fair—the exhibitor; the artist; the professional visitor; the cultural tourist; the art student; the security staff, even the maintenance staff—in a friendly, individual, and seemingly casual way. Their behavior is impeccably respectful and polite, but they are always moving, if the interlocutor is willing, towards more intimate contact: a longer conversation, a shared joke, a confession, a flattering remark. It might end there, or it might lead to another rendezvous, to a new friendship. Maybe, even, to a love affair.

Now that you know this, how will you regard any attractive young man who asks for directions? Will you believe his kind demeanor and his smile? Aware that he is acting, will you anyway accept, as the original secretaries romanced by cold war Romeos did, his friendship, and enjoy it as long as it lasts and as far as it goes? Whatever the case, you may rest assured: true to their absolutely suave style, The Romeos will never tell, and no one will know, what you did or what you said.



Cartel de *Los Romeos* de Dora García (2008)

Fuente: <http://davewrotethis.blogspot.com/2009/05/romeos.html>



## Performer/Audience/ Mirror

### Temática

#### Casos

### Autor

Dan Graham (1975). Vídeo

### Descripción

Existen numerosas iteraciones de esta pieza de Dan Graham, que es, en primer lugar, una performance con público, pero también un vídeo. La configuración de la pieza es siempre como sigue, aunque los detalles puedan variar: Dan Graham se sitúa entre el público y un gran cristal. Los tres elementos se encuentran físicamente cerca. Graham se coloca a veces de cara al público y otras, de cara al cristal, desplazándose también hacia los lados y hacia adelante y hacia atrás, cambiando de posición. Al mismo tiempo va comentando y describiendo de forma continua sus propias actitudes, reacciones y sensaciones y también las de la audiencia, alternamente. Las descripciones son extremadamente minuciosas y rápidas, aparentemente sin filtro, y cubren reacciones físicas más o menos perceptibles y también interpretaciones de las mismas.



Realización de *Performer/Audience/Mirror* de Dan Graham en la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnic (1981)

Fuente: <https://renaissancesociety.org/exhibitions/314/dan-graham-selected-works/>

## Proyecto en contexto

### Temática

#### Contexto

## Específico para un lugar

La sensibilidad para aquello específico para un lugar (*site specificity*) empezó a finales de los años 60 como un mero interés por las dimensiones materiales y fenomenológicas del propio espacio de la galería: su estructura arquitectónica, la luz, las texturas, los colores, los recorridos, etc. Este interés inicial por las características del espacio en el que la obra se situaba acabó derivando hacia un interés por el espacio galerístico también en su dimensión institucional y en relación con su posición social, económica y simbólica. Esta fue una de las primeras formas con las que los artistas buscaron restablecer vínculos específicos con los lugares donde trabajaban. Este tipo de prácticas se generalizó y se popularizó muy rápidamente. Hoy en día se puede utilizar una idea un poco diluida de especificidad para referirse a la relación que la obra establece con su contexto, y podríamos decir que muchos de los trabajos que se consideran *site specific* son situacionales, más que específicos para un lugar. La especificidad tendría que referirse más bien a aquello que es irremplazable o necesario del vínculo que se establece entre trabajo y contexto.

Puedes ampliar con: Doherty, C. (ed.) (2009). *Situation. Whitechapel, documents of contemporary art*. Cambridge, MA: MIT Press.



*Balmes 88 (El último baile)* de Carolina Bonfim (2014)

Fuente: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/balmes-88-el-ultimo-baile-88495>



*This progress* de Tino Sehgal (2006)

Fuente: <http://cp.art.cmu.edu/tino-sehgal-this-progress/>

---

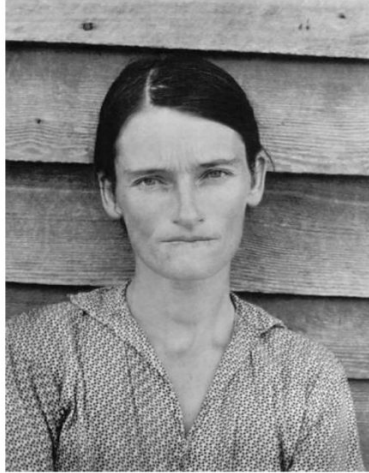
## Específico para un debate o argumento

El interés por la articulación entre obra y contexto derivó de una dimensión material o fenomenológica hasta llegar a incluir la dimensión institucional, que colocaba, sobre todo en un primer momento, los contextos del arte (galerías y museos) en relación con procesos económicos, sociales y políticos más amplios. Finalmente, este interés se abrió hacia otros dominios de aquello cultural, político, social, etc., para desbordar lo que sería estrictamente la esfera del arte y situar la práctica artística en relación con debates, discursos, situaciones y campos disciplinarios mucho más amplios. En la segunda mitad del siglo xx los artistas empezaron a trabajar de una manera que se denomina *debate specific*, es decir, en relación con debates, argumentos o problemáticas de diferente tipo e importancia: la epidemia del sida, la semiótica, la autoría, el género, la raza, la guerra del Vietnam, las políticas migratorias, etc.

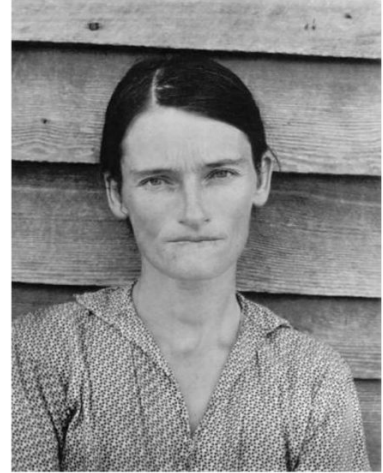
Puedes ampliar con: Iversen, M.; Crimp, D.; Bhabha, H. K.; Kelly, M. (eds.) (1997). Mary Kelly. *Contemporary artists*. Londres: Phaidon.



*Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de Félix Gonzalez-Torres (1991)  
Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/361906520028325329/>



Walker Evans  
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936  
Gelatin silver print



Sherrie Levine  
After Walker Evans 1981

*After Walker Evans* de Sherrie Levine (1981)

Fuente: <http://www.northeastern.edu/experimentalgamedesign/?p=1560>

---

## Específico para una comunidad o una audiencia

Los procesos de restablecimiento de una vinculación fuerte entre el arte y su contexto pasan también por la necesidad de que el arte se pregunte cuál es su articulación con otros agentes: público, galeristas, ciudadanos, coleccionistas, comunidades, grupos minoritarios, afectados por una problemática particular y un largo etcétera. La especificidad puede darse aquí de varias maneras. La intensidad y el interés de esta relación entre el artista y otros agentes va desde las formas más banales de la participación o la interacción, pasando por procesos en los que el público es estrictamente necesario para la formalización de la obra —siendo su propio material—, hasta procesos complejos de cocreación en que el artista y otros agentes trabajan de forma conjunta para idear y configurar la obra. La especificidad podría darse también cuando el público de un trabajo particular se restringe o se delimita con uno u otro criterio.

Puedes ampliar con: Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Nueva York: Verso Books.



*Kao malo vode na dlanu* ('Como un poco de agua en la palma de la mano') de Mireia Sallarès (2019)

Fuente: <http://ajuntament.barcelona.cat/centredart/es/content/kao-malo-vode-na-dlanu-como-un-poco-de-agua-en-la-palma-de-la-mano-un-proyecto-sobre-el-amor>



*Measuring the Universe* de Roman Ondàk (2007)

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/497084877591934407/>

## Institucional (crítica institucional)

La crítica institucional fue, precisamente, una de las primeras actitudes o intereses de los artistas que en los años 60 empezaron a preguntarse sobre cómo se construía el sentido de su trabajo. Efectivamente, empezó como una investigación material para, muy rápidamente, extenderse a una investigación sobre cómo los espacios del arte forman parte de un sistema ideológico y económico complejo que los sostiene y los perpetúa. El interés de los primeros artistas de la crítica institucional fue mostrar que el marco institucional permitía

que algo fuese leído o no como arte, y por este motivo, muchos trabajos se centraron en el límite físico de la galería o el museo, en lo que sucedía al situarse dentro o fuera de este marco. Más adelante se incorporaron otros muchos factores, como por ejemplo la Administración, la gestualidad, la economía y el mercado, la señalística, las políticas laborales, etc. a las características de los contextos institucionales del arte.

Puedes ampliar con: Buren, D. (1973). *5 Texts*. Nova York: The John Weber Gallery.

Y con: Alberro, A.; Stimson, B. (eds.) (2009). *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT Press, Mass.



*Four actions of maintenance art* de Mierle Laderman. Ukeles (1973)

Fuente: <https://www.arte-util.org/projects/4-actions-of-maintenance-art/>



*Museum Highlights* de Andrea Fraser (1989)

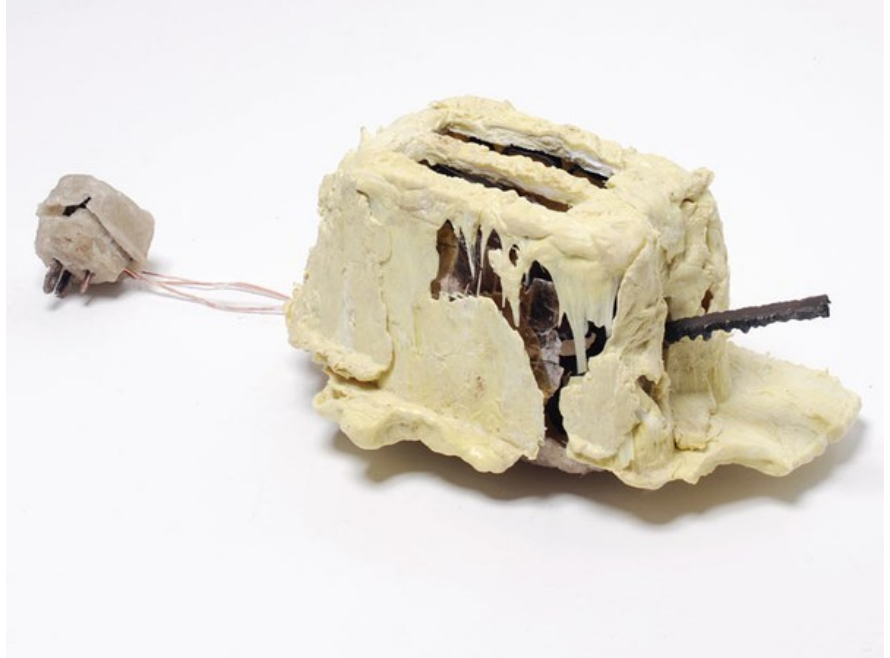
Fuente: <https://www.macba.cat/seminario-encarnar-la-critica-institucional>

---

## Ficcional o especulativo

Los últimos diez años han aparecido en el contexto anglosajón numerosas metodologías de trabajo e investigación que se sitúan en un terreno intermedio entre el arte y el diseño y que proponen establecer como marco de trabajo un contexto especulativo o de ficción. De este modo, se desplazan algunas nociones sobre lo que sería lo esperable o lo razonable en relación con un contexto conocido y se coloca en el punto de partida un contexto ficticio que nos obliga a replantearnos cómo actuaríamos o qué sería lo posible o lo esperable. Habitualmente este tipo de trabajos se inician inventando lo que se denomina un *what if scenario* o «qué pasaría si...?», situándose en un futuro más o menos cercano en el que no hay cosas que sí que tenemos en el presente y en cambio hay otras que ahora no tenemos. Este punto de partida inusitado trae también a soluciones inesperadas: qué pasaría si desapareciera la industria y quisiéramos fabricar una tostadora desde cero, o qué pasaría si tuviéramos que proveernos de todo el alimento en la ciudad.

Puedes ampliar con: Knutz, E.; Markussen, T.; Rind Christensen, P. (2014). «The Role of Fiction in Experimentos within Design, Arte & Architecture. Towards a New Typology of Design Fiction». *ARTIFACT* (vol. III, núm. 2, pág. 8.1-8.13).



*How I built a toaster from scratch* de Thomas Thwaites (2011)

Fuente: <https://www.dezeen.com/2009/06/27/the-toaster-project-by-thomas-thwaites/>



*Brasil, July 2038* de A. Tabique (Luiza Prado y Pedro Oliveira, 2014)

Fuente: <http://a-pare.de/2014/brasil-july-2038/>



## Recetas urbanas

### Temática

#### Casos

### Autor

Santiago Cirujeda (1996). Arquitectura, protocolos

### Descripción

*Recetas urbanas* es un proyecto de largo recorrido del arquitecto y artista Santiago Cirujeda. Cirujeda propone el uso estratégico de normativas y limbos legales que permiten la ocupación de espacios y la instalación de elementos y estructuras temporales en la vía pública, derivando en usos distintos de los que las propias normativas pretendían. De este modo, un andamio se puede convertir en la ampliación de una vivienda, o un contenedor para escombros en un espacio de ocio infantil. Cirujeda lo denomina «arquitectura de guerrilla» y a través de su web publica y difunde manuales e indicaciones para que cualquier ciudadano sepa cómo llevar a cabo este tipo de proyectos.



Proyecto Construir andamios en Sevilla (1998)

Fuente: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0003>







Proyecto KUVAS S.C. en Sevilla (1997)

Fuente: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0002>

## Relación con el contexto

### Temática

#### Contexto

## Descontextualización

La autonomía del arte, es decir, su existencia separada de una función, libre del servicio a un programa religioso o de gobierno y como expresión del sentir del artista, se encuentra ligada en un primer momento a una historia de descontextualización de las obras de arte de los que habían sido hasta entonces sus entornos físicos y funcionales específicos: los templos, las cortes, los centros de poder, etc. El arte, como lo entendemos hoy, depende de la concepción que se forjó durante la Ilustración y se consolidó ya con el Romanticismo, al mismo tiempo que se abrían por primera vez al público las grandes colecciones y se formaban las primeras instituciones museísticas. Esto sucedió, por un lado, por la descontextualización efectiva de muchas piezas al desatarlas de los lugares para los cuales habían sido creadas, y por otro, porque los artistas empezaron a trabajar para que sus obras fueran contempladas en estos espacios dedicados específicamente a la exhibición de arte, y se dirigieron a un público mucho más heterogéneo que hasta entonces.

Puedes ampliar con: Paul Mattick, Jr. (2003), «Context». En: Nelson, R. S.; Shiff, R. (eds.) (2003). *Critical terms for art history*, 2a ed. Chicago: University of Chicago Press.



*La Gran Galería a del Louvre* de Thomas Allom. Circa (1844)

Fuente:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Grande\\_Galerie\\_Louvre\\_by\\_Thomas\\_Allom\\_full.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Grande_Galerie_Louvre_by_Thomas_Allom_full.jpg)



*La sala temporal Elgin Room del British Museum* de Archibald Archer (1819). Esta obra muestra los mármoles del Partenón, expoliados bajo las órdenes de Lord Elgin entre 1801 y 1811, tal como se dispusieron temporalmente en el British Museum, 1819.

Fuente: <https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-the-parthenon-and-its-sculptures/>

---

## Recontextualización

A finales de los años 60, aunque con anterioridad ya había indicios, surge una corriente muy relevante de artistas que pretenden responder a la descontextualización radical que empezó en el siglo XVIII con la Ilustración y que culminó en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, en los EE. UU., a cargo del crítico de arte Clement Greenberg y de los pintores del expresionismo abstracto. Estos artistas empezaron a luchar contra la existencia separada de lo artístico, la rigidez extrema de las normas intrínsecas del medio pictórico desvinculado de todo referente, la mercantilización del arte y la impermeabilidad de la práctica artística cómodamente instalada en la autonomía y una idea falsaria de universalidad. El medio más eficaz que encontraron para conseguir sus objetivos, para entrar en el engranaje con la vida, fue trabajar activamente para encontrar maneras de restablecer el anclaje específico del arte con su contexto. El contexto podía ser el entorno físico, dentro y fuera del cubo blanco de la galería y el museo, cualquier espacio interior o exterior, paisaje o calle que la institución del Arte fuera capaz de delimitar y reclamar para sí, pero también el contexto político, histórico, cultural o de cualquier otra índole que apareciera en la complejidad de las condiciones específicas que actúan «aquí y ahora».

Puedes ampliar con: Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific arte and locational identity*. Cambridge, Mass: MIT Press.



*No title* de Michael Asher (1973)

Fuente: <https://dickiewebb.wordpress.com/2012/11/13/michael-asher-1943-2012-legacy-he-has-left/>



*Lightning field* de Walter de Maria (1974-77)

Fuente: <https://alumni.berkeley.edu/california-magazine/just-in/2013-10-27/walter-de-maria-rip>

## Réplica

## Autor

Daniela Ortiz (2014-2015). *Réplica*



## Temática

Casos

## Descripción

*Réplica* es la documentación videográfica de una acción llevada a cabo por la propia Daniela Ortiz durante la celebración de la Fiesta Nacional de España en Barcelona. Ortiz se arrodilla frente a los congregados en la calle, reproduciendo el gesto de la figura indígena a los pies de Bernardo Boyl (sacerdote de la compañía de Cristóbal Colón), tal y como figura en el monumento a Colón de Barcelona. Con este gesto, Ortiz interrumpe la actitud celebratoria y confronta a estas personas con el pasado colonial español y con su simbología.





Fotogramas del vídeo de la acción *Rèplica* de Daniela Ortiz (2014-2015)  
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9bQz4pPGg9k>



## Semiotics of the kitchen

### Temática

#### Casos

### Autor

Martha Rosler (1975). *Semiotics of the Kitchen*



### Descripción

En este vídeo Martha Rosler se muestra a ella misma en la cocina, imitando la puesta en escena de programas de televisión norteamericanos como el de Julia Child. Siguiendo el orden alfabético, Rosler va presentando cada utensilio enunciando su nombre primero y haciendo una demostración de su uso después: rodillo, batidor, cuchillo, plato, cascanueces, etc. Sus gestos parecen contener grandes dosis de frustración y rabia, indicando un desajuste respecto del rol de ama de casa.



Fotograma del vídeo de la performance *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler (1975)

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>

## Sensibilidad contextual

### Temática

#### Contexto

## Instalación

Con algunos referentes tan tempranos como los años 30 del siglo xx, la instalación no se volvió realmente frecuente hasta los años 70, convirtiéndose en la forma de práctica artística predominante desde los años 90 en adelante. La instalación es, sin duda, una consecuencia directa de la extrema sensibilidad por el contexto, puesto que el eje del interés se desplaza desde el objeto concreto (pintura, escultura, etc.) hacia el ámbito espacial en el que nos encontramos ubicados, inmersos, hacia el ambiente, hacia aquello contextual, pudiendo tener en consideración y actuando sobre cualquier aspecto o elemento que incida en un momento dado sobre nuestra experiencia. De todo aquello que caracteriza el espacio, de todo aquello que incluye o contiene y de nuestra posible experiencia en él, el artista habrá elegido algunos rasgos sobre los que actuar, transformándolo o transformando nuestra percepción sobre dicho espacio, focalizando nuestra atención sobre algunos aspectos o recorridos concretos, introduciendo o eliminando elementos de forma calculada. Es por eso que teóricos como Boris Groys caracterizan la instalación precisamente como un sistema de inclusiones y exclusiones, y como una forma de arte que incluye todas las otras.

Puedes ampliar con: Groys, B. (2009). «La topología del arte contemporáneo» [en línea]. *Esferapública*. [Fecha de consulta: 15 febrero 2019]

<<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>>



1200 sacs de charbon de Marcel Duchamp (1938)

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/571886852661026954/>



*Brown* de Carlos Valverde (2011)

Fuente: <https://www.carlos-valverde.com/projects/brown/brown.html>

---

## ***Accrochage***

El *accrochage* podría considerarse como un antecedente de las prácticas instalativas, más acotado, mucho más restringido en cuanto al ámbito de su interés y menos ambicioso en cuanto a su voluntad de afectar a la experiencia del sujeto en su totalidad. Hoy en día, de hecho, las prácticas de *accrochage* han quedado absorbidas o se entienden a menudo como prácticas instalativas de una manera que resulta un poco confusa, puesto que, como vemos, su intención es mucho más modesta. *Accrocher* es un término francés que significa simplemente ‘fijar’ o ‘colgar algo en la pared’. El *accrochage*, como práctica, indicaría la sensibilidad por la manera particular en que las cosas se nos presentan, su disposición en el espacio expositivo, el ámbito que ocupan, su relación con recorridos, alturas, agrupamientos, ritmos, el orden de lectura, los objetos vecinos, etc. Esta sensibilidad no se ocupa únicamente de piezas bidimensionales o pictóricas, por supuesto, sino que se tiene que extender a cualquier tipo de objeto artístico, incluso los tridimensionales. El *accrochage* apenas puede considerarse una práctica que atienda al contexto, puesto que lo tiene en cuenta solo de una forma muy superficial y anecdótica.

Puedes ampliar con: Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura. Espacios de saber*. Buenos Aires: Paidós.

Y también con: O’Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Santa Mónica: Ed. Lapis Press.



El momento del *accrochage* en el Salon des Artistes Rouennais (1934)

Fuente:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:A\\_l%27accrochage\\_du\\_Salon\\_des\\_Artistes\\_Rouennais,\\_Mus%C3%A9e\\_des\\_Beaux-Arts\\_de\\_Rouen,\\_Robert\\_Antoine\\_Pinchon\\_\(centre\)\\_1934.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:A_l%27accrochage_du_Salon_des_Artistes_Rouennais,_Mus%C3%A9e_des_Beaux-Arts_de_Rouen,_Robert_Antoine_Pinchon_(centre)_1934.jpg)



Rosalind Nashashibi a Witte de With, comisariada por Raimundas Malasauskas (2018)

Fuente:

[https://www.wdw.nl/en/our\\_program/exhibitions/rosalind\\_nashashibi\\_a\\_solo\\_exhibition](https://www.wdw.nl/en/our_program/exhibitions/rosalind_nashashibi_a_solo_exhibition)

## The menstruation machine

### Temática

#### Casos

### Autor

Sputniko! (2010). Prototipo y vídeo

### Descripción

Este proyecto de Hiromi Ozaki, más conocida como Sputniko! parte de una especulación acerca de la identidad, la tecnología y los procesos biológicos. En el horizonte está un contexto ficcional en el que la menstruación se ha convertido en un fenómeno obsoleto y puede ser experimentada voluntariamente como accesorio.

Consta, por una parte, de un dispositivo de aluminio con un dispensador de «flujo» y unos electrodos que producen descargas en el bajo abdomen para simular los dolores de la menstruación y, por la otra, de un vídeo musical titulado «Takashi's Take» en la que un joven llamado Takashi construye la máquina y se aproxima a la experiencia biológica del ciclo menstrual, convirtiendo una experiencia íntima en un dispositivo externo al cuerpo.





Imágenes del proyecto *The menstruation Machine* de Sputniko! (2010)  
Fuente: <https://we-make-money-not-art.com/sputniko/>

## Torrent Echidna Attractor

### Temática

#### Casos

### Autor

Lucía C. Pino (2017). Instalación

### Descripción

Esta instalación de Lucía C. Pino tenía como punto focal una estructura, casi un amasijo, compuesta de distintos materiales y elementos plegados, fundidos, enredados y atravesados los unos por los otros: metales, metacrilatos, látex, luces. Ese nodo ordenaba a su alrededor el conjunto del espacio y la experiencia sensorial en sus inmediaciones: la percepción de su escala, la fuerza de sus distintos ejes empujando e incluso agujereando las paredes de la sala, como si se le hubiera quedado pequeña, las luces de neón y láser tiñendo de distintas formas el espacio, los reflejos, el olor químico que desprendía, e incluso la temperatura del ambiente, sofocante, que no se podía atribuir con seguridad ni a la estructura ni al aire.



*Torrent Echidna Attractor* de Lucía C. Pino (2017)

Fuente: <http://postpostpost.org/2017/06/14/materia-en-flujo-torrent-echidna-attractor/>

## Tortuga

### Autor

Ariadna Guiteras (2017). Performance

### Descripción

*Tortuga* es una performance de seis horas de duración, ideada específicamente para la Noche de los Museos en el castillo de Montjuïc de Barcelona, una antigua fortaleza militar reconvertida en museo y mirador. La Noche de los Museos es un evento popular en el que los museos abren las puertas de forma gratuita y en horas en las que normalmente están cerrados, y es habitual que las instituciones reciban un número inusual de visitantes en el lapso de unas pocas horas. Ariadna Guiteras dispuso a más de 40 *performers* en distintas formaciones que se basaban en las estrategias de control de masas utilizadas por los cuerpos policiales. Con estas configuraciones, Guiteras alteró los recorridos de los visitantes, canalizándolos, bloqueándolos a veces, con los cuerpos y con los muros de piedra.

### Temática

#### Casos



Imágenes de la performance *Tortuga* de Ariadna Guiteras (2017)

Fuente: <http://www.ariadnaguiteras.com/tortuga/>



## Turkish jokes

### Autor

Jens Haaning (1994). Instalación sonora

### Descripción

*Turkish jokes* es una intervención sonora para el espacio público ideada por el artista Jens Haaning. Existen diversas versiones de esta pieza, pero la primera, de 1994, se instaló en el barrio turco del centro de Oslo. La pieza consistía en una grabación en la que se escuchaban chistes en turco, y sonaba a través de un sistema de megafonía instalado en la calle. Con esta operación tan simple y a través de la risa y la complicidad, Haaning subvertía el orden social establecido, con un mensaje que convertía a la minoría turca en el receptor privilegiado.

### Temática

#### Casos



Imagen de la interacción con *Turkish Jokes* de Jens Haaning (1994)

Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/Turkish-Jokes/3E78AA0D62E03E60>



Imagen de la instalación de *Turkish Jokes* de Jens Haaning (1994)  
Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/Turkish-Jokes/3E78AA0D62E03E60>

## Within and beyond the frame

### Temática

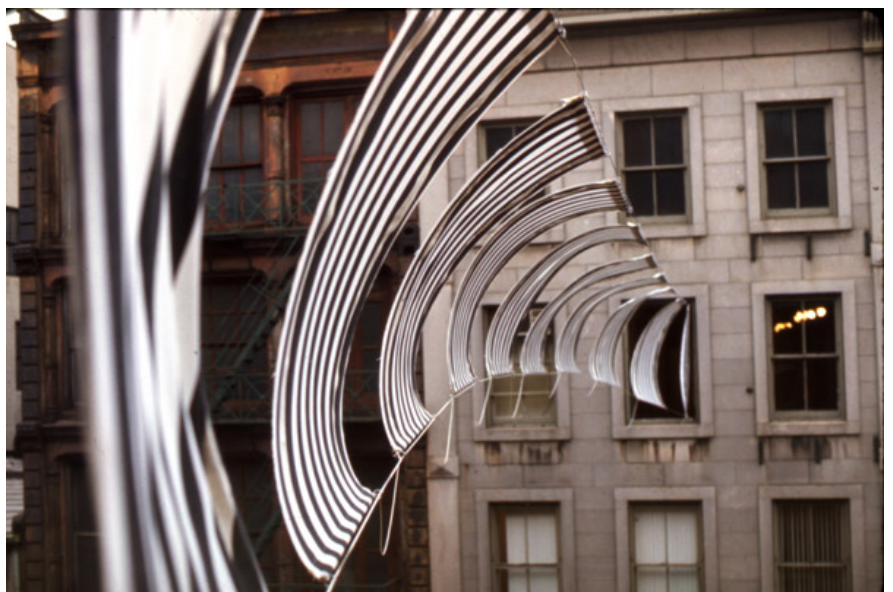
#### Casos

### Autor

Daniel Buren (1973). Instalación

### Descripción

Esta pieza de Daniel Buren titulada *Within and beyond the frame* ('Dentro y más allá del marco') es una de las primeras piezas de la llamada crítica institucional que el propio Buren caracteriza como trabajo *in situ* o *site specific*. Instalada originariamente en la John Weber Gallery de Nueva York, constaba de 19 lienzos listados y sin enmarcar que se extendían a lo largo de casi 60 metros, empezando en un extremo de la galería, saliendo por la ventana de la misma como si fueran unas banderolas hasta alcanzar la fachada del edificio de enfrente, al otro lado de la calle. Esta pieza ponía de relieve el papel del espacio institucional, en un sentido literal, a la hora de definir algo como arte.



*Within and beyond the frame* de Daniel Buren (1973)

Fuente: <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/>