



**rus
in
urbe**



Salvador García Pozuelo

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR 2018/2019
FACULTAD DE BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD SE MÁLAGA.

UN HAIKU CASI

*Atardecer de un día de verano.
De vuelta de caminar
por el campo con el perro.
Cruzas el puente:
ruido de ranas en el arroyo
y algún ladrido a lo lejos.
Resuenan tus pasos
en el asfalto, en silencio.*

*Y piensas
que casi merece un haiku
este momento.*

Jesús Artacho, *Aproximación a la herida* (2016)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. DESCRIPCIÓN/ARGUMENTACIÓN DEL PROYECTO	5
3. FASES DEL PROCESO	8
3.1. PRIMERA FASE.....	9
3.1.1. DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DE CONCEPTOS.....	9
3.1.2. CONTEXTUALIZACIÓN CONCEPTUAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	11
3.1.3. PUNTO DE PARTIDA DE LA INVESTIGACIÓN PLÁSTI- CA: EL TRABAJO DE CAMPO.....	13
3.2. SEGUNDA FASE.....	22
3.2.1. JUEGO, EXPERIMENTACIÓN Y PLANTEAMIENTO DE DISTINTAS POSIBILIDADES.....	22
3.2.2. DESCARTE Y SELECCIÓN DE IDEAS PARA LA EVA- LUACIÓN DEL PROGRESO.....	30
3.3. TERCERA FASE.....	37
3.3.1. POSICIONAMIENTO PERSONAL FRENTE AL PROBLE- MA.....	37
3.3.2. LA MODA DE LO RURAL: EL EJEMPLO DE LA LITERA- TURA.....	38
3.3.3. RELACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO CON EL MEDIO RURAL.....	39
3.3.4. DEPURACIÓN Y SÍNTESIS PARA LA OBRA FINAL.....	42
4. OBRA FINAL: IMÁGENES	47
5. PROPUESTA DE EXHIBICIÓN Y/O DIFUSIÓN DEL PRO- YECTO	50
6. FICHAS TÉCNICAS	52
7. REFLEXIÓN SOBRE LAS APORTACIONES PARA EL PROYECTO DE LAS CLASES RECIBIDAS EN CADA UNA DE LAS ASIGNATURAS	60
7.1. CLASES TEÓRICAS.....	60
7.2. VISITAS A LOS ESTUDIOS.....	61
7.2.1. PROFESORES UMA Y DOCENTES INVITADOS.....	61
7.2.2. VISITAS DE LOS PROFESIONALES.....	63
7.3. TUTORÍAS.....	64
8. REFERENTES	65
9. CONCLUSIONES	81
10. FUENTES DOCUMENTALES	82
11. ANEXOS: NOTAS SUELTAS SOBRE LAS PRINCIPALES IDEAS DE LAS CLASES TEÓRICAS	86

1. INTRODUCCIÓN.

La investigación realizada durante los estudios correspondientes a este Máster sigue la senda iniciada en los trabajos llevados a cabo a lo largo de los últimos cursos del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Málaga, y cuyos resultados se concretaron en *Siete Villas. Demotanasia en el Valle*¹, una instalación audiovisual presentada como Trabajo Fin de Grado. Estos proyectos parten de mi interés por el medio rural y abordan sus claves y problemas en nuestros días, cuando parece que lo rural se ha puesto de moda y la cuestión de la despoblación es tendencia. Dada la complejidad del asunto, vengo formalizando la obra correspondiente a través, sobre todo, de la instalación audiovisual, por ofrecerme esta multitud de posibilidades que me permiten integrar diferentes medios como la escultura, la fotografía, el vídeo, el sonido, la performance o el trabajo con objetos.

El situarnos dentro del marco académico de un máster universitario ha determinado de manera importante el trabajo que presento con esta memoria.

¹ Esta obra pretendía establecer una contraposición entre la realidad de la despoblación de las zonas rurales del interior español y la visión más o menos distorsionada que tenemos de estos espacios, a través de tradiciones bien idealizadoras bien caricaturescas.

A pesar de los condicionantes que supone para la práctica artística trabajar dentro de la institución universitaria, tales como los horarios establecidos, los espacios disponibles o la evaluación constante por parte de agentes muy diversos, quizá *RUS IN URBE* no hubiese sido posible fuera de este contexto. Así, hemos intentado aprovechar todo lo posible la oportunidad dada para trabajar con autonomía, en el espacio propio del estudio, en un único proyecto artístico, que se ha visto inevitablemente enriquecido ante el reto, constante durante estos meses, de ser explicado, valorado, comentado, corregido, analizado... por profesores, artistas, galeristas, comisarios, críticos... Como alumno, soy consciente de que quizá esta haya sido la última ocasión de tener tal privilegio.

Como hemos anunciado, mi proyecto artístico en este Máster sigue canalizando mi inquietud por el entorno rural y desarrollando estrategias de formalización artística para las actuales problemáticas asociadas a este. Hemos pretendido, también de este modo, sentar las bases para la elaboración de una posible Tesis Doctoral, que se iniciaría a partir de ahora y que trataría de enfrentarse a una investigación más profunda y completa sobre las relaciones entre el arte contemporáneo y el medio rural.

2. DESCRIPCIÓN/ARGUMENTACIÓN DEL PROYECTO.

En el título del proyecto, *RUS IN URBE*, subvierto el concepto latino de *urbs in rure*, que responde al modelo clásico de construcción de viviendas en el campo que, además, incorpora todas las comodidades y maneras de las que encontramos en la ciudad². Con esta alteración que da lugar a un quiasmo, nombro un trabajo donde pretendo hacer referencia a una idea contraria, esto es, llevar el campo a la ciudad; a saber, de plantear artísticamente la complejidad y las problemáticas actuales del mundo rural en el espacio correspondiente al estudio que he disfrutado durante este curso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

Mi interés por el medio rural puede explicarse, *grosso modo*, a partir de tres motivaciones. En primer lugar, estoy ligado familiar y afectivamente a lo rural, pues procedo de Villanueva de Córdoba, uno de los diecisiete pueblos del Valle de los Pedroches (norte de la provincia de Córdoba), región que podría servir para ilustrar lo rural interior en España³. En

² El ejemplo por antonomasia es Villa Adriana, en las afueras de Roma.

³ Cuando hablamos de rural interior, nos referimos principalmente a los espacios del interior peninsular donde la población se concentra en pequeñas localidades (pueblos, villas, aldeas...) y cuyo motor económico, lejos del turismo, se ha basado tradicionalmente, dentro del sector primario, en la agricultura y la ganadería.

segundo lugar, este tipo de espacios se me revela como fuente inagotable para el trabajo artístico por su condición de encrucijada espacio-temporal: por un lado, se trata de lugares a medio camino entre lo urbano que representa la ciudad y la visión que solemos tener de una naturaleza no tocada por la mano del hombre, por más que sepamos que esta no existe en realidad; por otro lado, los pueblos donde se manifiesta lo rural se sitúan en un puente temporal entre el pasado, el presente y un futuro incierto⁴, que, sin duda, lleva aparejado la inevitable desaparición de muchas de estas localidades, o al menos de la manera en que existieron no hace mucho. En tercer lugar, considero que lo rural, a pesar de la progresiva demotanasia⁵ a la que está siendo sometido, y su consecuente desaparición, podría ofrecer muchas respuestas y alternativas en una época en que cuestionamos constantemente los valores

⁴ Estas localidades sobreviven, a duras penas en ocasiones, en el siglo XXI, pero, junto al intento de incorporar las novedades y avances propios de nuestros días, todavía conservan tradiciones y formas de vida, usos y costumbres, con muchos años de antigüedad y que la ciudad ha eliminado o sustituido por otros.

⁵ Concepto acuñado por la investigadora María Pilar Burrillo (Universidad de Zaragoza e Instituto de Investigación y Desarrollo Rural Serranía Celtibérica) y que hace referencia al proceso lento y silencioso por el que, debido a acciones políticas u omisión de las mismas, se provoca la desaparición de la población de un territorio.

impuestos por la sociedad de consumo y el capitalismo feroz representados por la cultura urbana⁶.

Por otra parte, este trabajo se ha desarrollado en un momento en que lo rural se ha convertido en tendencia. Desde hace dos o tres años, proliferan novedades editoriales y cinematográficas, programas de televisión, artículos de prensa, etc. que, siguiendo lo que quizá se puede considerar una moda, parecen preocuparse con intenciones muy diversas por estos espacios. Frente a este interés repentino por la vida en los pueblos, está la problemática realidad de los mismos, por lo que hemos considerado necesario incorporar de forma crítica a nuestro trabajo todas estas manifestaciones sociales y culturales acerca de lo rural.

Todos estos contenidos han sido abordados artísticamente combinando el trabajo de campo con diferentes medios plásticos, en una instalación audiovisual que finalmente integra sonido, vídeoperformance y manipulación de objetos, como vehículos que he considerado más adecuados para la estetización de las cuestiones planteadas.

⁶ Baste para ilustrar esta idea algunos movimientos que, tomando como referencia y base algunos aspectos de la vida tradicional en los pueblos, defienden propuestas vinculadas con el decrecimiento, la soberanía alimentaria o la vuelta a la explotación agrícola y ganadera doméstica y a pequeña escala, por poner algunos ejemplos.

La instalación se articula a partir de cuatro núcleos compositivos que se relacionan entre sí. En primer lugar, en el centro del estudio se sitúa una vieja bañera que, después de haberse convertido en parte de los escombros de alguna vivienda recientemente reformada, se ha colgado de la parte alta de las paredes para remitir de forma esquemática a las arquitecturas propias de las huertas, donde se reutilizan estos viejos sanitarios, por ejemplo para plantar hortalizas. En este caso, hemos transformado el nuestro en el contenedor de un conjunto de relaciones y desplazamientos semánticos a medio camino entre la metonimia, la sinécdoque y la sinestesia; planteo, de este modo, un juego entre continentes y contenidos. La bañera está llena de leche; dentro de la leche flota una serie de pequeñas lecheras de aluminio; las lecheras contienen el sonido de cencerros. La pieza quiere hacer referencia al universo huerto/granja a pequeña escala, tan propio de las economías familiares del medio rural, que va siendo sustituido por las grandes explotaciones agrícolas y ganaderas.

En la misma idea hace hincapié, en segundo lugar, la serie de viejos comederos para criar pollos, que se sitúan en la parte baja de las paredes siguiendo el perímetro del estudio y que funcionan como anaqueles donde se acumula el pienso que deberían comerse los animales, pero que se sitúan a una altura inaccesible para ellos.

En tercer lugar, la bañera sirve también de estructura para sostener cuatro proyectores que, en diferentes paredes del estudio, reproducen cuatro vídeo-performances donde simulo hacer una serie de faenas propias del campo, y que se convierten en imposibles por tres razones: porque no dispongo de los útiles necesarios; porque el espacio es árido, yermo o inapropiado para ello; y, sobre todo, porque mis acciones mecánicas y teatrales revelan que no tengo los conocimientos ni la práctica necesarios para llevarlas a cabo con éxito. Con ello, pretendo sumarme a la moda de lo rural, en ocasiones frívola, superficial e intrascendente, de la que hablábamos antes.

Frente a la avalancha de producciones sociales y culturales sobre el tema, están los problemas reales del campo. Así, los vídeos enlazan, finalmente, con una última pieza con cierta intención irónico-paródica: un conjunto de textos literarios desperdigados entre paja por el suelo del estudio. Muchos de ellos son clásicos de la literatura, pero la mayoría han sido publicados en los últimos tiempos y abordan el tema de lo rural con mayor o menor acierto.

Con este conjunto pretendo, por un lado, reflexionar sobre las realidades del campo, especialmente sobre su proceso de extinción o desaparición;

por otro lado, cuestionar la moda de lo rural en nuestros días, lo que considero necesario para que puedan surgir propuestas serias, consecuentes y comprometidas de verdad con el agro. El tono para ello ha intentado situarse en un punto intermedio entre lo crítico-irónico y lo poético.

3. FASES DEL PROCESO.

A continuación, presento los resultados del proceso de trabajo desarrollado, organizados por razones expositivas en diferentes fases o etapas cronológicas donde la investigación teórico-conceptual y la plástica se han desarrollado simultáneamente y sin que podamos separarlas por tratarse de las dos caras de una misma moneda: la obra artística.

3.1. PRIMERA FASE.

3.1.1. DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DE CONCEPTOS.

Para acotar el espacio de trabajo que nos interesa, y dadas la complejidad del fenómeno y la diversidad de imágenes que puede suscitar, una parte importante a la hora de sentar las bases de nuestra obra ha sido buscar una definición concreta y precisa de lo rural. Para ello hemos recurrido a la definición que ofrece de este adjetivo el *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión digital.

rural

Del lat. *rurālis*, de *rus*, *ruris* ‘campo’.

1. adj. Perteneciente o relativo a la vida del campo y a sus labores.⁷

Esta definición nos obliga a definir otro término que, en su uso habitual, se suele identificar con lo rural: *campo*. En este sentido, nos interesan las acepciones 1, 2 y 4 que asimismo ofrece de este sustantivo el *DRAE*.

⁷ Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=WqzJ2ZS> (consultado el 15 de agosto de 2019).

campo

Del lat. *campus* ‘terreno llano’, ‘campo de batalla’.

1. m. Terreno extenso fuera de poblado.

2. m. Tierra laborable.

4. m. Sembrados, árboles y demás cultivos. *Están perdidos los campos.*⁸

Estos significados nos sirven para acotar nuestro objeto de estudio: lo rural entendido como espacio donde casi todas las funciones están relacionadas con las actividades primarias (agricultura y ganadería). No interesa, pues, a este trabajo el concepto de naturaleza propiamente dicha, sino un espacio donde el hombre ya ha intervenido (pues trabaja y habita en él con unos determinados códigos, diferentes a los de la ciudad) pero que tampoco llega a ser completamente urbano. Por otra parte, nos interesa la diferencia de los mismos respecto a la ciudad; si tomamos lo urbano como referente, estos lugares, donde el tiempo parece fluir de manera diferente, se nos revelan extraños, rasgo que hemos intentado recoger en nuestro trabajo.

⁸ Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=711mEYU> (consultado el 15 de agosto de 2019).

En comparación con la preocupación de los artistas contemporáneos por aspectos más propiamente urbanos, lo rural ha sido generalmente relegado de las prácticas artísticas desde el siglo XIX; a partir de entonces, con las transformaciones que trajo la revolución industrial, las creaciones artísticas institucionales u oficiales no solo han versado sobre la ciudad, sino que también se han llevado a cabo en y para el medio urbano.

En cuanto al fenómeno de la despoblación, creemos igualmente necesario aclarar que nos interesa como proceso, por lo que quedaría fuera de este estudio el trabajo con los pueblos ya abandonados. Este fenómeno comienza con la revolución industrial entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, con el desorbitado crecimiento de las capitales en unos pocos años, lo que acarreó, en los 60 y los 70, la subsiguiente migración y las concentraciones urbanas.

Durante los estudios correspondientes a este Máster y coincidiendo, no por casualidad, con la moda de lo rural, se ha producido el momento de mayor visibilidad del problema, hasta el punto de que se empieza a hablar de problema de Estado. Dos hechos dan muestra de ello: en primer lugar, la manifestación contra la despoblación, que llenó el centro de Madrid el pasado 31 de marzo de 2019 y donde plataformas como *Teruel*

existe y *Soria ¡ya!* exigían un Pacto de Estado contra la despoblación; en segundo lugar, la incorporación constante del tema a sus mítines por parte de los dirigentes de los distintos partidos políticos durante la reciente campaña electoral para la elecciones nacionales del pasado 28 de abril de 2019.



Manifestación contra la despoblación (Madrid, 31 de marzo de 2019).



Manifestación contra la despoblación (Madrid, 31 de marzo de 2019).

3.1.2. CONTEXTUALIZACIÓN CONCEPTUAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Base fundamental para este trabajo ha sido la lectura de una serie de textos periodísticos y literarios que abordan la cuestión de lo rural. Muchos de ellos han alcanzado la categoría de clásicos con la perspectiva del tiempo, pero especialmente decisivos durante mi proceso artístico han sido aquellos más recientes que analizan la situación del campo en nuestros días y que prestan especial atención al problema de la despoblación y de la consiguiente pérdida de una identidad y una memoria ligadas al campo (ver bibliografía).

Acompañan estas obras otras cinematográficas que, del mismo modo, también se hacen eco del tema (ver filmografía).

Se trata de discursos que dan visibilidad a un medio ignorado durante mucho tiempo por los agentes sociales y culturales, y que ponen sobre la mesa los problemas del mundo rural; con frecuencia, prestan especial atención al éxodo del campo a la ciudad, que se acentuó en los años de posguerra y cuya culminación quizá pueda producirse en un par de generaciones con el abandono total de la vida en el campo y la desaparición de la cultura campesina.

Estas obras literarias y cinematográficas están surgiendo en un momento en que, más que de revitalización del medio rural, se puede hablar de moda o tendencia en torno a este espacio. ¿Por qué ahora este interés por lo rural? Por un lado, creo que, en el caso de los escritores y cineastas, ha llegado el momento en que ha madurado una generación que, gracias a una formación que se les negó a sus progenitores, ha podido dar voz a sus padres y abuelos, los hombres y las mujeres del campo, bien como resultado de un sentimiento de nostalgia o necesidad de arraigo y pertenencia, bien como forma de reconocimiento a sus mayores, bien como reivindicación de una forma de vida que ofrece claves alternativas de desarrollo sostenible, bien como combinación de todas ellas.

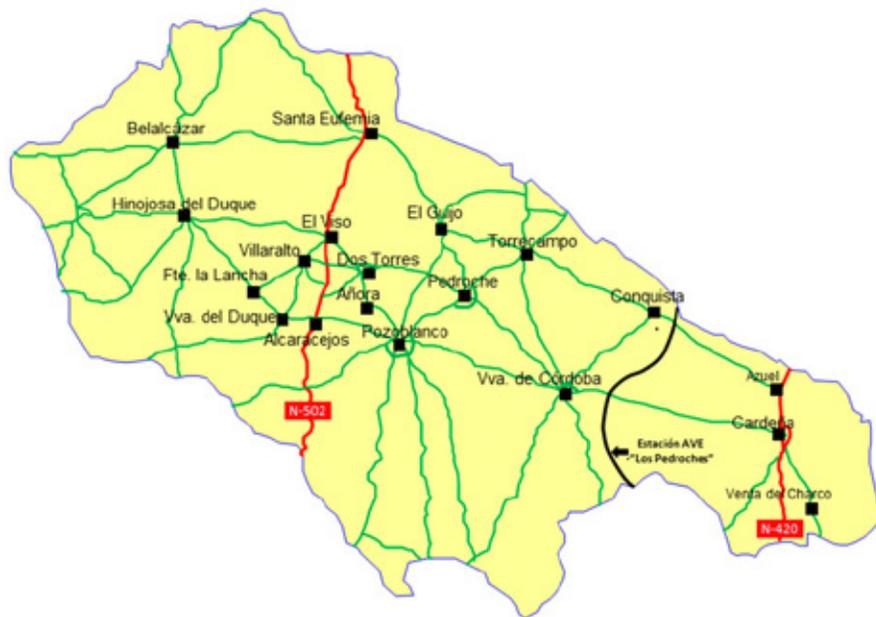
Efectivamente, en los últimos tiempos estamos asistiendo a una proliferación no solo de libros y películas, sino de todo tipo de manifestaciones culturales y sociales que hablan sobre el tema que nos interesa. Muchas cadenas de televisión y emisoras de radio ofrecen programas específicos donde, en la mayoría de las ocasiones, se presentan de manera idílica las bondades de los pueblos y no tanto se denuncian los problemas de estas localidades, tales como la falta de servicios y de oportunidades laborales. En estos casos, se incentiva el turismo rural desde la ciudad, a la vez que el mercado se aprovecha de los valores de tradición y artesanía que se

vinculan a lo rural para disfrazar sus productos industriales y estimular el consumo; a saber, como en otras ocasiones, la moda de lo rural no está siendo sino un modo interesado de absorción por parte del capitalismo de lo que fue la vida en los pueblos.

Por otro lado, surgen iniciativas vinculadas a movimientos neorrurales que, desde el activismo, llevan a cabo proyectos, a veces demasiado utópicos, de recuperación y puesta en valor del medio rural. En este sentido, algunos ejemplos surgidos desde finales del siglo XX serían el ecologismo alternativo, el *simple lifestyle movement*, el *downshifting*, el *slow movement*, etc.

3.1.3. PUNTO DE PARTIDA DE LA INVESTIGACIÓN PLÁSTICA: EL TRABAJO DE CAMPO.

Como en otras ocasiones, la investigación plástica que he desarrollado durante estos meses del Máster ha empezado con el trabajo de campo realizado en la región de la que procedo, el Valle de los Pedroches, al norte de la provincia de Córdoba, una comarca que aglutina diecisiete localidades rurales que están sufriendo el problema de la despoblación desde hace años.



Mapa del Valle de los Pedroches (Córdoba).

Las imágenes de las piezas viodeográficas así como los sonidos de la instalación han sido registrados en estas localidades; del mismo modo, gran parte de los objetos que también incorporo se utilizaron realmente en el pasado en esa zona. Así, las piezas que configuran el conjunto también funcionan, en este sentido, como documentos del mundo rural en esta región. No obstante, se ha pretendido que el trabajo presentado trascienda lo meramente local y sirva también para ilustrar el problema en cualquier zona que lo sufra.

Este trabajo de campo siempre tiene como punto de partida el paseo largo, pausado, atento y reflexivo por estos pueblos y sus entornos. Durante estos recorridos apunto ideas, tomo fotografías, grabo vídeos y registro sonidos de todo aquello que me interesa o me llama la atención, y, especialmente, de todo lo que habla de ese proceso de desaparición de una forma de vida y de una cultura en extinción. Esos materiales han sido la base plástica para el trabajo posterior. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con una serie de fotografías en las que he intentado realizar un retrato de lo rural como espacio y como tiempo. En ellas capturo, a través de imágenes con cierto carácter pictórico, detalles que resumen la esencia de un ambiente, que desvelan mi forma de contemplar este entorno y que representan de forma esquemática una serie de usos y

costumbres que corren el riesgo de desaparecer como consecuencia de la despoblación/desaparición de estos lugares.







DIA INTERNACIONAL DE LA MUJER RURAL
PROGRAMACION Y ACTIVIDADES :
SÁBADO 14-OCTUBRE
• Exposición MUJER DE AYER Y DE HOY De 11.00 a 13.00 - Cuartel Viejo
• Taller de Jabón Natural 11.00h - Cuartel Viejo
• Visita guiada por el pueblo 12.30h
Salida de Cerro Muriano a Obejo 10.00h
DOMINGO 15-OCTUBRE
Exposición MUJER DE AYER Y DE HOY De 10.00 a 14.00 - Cuartel Viejo
colaboran
Asoci. de Mujeres Asoc. de Mujeres
Obejo CASTILLO DE PEÑALÓN LOS PINARES













3.2. SEGUNDA FASE.

3.2.1. JUEGO, EXPERIMENTACIÓN Y PLANTEAMIENTO DE DISTINTAS POSIBILIDADES.

A partir de aquí, realicé un análisis minucioso de estas fotografías para ver qué posibilidades plásticas me ofrecían. Así, me doy cuenta de que, en muchos casos, se trata de fotografías que pueden limitarse a transmitir una imagen de belleza de lo rural. Pero, en otras ocasiones, considero que muchas fotografías me pueden dar claves para un trabajo instalativo o de creación de ambiente posterior. En este sentido, me interesa mucho la arquitectura y la estética propias de las huertas, donde se acumulan objetos, recipientes y utensilios de desecho a los que se les da una segunda vida y que se disponen de manera aparentemente caótica y casual, pero que responde a una intención determinada que conocen muy bien quienes se dedican a cultivar estos espacios.







Por otro lado, el proceso de investigación plástica desarrollado durante el primer semestre del máster me llevó a realizar varias pruebas o experimentos formales, entre los que destaco los siguientes: en un primer momento, siguiendo la idea de la progresiva e inexorable desaparición de lo rural como espacio peculiar, pensé en realizar una arqueología ficticia de este medio a través de la utilización de objetos, elementos y materiales que, desde un punto de vista personal y, a la vez, local-regional, tuviesen una gran carga semántica y una fuerte vinculación con lo rural. Para ello utilizaría materiales más o menos en bruto, como piedras que remitiesen a aquellas con las que se construían antiguamente los muros de piedra seca y que hace poco han recibido el reconocimiento de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad; el picón que se utilizaba como forma tradicional de calefacción en las casas y que se obtiene tras un laborioso proceso artesanal en el que se combustionan las ramas podadas de las encinas en las dehesas; la paja resultante de la siega y que sirve para alimentar los animales; etc. Del mismo modo, pretendía incorporar como materiales otros elementos u objetos no tan vinculados al trabajo en el campo, sino más bien a las labores propias del hogar en estas zonas. Así pues, me llamaban mucho la atención las flores fritas, un dulce típico de los pueblos extremeños, manchegos y del norte de Andalucía, cuya peculiar forma, dada a partir de un molde metálico, remite a las filigra-

nas y encajes que las mujeres de la zona elaboraban manualmente. A un imaginario similar responden también los trabajos de ornamentación que se hacían con las palmas durante las fiestas de Semana Santa.

Con todos estos materiales, pretendía cubrir las paredes de mi estudio, disponiéndolos de una peculiar manera geométrica que remitiese a las filigranas antes mencionadas, y creando un ambiente extraño y abigarrado que utilizase y reinterpretase los esquemas propios de las siguientes construcciones: los gabinetes de curiosidades o habitaciones de maravillas, las cápsulas del tiempo, la codificación de mensajes lanzados al espacio, las criptas de exvotos, las capillas religiosas o los relicarios. En resumen, podríamos hablar de un hipotético centro de interpretación construido en el futuro donde se recogiesen todos esos elementos de una manera diferente a cómo estos se han venido presentando hasta ahora en su contexto habitual. Las imágenes que aparecen a continuación recogen algunos de los juegos con todos estos materiales.



Instalación con flores fritas (imagen 1).



Instalación con flores fritas (imagen 2).



Instalación con piedras, paja y picón (imagen 1).



Instalación con piedras, paja y picón (imagen 2).



Instalación con piedras, paja y picón (imagen 3).



Instalación con piedras, paja y picón (imagen 4).



Instalación con piedras (imagen 1).



Instalación con piedras (imagen 2).



Instalación con piedras (imagen 3).



Instalación con piedras (imagen 4).



Instalación con flores fritas y carretilla (imagen 2).



Instalación con flores fritas y carretilla (imagen 2).

Esta instalación incorporaría un audio en el que recogería sonidos que remitiesen a realidades en peligro de extinción, tales como las campanadas de las iglesias, el golpe de los cascos de los caballos sobre la calzada, las emisiones radiofónicas de estas pequeñas localidades, el ruido generado dentro de los pequeños bares, etc.

Por otro lado, me replanteo la posibilidad de incorporar a mi instalación el vídeo, pero de una manera que fuese diferente a como lo había hecho en trabajos anteriores y que me permitiese seguir investigando y avanzando en las posibilidades expresivas de la temática elegida. Para ello, consideré la opción de hacer una serie de vídeo-performances, que explico en el apartado siguiente.

3.2.2. DESCARTE Y SELECCIÓN DE IDEAS PARA LA EVALUACIÓN DEL PROGRESO.

Después de todas estas pruebas, decido centrarme en el desarrollo de una obra a medio camino entre el ambiente (o *environment*) y la instalación audiovisual compuesta de los siguientes elementos:

- Varias piezas escultóricas sencillas donde, a partir de los elementos (aquí incluyo parte de los materiales que pensé utilizar en mi hipotético centro de interpretación) y la arquitectura propia de los huertos que recogí en las fotografías iniciales, retratar esquemáticamente una parte esencial del ambiente rural.



Instalación con cartón y fragmentos de vidrio.



Instalación con caña y botella de plástico.



Instalación con cañas.

- Grabaciones de audio que, tal como explicamos más arriba, constituyen un paisaje sonoro de la desaparición de lo rural. Por ejemplo, presento encapsulado en viejas lecheras de metal el sonido de los cencerros que suelen llevar las vacas.



Instalación con paja y lecheras con sonido (imagen 1).

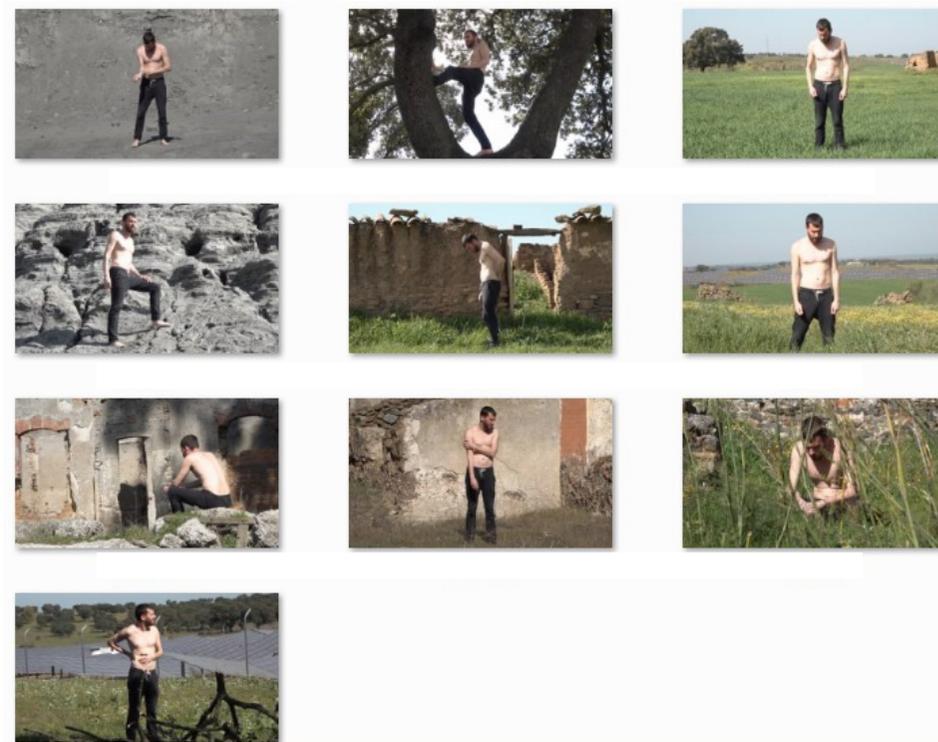


Instalación con paja y lecheras con sonido (imagen 2).

- Varios vídeos que recogen acciones que realizo en torno a lo rural y cuyos escenarios son diferentes localizaciones de una mina abandonada y las ruinas de su correspondiente aldea de trabajadores, las minas del Soldado, en el término municipal de Villanueva del Duque, también en el Valle de los Pedroches de Córdoba.

· En el primer vídeo, a partir de una selección de verbos (muchos arcaicos o en desuso) que indican faenas propias de la agricultura y la ganadería, represento dichas acciones, pero sin los utensilios necesarios para la realización de las tareas o trabajos correspondientes. Estos verbos han sido seleccionados de la novela *La tierra desnuda* (2019), de Rafael Navarro de Castro, y son los siguientes:

Despampanar, escamojear, injertar, acarrilar, escardar, sembrar, arar, varear, deschupar, segar, trillar, ordeñar, curar, vendimiar, despuntar, encañar, frailear, podar, desmochar, plantar, trasplantar, tallar, talar, remondar, desbarbillar, despimpollar, roturar, desbrozar, cavar, cultivar, mullir, estercolar, regar, aporcar, entre-sacar, cosechar, labrar, segar, aclarar, ensillar, encurtir, agavillar, trasegar, fermentar, prensar, aventar, enjaezar, despalillar.



Fotogramas de Prueba 1: videoperformance.

Enlace a web: <https://youtu.be/XFodyWfbUks>

· En el segundo vídeo me voy envolviendo en una cinta verde que funciona como croma, de manera que, a medida que voy desarrollando el proceso, voy desapareciendo, a la vez que se va desvelando la imagen de un espacio rural en ruinas; esta acaba finalmente por revelarse por completo en el fondo oscuro del estudio donde realizo la acción.



Fotograma de Prueba 2: vídeoperformance.



Fotograma de Prueba 2: vídeoperformance.



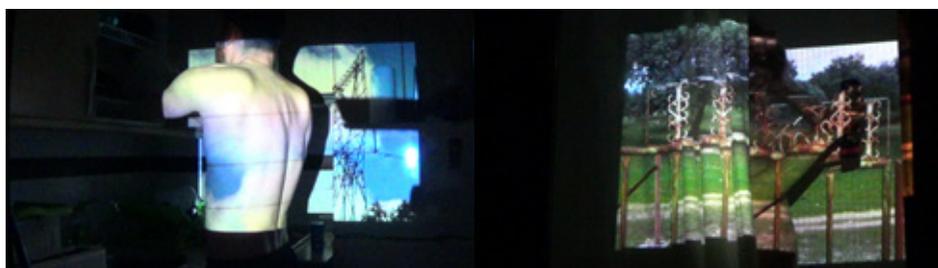
Fotograma de Prueba 2: vídeoperformance.

Enlace a web: https://youtu.be/n4xjsE4d7_E

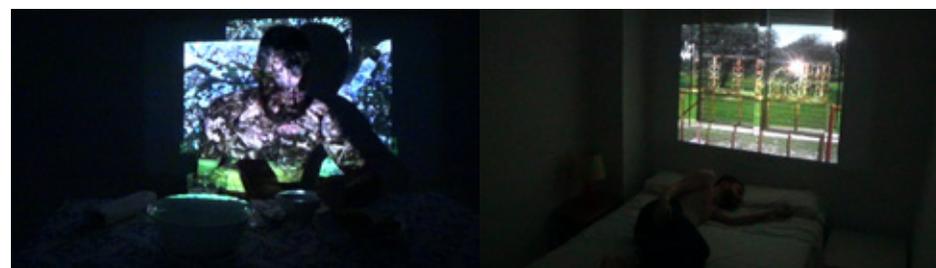
· En el tercer vídeo, tomando como punto de partida mi domicilio habitual, un pequeño apartamento en el centro de Málaga, realizo una evocación del campo. Para ello, cierro todas las persianas y ventanas de la vivienda, negando así la realidad urbana que me rodea, y, a medida que voy desarrollando mi actividad doméstica cotidiana, voy proyectando en las diferentes estancias del piso fotografías del entorno rural mencionado.



Fotogramas de Prueba 3: videoperformance.



Fotogramas de Prueba 3: videoperformance.



Fotogramas de Prueba 3: videoperformance.

Enlace web: <https://youtu.be/oS71QUhWUJo>



Fotogramas de Prueba 3: videoperformance.

Con todos estas instalaciones escultóricas, vídeos, etc. pretendía construir un espacio que recrease una especie de granja/huerto virtual e imposible, donde se pudiese encontrar un absurdo espantapájaros que ha perdido su función, pues no hay cosecha que proteger ni pájaros que ahuyentar; los recuerdos de animales como las vacas, de las que solo quedan los sonidos de sus cencerros encapsulados en las lecheras en las que se recogía su leche; una serie de faenas agrícolas y ganaderas frustradas, pues faltan la fertilidad de la tierra cultivada y las herramientas necesarias; etc.

3.3. TERCERA FASE.

3.3.1. POSICIONAMIENTO PERSONAL FRENTE AL PROBLEMA.

Todas las tendencias mencionadas anteriormente en la exposición de la primera fase del proceso responden a intereses varios que finalmente contribuyen a consolidar o crear un imaginario de lo rural elaborado desde la ciudad y que nada tiene que ver con la vida real en el campo y con los problemas actuales de sus habitantes. Es por ello que, frente a esta avalancha de producciones de toda índole en torno a lo rural, se hace necesario un acercamiento crítico al asunto. Es en este punto donde he intentado situar mi proyecto artístico en sus últimas etapas, en un cuestionamiento de todas estas manifestaciones sociales y culturales sobre lo rural. Por ello, he llevado a cabo una recopilación de todos estos materiales que han sido sometidos a un análisis y evaluación minuciosos, lo cual no sólo me ha servido para establecer el mejor contexto posible donde situar el trabajo plástico desarrollado, sino que se ha convertido en una parte del mismo.

Este estudio ha sido fundamental para, lejos de quedarme únicamente con visiones meramente personales o nostálgicas del tema, conseguir

el distanciamiento necesario para combinar la expresión de mi mirada subjetiva con el desarrollo del discurso crítico que persigue mi proyecto. Las formas plásticas que he desarrollado intentan adecuarse a esta combinación, como explico a continuación. No pretendo reproducir fielmente una realidad, porque, entre otras razones, no sé si esta ya existe, ni hacer una selección idealizadora de la vida del campo obviando su lado negativo, sino crear un artificio sensorial con intención crítica (y en algunos momentos lírica) que nos obligue a reflexionar sobre la situación de lo rural en la sociedad actual y su proceso de desaparición.

3.3.2. LA MODA DE LO RURAL: EL EJEMPLO DE LA LITERATURA.

RUS IN URBE es un proyecto que pretende unirse a la moda de lo rural de los últimos cinco años, y cuyas prolíficas manifestaciones van desde el activismo social y político hasta las producciones editoriales, cinematográficas y televisivas. Salvando algunos buenos trabajos e iniciativas sobre el tema, hablamos de moda en el sentido negativo del término, pues, en la mayoría de los casos, lo rural queda reducido a un mero ambiente campestre o escenario pueblerino que genera un imaginario impostado por urbanitas que viven en ciudades y desconocen la vida real en el campo. Al margen de intentar satisfacer ciertas necesidades identitarias, si no caprichos de algunos *viejóvenes* (yo me incluyo, pero con la distancia que me permite ser consciente de ello y enfocar mi obra desde una posición irónico-crítica) que se refugian en el agro como modo de contrarrestar una añoranza e insatisfacción cada vez mayores en las sociedades occidentales urbanas, esta idea de retorno al pueblo carece de los fundamentos necesarios para desarrollar una auténtica tendencia social y/o cultural, por lo que lo más seguro es que no lleve a ningún sitio y deje de interesar dentro de unos años.

Ejemplifica a la perfección este fenómeno, y por ello hemos querido incorporarlo de manera explícita en nuestra obra, el mundo de la literatu-

ra, donde incluso se habla de corriente *neorrural* o *neorruralismo*, para hacer referencia a una serie de ensayos, novelas, libros de relatos, poemarios, artículos de prensa, etc. cuyos autores parecen haber descubierto el filón del asunto, ignorando en el peor de los casos la tradición de escritores que ya trataron, además desde una perspectiva vital y serena y con conocimiento de causa por su vinculación directa con el medio, el mundo rural en sus textos. La falta de autenticidad literaria en la mayoría de estas obras es evidente.

Al respecto de esta literatura, señala Vicente Luis Mora⁹:

En resumen, el grueso de la literatura neorrural, sobre todo buena parte de su narrativa, podría encuadrarse dentro de lo que William Marx ha llamado retaguardia o arrière-garde (2004), que enlaza con lo que Zygmunt Bauman ha denominado en su libro póstumo “retrotopías” (2017), esas utopías que defienden que todo lo antiguo, especialmente lo premoderno, era lo mejor. Una mezcla de mitos arcádicos y ancestrales, clavada en el inconsciente del colectivo actual como muestra de una repulsa ante la crisis civilizatoria. Como si el sistema del campesinado feudal no fuera infinitamente más opresivo, discriminatorio e injusto que las imperfectas democracias actuales. Tras la vuelta al pueblo pueden

9 LUIS MORA, Vicente: “Líneas de fuga *neorrurales* de la literatura española contemporánea”, en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Número extraordinario 4. 2018. pp.198-221.

apreciarse algunos de esos elementos retrotópicos, de viaje en el tiempo a través del espacio, expuesto desde un post-romanticismo estético poco actualizado, ligado, en no pocos casos, al realismo descriptivo más decimonónico y chato – no retorno, por tanto, sino retroceso -. Algunos escritores creen que regresando a la aldea vuelven al pasado, cuando lo rural no es más que un presente alternativo – muy tecnificado y desarrollado, por cierto; muy globalizado gracias a las ayudas europeas, los abonos líquidos y las semillas de Monsanto -, que es tan de nuestras contradicciones y de nuestros problemas como la más contaminante de nuestras ciudades.

3.3.3. RELACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO CON EL MEDIO RURAL.

El arte contemporáneo tampoco es ajeno a la reciente moda de lo rural, sino todo lo contrario. De hecho, en muchas ocasiones, se recurre al arte contemporáneo como acicate para frenar la despoblación rural. Así, pueblos casi deshabitados pretenden revivir gracias al arte y la cultura; las muestras de ello son innumerables. De esta manera, por ejemplo, es cada vez más habitual la celebración de festivales que promueven la creación contemporánea en el ámbito rural, con frecuencia con implicación de los lugareños, en prácticas que, según las teorías de Nicolas Bourriaud, podríamos incluir dentro del concepto de arte relacional¹⁰. Es el caso, entre otros muchos, de *Scarpia* (El Carpio, Córdoba), dirigido durante varios años por el artista Miguel Ángel Moreno Carretero; *Z* (Montalbán, Córdoba); *Peregrinatio* (Sagunto); *Contemporánea rural* (Dos Torres, Córdoba); *Cementerio de arte* (Morilles, Salamanca); *Crearte* (Zarza de Granadilla, Cáceres); *Encuentros de arte* (Genalguacil, Málaga) y otros muchos. En la mayor parte de los casos, se trata de iniciativas artísticas independientes en espacios públicos del medio rural, fuera de instituciones y espacios cerrados. Dadas su autogestión por parte de artistas y

¹⁰ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Madrid, 2015.

activistas culturales y su dimensión asociativo-colectiva, estas propuestas se identifican con movimientos que hacen un trabajo de transformación social donde los verdaderos protagonistas son los habitantes de las localidades rurales.

En ocasiones el carácter activista de estas prácticas ha desembocado en la organización de proyectos, por supuesto también ligados a la autogestión y al compromiso ecológico y social, en la línea del trabajo llevado a cabo fuera de los centros capitales por el *A UA CRAG* (Colectivo de Acción Artística y Espacio Alternativo, que se funda en Aranda de Duero en 1985 y permanece en activo hasta 1996). Un ejemplo claro sería *Paraisu rural*, en Vallinoscura, en el Valle de Boiges (Asturias). *Grosso modo*, se trata de un proyecto en el que las prácticas artísticas contemporáneas crean y difunden conocimientos al servicio del desarrollo social y económico del medio rural, lo que repercute de forma directa en la vida cotidiana de sus habitantes. Otro ejemplo es *Carrícola. Pueblo en Transición* (Valencia); este pueblo del Levante español desde principios de los años ochenta, ha llevado a cabo un proceso de transformación hacia la sostenibilidad. *La adopción de estrategias ecológicas y colectivas tanto en la producción agrícola como en el cuidado del paisaje y de los recursos naturales, junto a la inte-*

*gración de prácticas artísticas y culturales en esta transición, hacen de esta comunidad un interesante ejemplo*¹¹.

Pero quizá el caso que mejor ilustra este tipo de proyectos sea *Campo Adentro* (2013), encabezado por Fernando García Dory, *que trabajó en veintidós pueblos distintos relacionando arte, agricultura y ecología, y que incluso pretendió establecer un manual de buena praxis sobre el arte rural, donde la medida del éxito residía en parte en la implicación de los habitantes en el proceso artístico. Esta propuesta quiso dar una respuesta artística a cuestiones relacionadas con la imagen y la identidad rural; el programa organizó un sistema de residencias artísticas en diferentes pueblos de la geografía española. Los trabajos resultantes se expusieron en Matadero (Madrid), donde el proyecto sigue vigente con diversas actividades relacionadas con el arte rural*¹².

Es conveniente citar un último ejemplo en esta línea, que nos interesa como intento de lucha contra la despoblación: *Pueblos en arte*. La iniciativa, que pretende convertir un pueblo en vías de extinción en el lugar

11 Recuperado de la página del proyecto <http://ecohumanidades.webs.upv.es/documental/> (consultado el 15-08-2019).

12 MARTÍN RODRÍGUEZ, Alejandro: “El arte surca los pueblos”, *El País*, 23-08-2018. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471977038_880364.html (Consultado el 15-08-2019).

habitual de residencia de varios artistas, surgió en 2012 de la mano de la poeta y creadora Lucía Camón y su marido, el cineasta Alfonso Kint (Torralba de Ribota, Zaragoza). Las fases y el resultado del proyecto pueden verse en el documental *Soñando un lugar* (2018).

La proliferación de este tipo de trabajos ha llevado incluso a hablar de *arte rural*, como práctica surgida en los años 60 en EEUU y Europa, donde se integra el arte, la cultura, la sociología y la antropología, y se da una respuesta a las necesidades sociales para reconfigurar la cultura como identidad individual y social en el medio rural. María González Fernández¹³ define el arte rural de la siguiente manera:

se trata de un tipo de corriente artística que se articula en torno a varios conceptos que se pueden transmitir en el ámbito rural. Es decir, la búsqueda para dar forma activa al proceso creativo en el medio rural, y al trabajo intelectual basado en una metodología de trabajo integradora y participativa, procurando la activación de procesos relacionales y cooperativos entre todas las personas que forman parte de un modo activo de estas corrientes culturales contemporáneas desarrolladas en el ámbito rural.

13 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, María: “Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas” en *Liño 21. Revista anual de Historia del Arte*, Oviedo, 2015, p. 144

Campo Adentro no es el único ejemplo donde encontramos programas de residencias artísticas en el medio rural, pues es frecuente que estas se organicen, en este caso quizá por razones económicas, en pueblos de la geografía española. De cualquier forma y por razones obvias, estos programas tienen en la mayoría de los casos una existencia efímera. Sirvan de ejemplos *La Fragua* (Belalcázar, Córdoba) y *Sierra, Centro de Arte* (Santa Ana la Real, Huelva).

Por último, tampoco nos pasa desapercibida la apertura de museos y centros de arte contemporáneo en el medio rural; el *Museo Vostell-Marpata* (Cáceres) quizá sea el más conocido, pero no es el único ejemplo; a él, podemos sumar otros nombres, como la *Fundación Museo Jorge Oteiza* de Alzuza o *La Harinera* (Pedro Muñoz, Ciudad Real). En este último caso, se trata del primer centro de arte contemporáneo en el medio rural (ubicado en una antigua fábrica de harinas) que pretende dinamizar la localidad combinando innovación y respeto a las tradiciones locales.

3.3.4. DEPURACIÓN Y SÍNTESIS PARA LA OBRA FINAL.

Considero que, gracias a las distintas fases del proyecto y a la evolución del mismo durante el curso, este ha ido estableciendo sus bases poco a poco, lo que me ha permitido seguir desarrollándolo con fluidez en las últimas semanas. Lejos de limitarme a la mera ejecución de las ideas planteadas, este proyecto me ha seguido reclamando una compleja labor de producción para acabar de modular distintos aspectos conceptuales y plásticos de la obra. Teniendo en cuenta todo esto, las últimas fases de mi proceso artístico podrían explicarse de la manera que expongo a continuación.

He intentado afinar todo lo posible el discurso crítico-conceptual de mi trabajo. En este punto, retomé la serie de fotografías con las que empecé la investigación. Estas imágenes han sido parte fundamental durante la fase final del proceso, pues hubo un momento en que me di cuenta de que quizá eran demasiado estéticas e incluso, en algunos casos, abstractas. Esto me hizo pensar que, con ellas, tal vez estaba alejándome de la idea de lo rural auténtico y que hasta podía estar contribuyendo a reforzar la imagen idealizada del campo. A partir de este descubrimiento, decidí ser crítico conmigo mismo y asumir y evidenciar que yo también me estoy sumando de algún modo a la moda de lo rural, por lo que decidí que

esta tiene que ser una de las claves de mi obra plástica: apropiarme de la moda de lo rural para cuestionarla.

Este hallazgo me obligó, en primer lugar, a desechar algunos vídeo-performances y a quedarme únicamente con los primeros realizados en las Minas del Soldado, en Villanueva del Duque, que vuelvo a grabar y editar para potenciar mi posicionamiento crítico frente al tema. Así, he intentado estetizar más la belleza de un paisaje en el que llevo a cabo una serie de acciones que pretenden representar faenas propias del campo de manera imposible, pues el entorno no es fértil; yo no sé hacer las faenas cuya acción represento (lo cual intento evidenciar con movimientos que en algunos casos se vuelven mecánicos y teatrales); y no tengo las herramientas necesarias. Para subrayar más la idealización de lo rural, he montado los vídeos a cámara lenta. De este modo, he configurado cuatro vídeos (que proyecto de forma envolvente en las cuatro paredes del estudio) donde se produce una tensión entre, de una parte, la sugerencia y la evocación de unas bellas imágenes donde realizo unas acciones ralentizadas en un espectacular e inmersivo escenario y, de otra parte, la falsedad o no autenticidad de dichas acciones. Así, intento ser crítico pero desde mi visión subjetiva y lírica del asunto.



Fotogramas de *Rus in urbe*: Videoperformances.

Enlace a web del vídeo 1: <https://youtu.be/F71fACSArYE>

Enlace a web del vídeo 2: <https://youtu.be/c2BNMavOmQU>

Enlace a web del vídeo 3: <https://youtu.be/ejxCWnyeSy0>

Enlace a web del vídeo 4: <https://youtu.be/bBGbjWPgkDo>

En esta línea, asimismo, decidí que las lecturas que me habían servido para establecer las conclusiones conceptuales expuestas debían incorporarse como objetos escultóricos en la instalación. Entre estos libros, se mezclan clásicos de la literatura con, sobre todo, novedades editoriales entre las que encontramos algunas obras que podríamos incluir dentro de la cuestionable moda de lo rural (ver la bibliografía). Después de estudiar su disposición dentro del conjunto, decidí colocar los volúmenes dispersos por el suelo, mezclados con restos de paja. Con esta asociación aparentemente extraña o ilógica vuelvo a subrayar mi posición irónico-co-crítica frente a la moda de lo rural.



Rus in urbe: instalación con paja y libros (imagen 1).



Rus in urbe: instalación con paja y libros (imagen 2).

Por otro lado, respecto a las piezas sonoras y a las escultóricas donde trabajo la idea de esquematización de determinados elementos propios de paisajes o arquitecturas rurales, como lo son las huertas familiares (en este sentido, me remito nuevamente a la serie de fotografías de las que he partido), he continuado el trabajo de depuración, de modo que he desechado muchas piezas y, finalmente, he sintetizado sonido y escultura en dos últimas piezas: el escombros de una bañera (de las que se usan en los huertos para plantar hortalizas) llena de leche donde coloco la serie de viejas lecheras en cuyo interior suena el sonido tradicional de

los cencerros del ganado¹⁴; y una instalación de comederos que antiguamente sirvieron para criar pollos, dispuestos en las paredes debajo de los vídeos (lo que refuerza la conexión entre ambos elementos), dibujando el perímetro del estudio, a una altura en que estos animales no pueden tener acceso al alimento.



Rus in urbe: instalación con comederos y pienso de pollos (imagen 1).

14 En lo referente a las piezas sonoras, dado el interés que para mí tienen, me gustaría reanudar el trabajo de campo para capturar más sonidos evocadores de la desaparición de un modo de vida (sonidos de otros animales de granja típicos de la zona; de faenas agrícolas realizadas manualmente; de actividades y ambientes domésticos y cotidianos;...). Quizá sería conveniente, también para futuros trabajos, ir elaborando un archivo sonoro con todos estos registros.



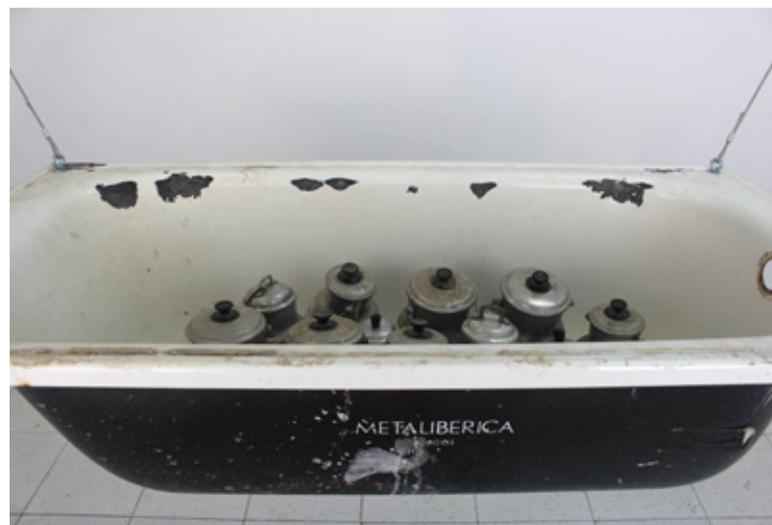
Rus in urbe: instalación con comederos y pienso de pollos (imagen 2).



Rus in urbe: instalación con bañera, leche y lecheras con sonido (imagen 1).



Rus in urbe: instalación con comederos y pienso de pollos (imagen 3).



Rus in urbe: instalación con bañera, leche y lecheras con sonido (imagen 2).



Rus in urbe: instalación con bañera, leche y lecheras con sonido (imagen 3).



Rus in urbe: instalación con objetos y sonido.

Con la selección y disposición de las piezas que conforman el conjunto, donde se combina el vídeo, la escultura y el sonido, he intentado evitar una acumulación excesiva de elementos que solape informaciones, cambie el sentido de la obra o produzca una redundancia innecesaria. He pretendido realizar una obra en la que el espectador siga un recorrido, lo que me ha exigido una labor de depuración y limpieza que potencie todos sus significados. Igualmente por ello, en la composición de todos los elementos he buscado que unas piezas no contaminen las otras, sino que se complementen entre sí creando un único discurso homogéneo y coherente.

4. OBRA FINAL: IMÁGENES.







5. PROPUESTA DE EXHIBICIÓN Y/O DIFUSIÓN DEL PROYECTO.

La obra propuesta es una instalación audiovisual compuesta de varios elementos de distinta naturaleza (objetos, vídeos, sonidos, etc.) pero estrechamente relacionados. Es por ello que, por ejemplo, los vídeos perderían su sentido aisladamente, sin el resto de los elementos del conjunto¹⁴. Por ello, pensamos que el modo idóneo de difusión del proyecto sería a través de la exposición de la obra completa.

Aunque la obra propuesta es adaptable al espacio disponible, en esta ocasión el diseño expositivo está, a modo de *site specific*, pensado para mi estudio, el número 9, de la Facultad de Bellas Artes de Málaga (ver imágenes de la obra final en el apartado 4). Según esta propuesta, presento un esquema ilustrativo de la disposición de las distintas piezas dentro de la sala.

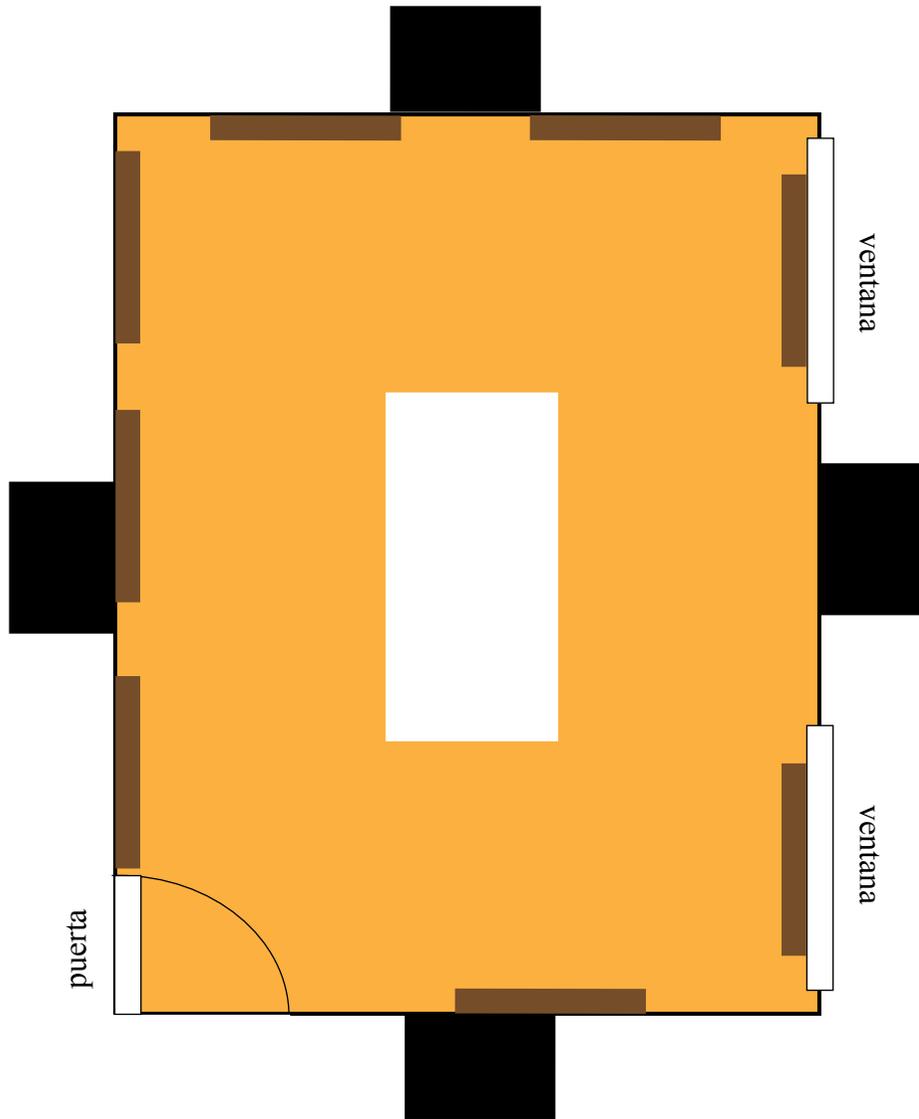
La iluminación es un aspecto fundamental en la exposición de la pieza: cuatro puntos de luz colocados en la parte alta de las esquinas de la habitación y concentrados o focalizados sobre el interior de la bañera;

¹⁴ No obstante, hemos facilitado los enlaces a *youtube* donde dichos vídeos pueden verse.

de luz tenue debajo de la bañera para iluminar el suelo. La intensidad de la luz debe modularse para no obstaculizar el visionado de las proyecciones de la pared. Estas proyecciones deben situarse a 1.5 m. del suelo.

Los cuatro proyectores se integrarán en la estructura de la bañera con los mecanismos oportunos. La bañera se colgará de la parte alta de las esquinas de la habitación con cuatro cables de acero, en el centro de la sala y a una altura de 75 cms. del suelo. Los comederos de pollo, igualmente, se fijarán en el perímetro del estudio a una altura de 40 cms. del suelo. El suelo de la sala irá cubierto de paja, sobre la que se dispersarán los libros.

Dentro de las lecheras se colocarán altavoces con los audios ya comentados (sonido de cencerros).



Pieza A: bañera, leche y lecheras con sonido.



Pieza B: ocho comederos con pienso para pollos.



Pieza C: paja y libros.



Proyección de videos 1, 2, 3 y 4.

6. FICHAS TÉCNICAS.

FICHA TÉCNICA GENERAL



Título: *Rus in urbe*.

Autor: Salvador García Pozuelo.

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019.

Instalación audiovisual con cuatro vídeoperformances, y tres piezas con objetos y sonido.

Medidas (de la sala): 3 x 4 x 2,70 ms.

FICHA TÉCNICA PIEZA A



Título: *Rus in urbe* (pieza A).

Autor: Salvador García Pozuelo.

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019.

Instalación con bañera, leche, lecheras y sonido.

Medidas: 40 x 140 x 70 cms.

FICHA TÉCNICA PIEZA B



Título: *Rus in urbe* (pieza B).

Autor: Salvador García Pozuelo.

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019.

Instalación con ochos comederos y pienso para pollos.

Medida de cada comedero: 10 x 80 x 16 cms. Medidas del perímetro del estudio: 400 x 270 cms.

FICHA TÉCNICA PIEZA C



Título: *Rus in urbe* (pieza C).

Autor: Salvador García Pozuelo.

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019.

Instalación con paja y libros.

Medidas en el suelo del estudio: 400 x 270 cms.

FICHA TÉCNICA VÍDEO PRIMERO



Título: *Rus in urbe* (vídeo 1)

Autor: Salvador García Pozuelo

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019

Formato: vídeo HD 16:9 color

Duración: 00:06:00

FICHA TÉCNICA VÍDEO SEGUNDO



Título: *Rus in urbe* (vídeo 2)

Autor: Salvador García Pozuelo

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019

Formato: vídeo HD 16:9 color

Duración: 00:06:00

FICHA TÉCNICA VÍDEO TERCERO



Título: *Rus in urbe* (vídeo 3)

Autor: Salvador García Pozuelo

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019

Formato: vídeo HD 16:9 color

Duración: 00:06:00

FICHA TÉCNICA VÍDEO CUARTO



Título: *Rus in urbe* (vídeo 4)

Autor: Salvador García Pozuelo

Fecha de realización: octubre 2018-septiembre 2019

Formato: vídeo HD 16:9 color

Duración: 00:06:00

7. REFLEXIÓN SOBRE LAS APORTACIONES PARA EL PROYECTO DE LAS CLASES RECIBIDAS EN CADA UNA DE LAS ASIGNATURAS.

La naturaleza de las aportaciones recibidas durante las clases tiene que ver con la doble tipología de las mismas: las sesiones más teóricas y las visitas a los estudios. En ambos casos, he obtenido abundante información que he tenido que procesar, analizar y discriminar en relación con mi proyecto artístico.

7.1. CLASES TEÓRICAS.

En cuanto a las sesiones más teóricas, considero que han sido muy útiles y necesarias, pues, aparte de la información que de manera más directa he podido vincular con mi trabajo, me han facilitado claves contextuales de producción y difusión artísticas. Así pues, estas clases me han proporcionado una serie de instrumentos metodológicos o de enfoque que un artista necesariamente debe tener en cuenta hoy. Esto se ha hecho especialmente evidente en las sesiones correspondientes a la asignatura INTERDISCIPLINARIEDAD Y METODOLOGÍA EN ARTE, CIENCIA Y SOCIEDAD I y II (impartidas por **Luis Puelles**, **Francisco Javier Ruiz del Olmo**, **Joaquín Ivars**, **Miguel Morey Farré** y **Rosa María Rodríguez**), pero también en otras de las asignaturas LENGUA-

JES ARTÍSTICOS Y CONTEXTOS ESPACIALES (especialmente con **Blanca Montalvo** y **María Ángeles Díaz**) o LENGUAJES ARTÍSTICOS Y PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA (especialmente con **Pepa Cano**, **Javier Garcerá** y **Carlos Miranda**).

También han contribuido a dibujar un contexto de producción, pero centrándose en prácticas o medios artísticos más específicos, las correspondientes clases teóricas de **Blanca Machuca** (en LENGUAJES ARTÍSTICOS Y CONTEXTOS ESPACIALES), que explicó la performance y el arte de acción contemporáneos a partir de numerosos ejemplos de artistas), **Silvia López** (en la misma asignatura), que nos habló de la deriva situacionista y del paseo como práctica artística, y **Salvador Haro** (en LENGUAJES ARTÍSTICOS Y PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA), que hizo un análisis de las diferentes posibilidades del grabado y, por extensión, de la obra gráfica en el arte contemporáneo.

Las principales ideas extraídas de dichas sesiones se presentan en un anexo al final de esta memoria.

Otras veces, el profesor correspondiente ha aprovechado estas sesiones teóricas para mostrarnos y explicarnos las claves de su propia producción artística. Dada la singularidad de la obra de cada uno de ellos y sus diferentes maneras de entender y trabajar el arte, el abanico de posibilidades conceptuales, plásticas y metodológicas que se nos ha presentado ha sido amplio; de todos ellos he podido aprovechar recursos útiles para mi propio trabajo. Estas clases han sido las correspondientes a las teóricas impartidas por **Pilar Albarracín, Juan Carlos Robles, Chema Cobo y Libia Castro y Olafur Olafsson.**

Por último, mención aparte merecen las seis clases impartidas por **Luis Molina y Arcadio Reyes** (LENGUAJES ARTÍSTICOS Y TECNOCENCIA), donde he aprendido estrategias para aprovechar los recursos técnicos de *Processing* y *Arduino*, que tal vez puedan ser útiles para mí en futuros proyectos.

7.2. VISITAS A LOS ESTUDIOS.

7.2.1. Profesores UMA y docentes invitados.

La bibliografía y los referentes indicados por los profesores en las visitas a mi estudio han sido expuestos en el apartado 6 de esta memoria.

La información recibida en estos encuentros ha sido más que abundante y se ha proporcionado en diferentes fases del proyecto. Si bien esto ha exigido por mi parte un trabajo de estudio y reflexión, necesario para la selección y aprovechamiento de lo que realmente me interesaba, por otra parte, también ha ido contribuyendo a la evolución, modulación y desarrollo de mi obra. Además, el esfuerzo a la hora de explicar y hacer entender a los demás mis ideas ha facilitado mi conocimiento y comprensión de mi propio proyecto, a la vez que me ha ido haciendo ver sus requerimientos y necesidades. Las sugerencias y comentarios aportados que más he tenido en cuenta para la elaboración de mi obra se pueden resumir en los siguientes puntos:

- **Carmen Osuna** me orientó al principio del Máster para que analizase el problema de lo rural desde la perspectiva del origen y desarrollo de la ciudad, que podemos vincular a la evolución del capitalismo burgués; este supuso un desligamiento del hombre, convertido en obrero, de la tierra y el campo. En ese sentido, el despoblamiento del campo español se produjo más tarde que en EEUU y otros países europeos. Para investigar todas estas cuestiones me remitió a artistas que trabajan desde un punto de vista historicista y a los estudios de Ana María Guasch.

- Son varios los profesores que me han insistido en la necesidad de, dada mi vinculación personal y afectivo-emocional con el tema, elaborar una serie de mecanismos o maneras de distanciamiento respecto a los problemas planteados. **Carlos Miranda** me recomendaba explorar las maneras de poner y mostrar distancia a través de una paraficción que jugase con la documentación, la antropología y la sociología; no obstante, también me advertía de los riesgos del arte de archivo, por estar ya este explotado por demasiados artistas, y me instaba a que investigase nuevas formas de estetizar la documentación. Por otro lado, **Chema Cobo** me aconsejaba ese distanciamiento como modo para evitar la nostalgia sociológica y antropológica (que me podía llevar al callejón sin salida de lo obvio o meramente personal) y ver los elementos formales del asunto, con los que hacer combinaciones y jugar artísticamente buscando el camino estético más adecuado. Por su parte, **Blanca Machuca** me invitaba a asumir esa nostalgia (por mi necesidad de hacer permanecer mi memoria personal), pero con la distancia necesaria para compartir mi experiencia con los demás, para que, desde el yo, saliese un todos. Esto, además, me hizo pensar que en todos nosotros habita un yo rural, porque, aunque nos creamos urbanitas, nuestra sombra es rural, pues, en la mayoría de los casos, nuestros padres o abuelos eran gentes del campo.

- Ideas similares a esta última han sido expuestas en sus clases por parte de **Pilar Albarracín** y **Juan Carlos Robles**. La primera expuso que el que seamos particulares nos debe hacer buscar una respuesta propia, pero sin olvidar que nuestro arte debe ser también un espejo en el que los demás vean cosas y viceversa. Por ello, hay que buscar el equilibrio entre lo autobiográfico y lo general pasado por el filtro de nuestra subjetividad. De cualquier forma, la artista recordó que, por encima de nuestras experiencias personales, hay cuestiones universales que hacen que compartamos determinados afectos y pulsiones; de ahí, la necesidad de que los demás reconozcan algo de lo que nosotros como artistas estamos contando. En la misma línea, **Juan Carlos Robles** explicaba la labor del artista a la hora de poner en el contexto público su experiencia subjetiva. Para ello hay que interesar a los demás y adecuar el relato a la forma.

- **Blanca Montalvo** me recomendaba no quedarme en la belleza del campo, pues eso solo crea descontextualización; por el contrario, me invitaba, por medio de un trabajo documental, a traerme al presente información del pasado y de las antiguas formas de vida ligadas a lo rural.

- **María Ángeles Díaz** me ayudó al hacerme comprender la importancia de matizar mi discurso siendo consciente de mi posicionamiento, crítico

y poético a la vez, al mostrar la desaparición de lo rural, pues la forma y el medio son consecuencias directas de ello.

- **Luis Camnitzer** me instaba a seguir profundizando en el trabajo con la idea de lenguaje en proceso de extinción y me recomendó revisar los estudios del lingüista K. Harrison, que investiga sobre la desaparición de lenguas indígenas y las reservas de idiomas. Para el artista uruguayo, con mi trabajo yo estaba planteando un problema de obsolescencia, que también alcanzaba a las palabras del lenguaje rural, palabras que también están quedando obsoletas.

- **Jesús Marín** me recordó la vinculación de mi proyecto con el concepto de tercer paisaje, desarrollado por el botánico y paisajista Gilles Clément en *El manifiesto del tercer paisaje* (2004). Este concepto hace referencia a los espacios residuales que quedan fuera del ordenamiento urbano y que son ocupados por la naturaleza. Se trata de espacios improductivos y abandonados (tierra de nadie), pero donde se hace posible la mezcla y diversidad biológicamente hablando. Este concepto también remite al de *terrain vague*, desarrollado por el arquitecto Ignasi de Solà-Morales en su texto *Terrain Vague* (1995) para referirse a espacios despoblados y obsoletos, zonas indefinidas, abandonadas por la evolución económica y

vaciadas de actividad. Es evidente que el espacio rural con el que trabajo tiene mucho que ver con estas ideas.

- Por su parte, los comentarios de **Rosa María Rodríguez** fueron enfocadas a aspectos más puramente formales, que he tenido en cuenta en mi trabajo dado que supe ver en ellos varios aspectos acertados en los que ya había reflexionado: la necesidad de una evitar una excesiva explicitud y la conveniencia de trabajar el poder de extrañamiento de mis piezas; el cuestionamiento de la forma de llevar a cabo las acciones de los vídeoperformances (la teatralización, el tiempo lento, el escenario, etc.); la importancia de la composición, la disposición y la forma instalativa en el espacio.

7.2.2. Visitas de los profesionales.

Las visitas al estudio por parte de distintos profesionales del mundo del arte, a pesar de su brevedad, también han contribuido a que mi proyecto haya ido madurando durante el curso. Así, los comentarios y sugerencias realizados en estos encuentros me han hecho darme cuenta de aspectos de mi trabajo con los que tenía que tener especial cuidado. De este modo, he podido ir afinando o puliendo algunos elementos en mis piezas. **Regina de Miguel**, por ejemplo, me indicó que debía evitar una mera ilustración o representación del tema, por lo que decidí profundizar en la elección de

un tono propio, que he intentado situar entre lo irónico-crítico y lo poético-personal, tal como he explicado en los apartados anteriores. Del mismo modo, me señaló que mi obra exigía una importante labor de depuración para no caer en una excesiva redundancia. En este mismo sentido iban dirigidos los consejos de **Pamen Pereira**, que me instaba a quedarme con lo esencial y desechar los elementos repetitivos, que sobraban o que podían cambiar el sentido de mi trabajo. Estas orientaciones me han llevado a seleccionar y sintetizar más a conciencia las piezas de la instalación.

En relación con el tema y el tono del trabajo, **José Lebrero** insistía en que, a la hora de formalizar y presentar las piezas, debía ser muy autoexigente y trabajar obsesivamente con cada elemento en busca de la delicadeza y la exquisitez. También me recordó la importancia de los elementos formales **Javier Sánchez** cuando me pedía que no hiciese desaparecer la materialidad de las piezas sino que la potenciase escultóricamente eligiendo muy bien los materiales y los tipos de objetos, pues de esa elección dependía que mi obra contase una cosa u otra.

Especial interés por mis propuestas mostraron **Rafael Doctor** y **Mayte Carrasco**. El primero me animó a seguir trabajando con el tema, pues le parecía que las cuestiones que planteo ofrecen muchas más posibilidades

y podrían dar lugar a una línea artística por desarrollar, sobre todo desde un enfoque más comprometido y no tanto desde la nostalgia. La segunda mostró un entusiasmo similar ante mi trabajo a partir de la aplicación a este del método filosófico japonés del *ikigai*, desarrollado por Héctor García y Francesc Miralles, en *El método ikigai*.

Como mi propuesta ha ido poco a poco cerrándose, en las últimas visitas, los profesionales me recomendaban, para contar las cosas lo mejor posible, estudiar bien la disposición de los elementos (**Ana Navarrete**) y el acondicionamiento del estudio, prestando mucha atención al suelo, las ventanas y la luz (**Paco Aguilar**).

7.3. TUTORÍAS.

Por último, también debo incluir las tutorías con Joaquín Ivars, tutor de mi proyecto, que han sido constantes y numerosas, y que me han aportado información muy útil para el desarrollo y modulación de mi trabajo durante todo el proceso. De este modo, su supervisión ha incidido en mi toma de decisiones a la hora de diferenciar lo que funcionaba y lo que no en mis distintos planteamientos artísticos, en mis diversas propuestas formales, en el diseño expositivo final y en la elaboración de esta memoria.

8. REFERENTES ARTÍSTICOS.

Además, de todas las fuentes literarias, filosóficas, sociológicas... citadas hasta el momento, en el contexto del arte contemporáneo son varios los artistas que, de una forma u otra, me han servido de referentes directos para este Trabajo Fin de Máster. Y es que, como he expuesto, actualmente también se aprecia una creciente preocupación artística por la recuperación, conservación y/o pérdida de una memoria e identidad, cuyos orígenes se encuentran, en gran parte, en nuestro pasado campesino.

8.1. ACCIONES ARTÍSTICAS.

Albert Gusi lleva a cabo dos acciones colectivas en Ainielle, localidad oscense despoblada desde 1971 donde se ambienta la novela *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares. En ambos casos, se trata de acciones que tratan de reivindicar la permanencia de un territorio valioso para muchos, especialmente para los habitantes de la zona.

- Acción *Rememorar* (6 de octubre de 2018). Se trata de una acción sonora en la que cada participante recorre a pie el trayecto entre las localidades de Oliván y Ainielle portando un cencerro. Durante esta caminata

se rememora la vida del valle, que se llena de nuevo de alegría y fertilidad gracias al sonido de las esquilas del ganado.



Acción *Rememorar*, de Albert Gusi.

- Acción *Pervivir* (6 de octubre de 2018). En este caso, la acción consiste en colgar una persiana corredera de cuerda en una ventana que todavía se mantiene en pie en las ruinas de la escuela del pueblo abandonado. El

gesto inútil pero poético de subir esa persiana simboliza la rebeldía y la resistencia de la memoria. La cuerda está hecha por trozos de los habitantes del valle.



Acción *Pervivir*, de Albert Gusi (imagen 1).



Acción *Pervivir*, de Albert Gusi (imagen 2).

8.2. INTALACIONES ARTÍSTICAS.

Por la manera de integrar el sonido en una instalación, me interesa la obra de Abelardo Gil-Fournier, *Mawat* (2017). Una ley de colonización agraria del imperio otomano designó con el nombre de *mawat* los terrenos desocupados dentro de sus fronteras. Para demarcarlos, la ley proporcionaba un criterio sonoro: una zona pasaba a ser *mawat* cuando los sonidos y las voces de la población más cercana dejaban de ser audibles. *Mawat* – “muerte”, en árabe – devino de este modo característica de las tierras sin voz.



Mawat, de Abelardo Gil-Fournier (imagen 1).

En la instalación, una retícula de ventiladores pone en circulación el aire de la sala. De forma periódica el movimiento se detiene y la superficie pasa a funcionar como una estructura resonante. Viejas melodías del cancionero agrícola castellano llenan el espacio durante esos intervalos.

Ausencia y movimiento caracterizan un espacio marcadamente espectral. En *Mawat* el sonido abre la superficie y apunta a un suelo: el silencio material de la memoria.



Mawat, de Abelardo Gil-Fournier (imagen 2).

8.3. ARTE SONORO.

María del Mar Cabezas me descubrió el *World Soundscape Project* (WSP), un proyecto a nivel mundial, iniciado a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuya finalidad es registrar los paisajes sonoros actuales que están cambiando a un ritmo acelerado como consecuencia de la contaminación acústica. Además de preservar los entornos sonoros, también llevan a cabo una militancia activa contra la contaminación acústica. Lo que pretende el WSP al preservar los paisajes sonoros para las generaciones futuras.



Imágenes del *World Sound Project*.

8.4. FOTOGRAFÍA.

Entre los fotógrafos que han trabajado en el medio rural, destaco a Cristina García Rodero (referente facilitado por **Blanca Machuca**), Dorothea Lange y Walker Evans (referentes facilitados por **Salvador Haro**). La primera se plantea en 1973 la tarea de fotografiar costumbres y fiestas por toda España para lo que recibe una beca. Posteriormente ha realizado reportajes sobre tradiciones en diferentes países. Su obra fotográfica se podría enmarcar en el reportaje, aunque desde un punto de vista muy personal. Dorothea Lange fue una influyente fotoperiodista documental estadounidense, más conocida por su obra la *Gran Depresión* para la oficina de Administración de Seguridad Agraria. Las fotografías humanistas de Lange sobre las terribles consecuencias de la Gran Depresión la convirtieron en una de las periodistas más destacadas del fotoperiodismo mundial. En cuanto a Walker Evans, también fue un fotógrafo y fotoperiodista estadounidense, conocido por sus imágenes que muestran con realismo escenas rurales cotidianas de la Gran Depresión de 1930.



Fotografía de Cristina García Rodero.



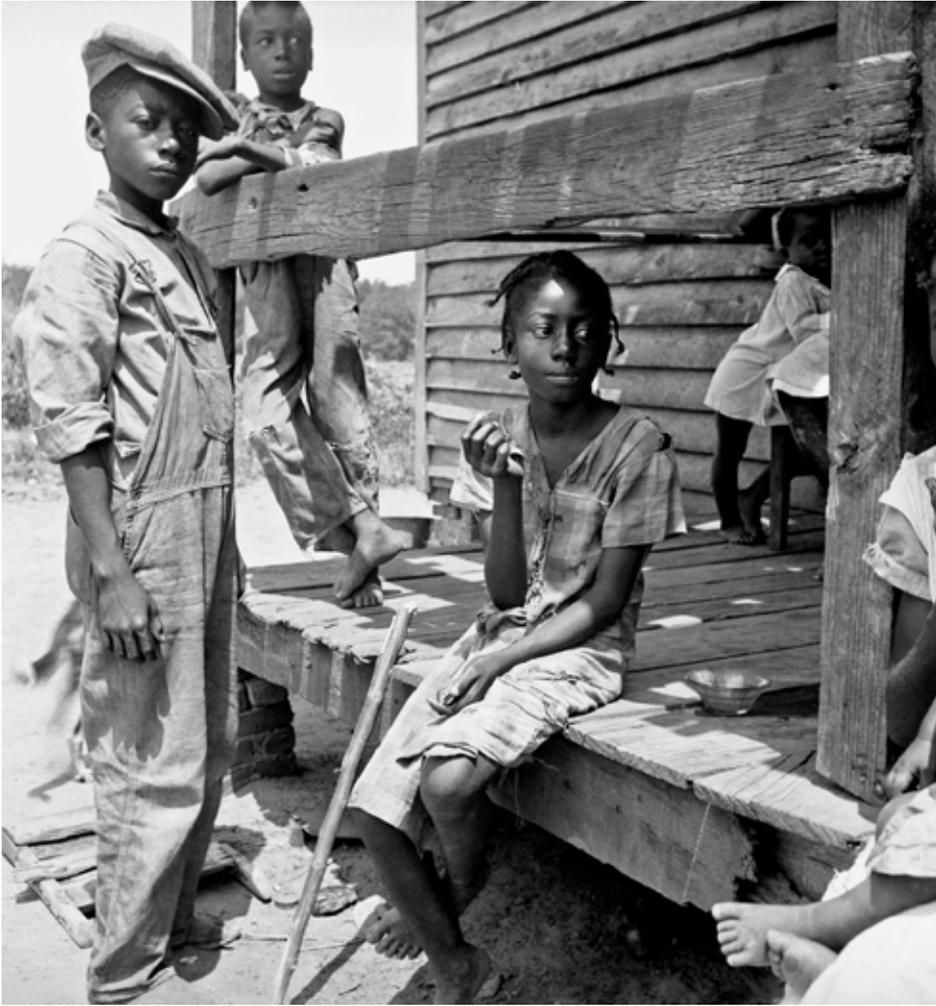
Fotografía de Cristina García Rodero.



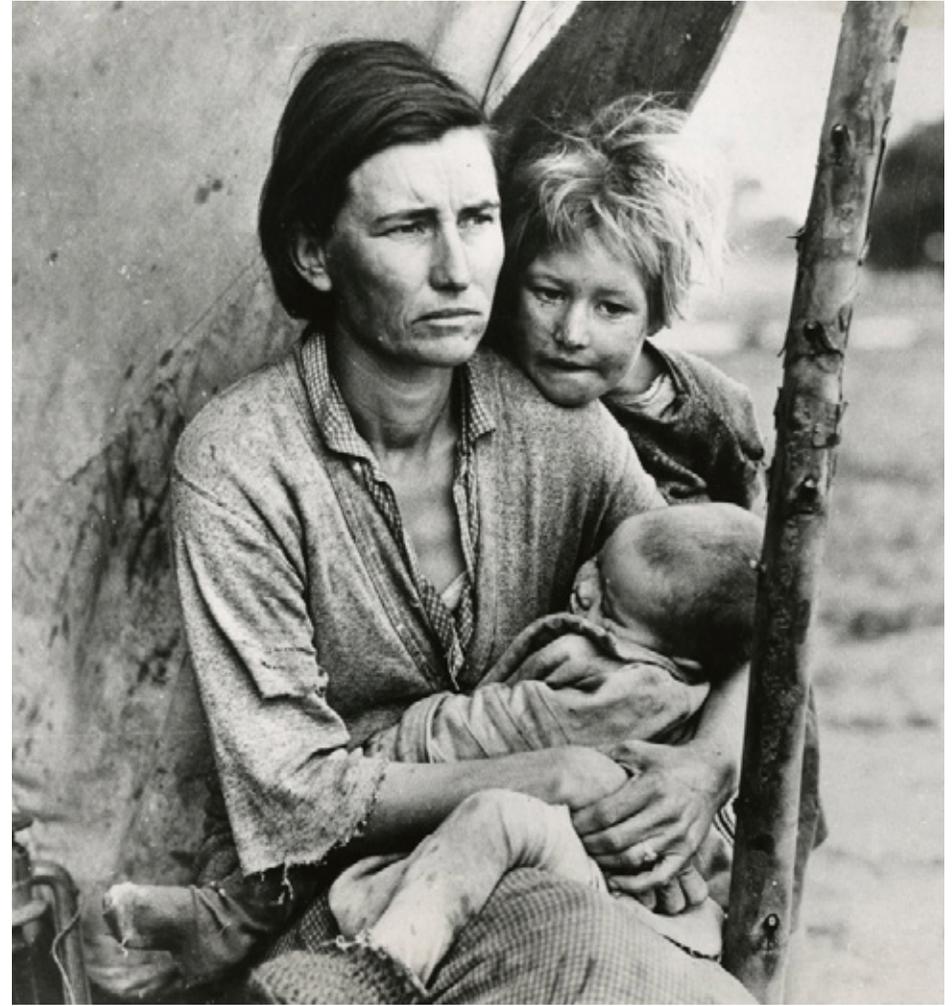
Fotografia de Dorothea Lange.



Fotografia de Dorothea Lange.



Fotografia de Walker Evans.



Fotografia de Walker Evans.

También me interesa Jill Quigley, fotógrafa irlandesa que fotografía la vida rural contemporánea a través de imágenes no convencionales del campo.



Fotografía de Jill Quigley.



Fotografía de Jill Quigley.

En el caso de España, han trabajado recientemente con lo rural los fotógrafos siguientes: Cristobal Hara, José Manuel Navia, Encarna Mozas y Miguel Sebastián (*Tierras Varadas*, 2018, sobre la despoblación en Ojos Negros, Teruel).



Fotografía de Cristóbal Hara.



Fotografía de José Manuel Navia.



Fotografía de Encarna Mozas.



Fotografía de Miguel Sebastián.

8.5. PERFORMANCE.

En la clase de **Blanca Machuca** recordé una performance que, como es evidente, reinterpreto en mis vídeos como referente clave: *Semiotics of de kitchen* (1975), de Martha Rosler.



Semiotics of the kitchen, de Martha Rosler.

8.6. INTERVENCIONES PÚBLICAS.

La obra de Agnes Denes, que utiliza la instalación para denunciar problemas socio-ambientales también me ha servido de referente. En su instalación ambiental *Wheatfield - A Confrontation* (1982), la artista plantó un campo de trigo dorado de dos acres en un vertedero lleno de escombros cerca de Wall Street y el World Trade Center en el bajo Manhattan.



Wheatfield - A Confrontation, de Agnes Denes.

En esta línea de intervención en el espacio público también está *Plan E[xtinción]* (2011), de Enrique Espinosa Pérez, Carmelo Rodríguez Cedillo, David Pérez García y Rocío Pina Isla. En la página web del proyecto se explican sus claves:

Es un proyecto que trata de vincular la identidad de pueblos asturianos en vías de extinción con la de sus últimos habitantes como forma de explicitar el proceso de despoblamiento, convirtiéndolo en seña de identidad de los lugares que lo sufren. El proyecto aparece como un proyecto piloto (situado en Cienfuegos del concejo de Quirós) en el que todos los habitantes de uno de estos reductos serán fotografiados en un lugar emblemático del pueblo elegido. Esta fotografía se convertirá en seña de identidad a la entrada de la localidad mediante la reutilización de uno de los carteles obsoletos del PlanE cedido por una de las ciudades a las que sus gentes años atrás emigraron (Gijón, Avilés, Oviedo...) como modo de reivindicación de estos lugares que, sin sus pobladores, corren el riesgo de desaparecer.¹⁵



15 Recuperado de <http://www.eeestudio.es/plan-e> (consultado el 15 de agosto de 2019).

Plan E[xtinción], de Enrique Espinosa Pérez, Carmelo Rodríguez Cedillo, David Pérez García y Rocío Pina Isla.

8.7. DOCUMENTAL DE CREACIÓN O VIDEOENSAYO.

Siguen siendo determinantes para mí los siguientes documentales, que, tanto por su temática como por la forma lírico-poética de tratarla, me han allanado el camino y me han facilitado algunas claves fundamentales de mi trabajo.

- *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez. En su largometraje, la autora regresa a su pueblo natal en proceso de despoblación—Aldeaseñor, en la provincia de Soria— para plasmar poéticamente la vida de sus habitantes y su memoria.



Fotograma de *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez.

- *El canto de la reina* (2016), de Inés Espinosa López. En la línea de Mercedes Álvarez, este documental cuenta en algo menos de diez minutos la situación de despoblación progresiva de Villanueva de Argecilla (Guadalajara).

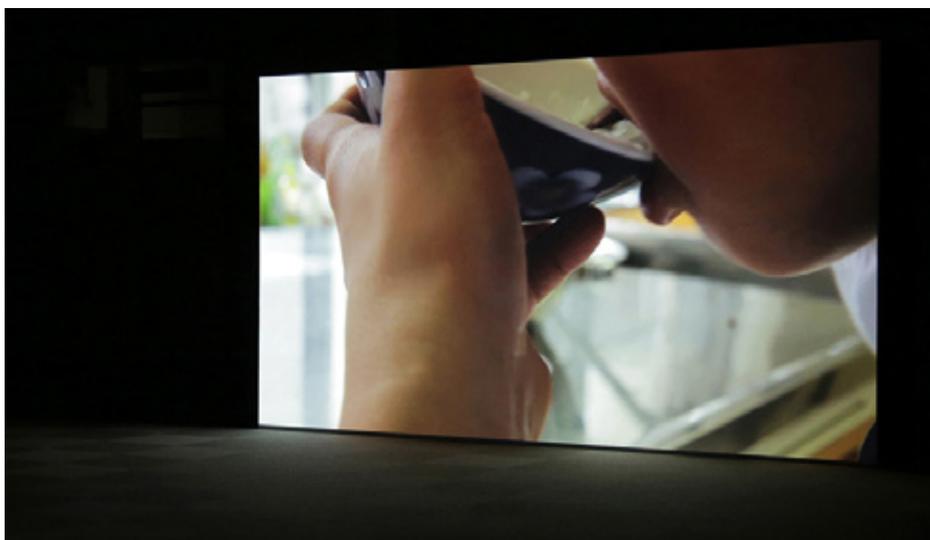


Fotograma de *El canto de la reina*, de Inés Espinosa.

• *Did You Eat Rice?* (2017), de Ellie Kyungran Heo (Japón). Este documental experimental explora las relaciones sensibles que existen entre los agricultores locales y sus entornos naturales durante la cosecha de arroz en Omachi, Japón.



Fotograma de *Did you eat rice?*, de Ellie Kyungran Heo.



Fotograma de *Did you eat rice?*, de Ellie Kyungran Heo.



Fotograma de *Did you eat rice?*, de Ellie Kyungran Heo.

8.8. VIDEOARTE.

En el trabajo con el material audiovisual, una aportación inevitable es la de Tacita Dean. Algunos de los temas más tratados en sus obras se relacionan con el tiempo, la memoria y el mar. La atracción por lo efímero también es característica de su obra. Como videoartista utiliza un lenguaje propio que transgrede los códigos y las normas propias del cine y la televisión tradicionales; así, se caracteriza por la plasmación de un estilo narrativo al margen de las convenciones del audiovisual tradicional, la búsqueda de nuevas imágenes y sonidos, y la ruptura del montaje y la duración de los planos propios de las producciones filmicas habituales. Para mi trabajo, me ha interesado especialmente su modo de yuxtaponer imágenes, como en la película *JG* (2013), una exploración en los paisajes desérticos de Utah y sus lagos salados.



JG, de Tacita Dean.

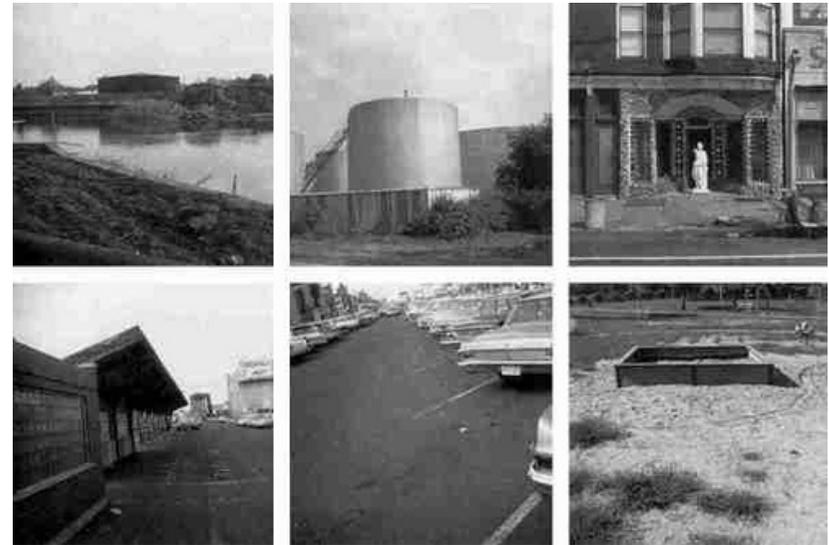
8.9. VARIOS.

Este este último apartado incluyo a una serie de artistas que me interesan por razones varias. En primer lugar, me interesa el tono poético que confieren a sus obra los artistas hispanoamericanos como Félix González Torres (**Libia Castro** supo ver que mi trabajo estaba en la línea de muchos de los suyos en que intenta llevarse su identidad a EEUU a través de obras donde se mezcla el minimalismo y la poesía) y la de otros españoles como David Escalona (recordado por **Silvia López**).



Instalación de David Escalona.

Por último, me interesan artistas cuya obra se realiza a través del paseo y el trabajo de campo. En esta línea, están Javier Longobardo con *Zaidín Monumental* (2001; referente facilitado por **María Ángeles Díaz**) y Robert Smithson con *Passaic* (1967; referente facilitado por **Silvia López**). El primero hace una obra crítica presentando en postales turísticas la cara menos turística de Granada. El segundo recorre y fotografía, como si de un turista se tratara, una zona industrial abandonada de New Jersey. Para mis videoperformances grabados en las abandonadas Minas del Soldado, un último referente sería Pat O'Neill (referente recomendado por **Blanca Montalvo**), que también parte de un lugar abandonado (el Hotel Ambassador de Los Ángeles) en su película *The decay of fiction* (2002).

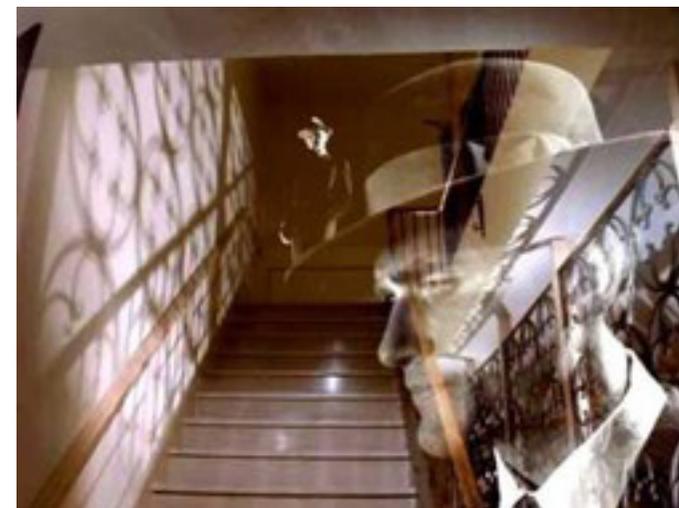


Fotografías de *Passaic*, de Robert Smithson.



Zaidín, Javier Longobardo: Zaidín Monumental, 2001. Dos juegos de postales de 10 unidades cada uno

Postales de *Zaidín monumental*, de Javier Longobardo.



Fotograma de *The decay of fiction*, de Pat O'Neill.

9. CONCLUSIONES.

RUS IN URBE se ha desarrollado como manifestación de una tendencia social y cultural, pero también como resultado de un conflicto personal. Algunos vivimos una saturación urbana plagada del artificio propio de la parte negativa de la posmodernidad, lo que nos ha llevado a soñar con la recuperación de esa herencia campesina que todos llevamos dentro (aunque paradójicamente no hace mucho nos avergonzásemos de ella). Sin embargo, ¿tenemos un conocimiento directo y exacto de los modos de vida en el campo? Es en esta diatriba donde se ubica mi trabajo.

Me encantaría que esta moda de lo rural se convirtiese en una auténtica tendencia de resistencia frente a la saturación del ritmo frenético y de la artificiosidad propios de la sociedad urbana de consumo y del lado más cuestionable de la posmodernidad¹⁶. No obstante, estas manifestaciones sociales y culturales que aparentemente proponen el regreso a las esencias se producen a toda velocidad, absorbidas por el capitalismo feroz, como una moda más que quizá pronto sea sustituida por otras. Escritores, periodistas, artistas, sociólogos, etc. nos estamos aprovechando de la

¹⁶ Somos conscientes, no obstante, de la cara positiva de la posmodernidad que, por ejemplo, permite enfrentarse a las rigideces de la tradición y la modernidad.

indiferencia de lo rural durante mucho tiempo para que la preocupación por este entorno se presente ahora como algo urgentemente novedoso, pero, en muchos casos, sin ir más allá y sin un compromiso real.

Por otro lado, aunque he querido huir de la nostalgia o melancolía romántica, es obvio que este trabajo tiene una fuerte carga personal, que he utilizado para reactivar la memoria y reivindicar el potencial poético y artístico de estos espacios en crisis. Creo que esta puede ser la manera más honesta que tengo de acercarme a estos entornos. Es evidente que el tema da muchísimo más de sí, por lo que me gustaría que este fuese el primer paso de una posible tesis doctoral donde abordar de una forma más amplia y profunda las complejas y diversas relaciones del arte contemporáneo con el medio rural.

10. FUENTES DOCUMENTALES.

10.1. BIBLIOGRAFÍA:

- BADAL, Marc: *Vidas a la intemperie*. Pepitas de calabaza, Logroño, 2017.
- BARCO, Emilio: *Donde viven los caracoles. De campesinos, paisajes y pueblos*. Pepitas de calabaza, Logroño, 2019.
- BERGER, John: *Trilogía de sus fatigas*. Debolsillo, Barcelona, 2018.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Madrid, 2015.
- CAMARERO RIOJA, Luis: “Por los senderos de la despoblación: notas desde la diversidad social”, en *Documentación social*, 185, 2018, pp. 19-35. Recuperado de https://www2.uned.es/dpto-sociologia-I/departamento_sociologia/luis_camarero/DS-extraido.pdf (fecha de consulta 15-08-2019).
- CARRASO, Jesús: *Intemperie*, Seix Barral, Barcelona, 2013.
- CERDÀ, Paco: *Los últimos: voces de la Laponia española*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2017.
- CLÈMENT, Guilles: *Manifiesto del tercer paisaje*, Editorial Gustavo Gili, 2018.
- CORCOLES, Raquel, y RABADÁN, Marta (Moderna de pueblo): *Soy de pueblo. Manual para sobrevivir en la ciudad*, Lumen, Barcelona, 2015.
- CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.
- DE SOLÁ-MORALES, IGNASI: “Terrain Vague”, recuperado de https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/solc3a1-morales_i_terrain-vague.pdf (consultado el 1 de marzo de 2019).
- DEAN, Tacita: *Film*, Tate Pub, Londres, 2015.
- DEAN, Tacita: *Film works*, Charta, Milán, 2008.
- DEAN, Tacita: *Tacita Dean*, Phaidon, Londres, 2006.
- DELIBES, Miguel: *El disputado voto del señor Cayo*, Destino, Barcelona, 1983.
- DENOU, Violeta: *Teo en la granja*, Diario El País, Madrid, 2008.
- FENIMORE COOPER, Susan: *Rural Hours*, Dodo Press, 2008.
- FRAILE, Pilar: *Las ventajas de vivir en el campo*, Penguin Random House, Barcelona, 2018.
- GANCEDO, Emilio: *Palabras mayores*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2015.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, María: “Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas” en *Liño 21. Revista*

- anual de Historia del Arte*, Oviedo, 2015 (págs. 143-152)
- GUEVARA, Antonio de: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
 - GUZMÁN, Patricio: *Filmar lo que no se ve*, Vivelibro, Madrid, 2016.
 - HERNÁNDEZ, Abel: *El canto del cuco*, Gadir, Madrid, 2014.
 - HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Microme gas, Murcia, 2012.
 - HERRERO, Fermín: *Tempero*, Poesía Hiperión, Madrid, 2012.
 - HERRERO, Fermín: *Tierras altas*, Poesía Hiperión, Madrid, 2006.
 - HOULLEBECQ, Michel: *El mapa y el territorio*. Anagrama, Barcelona, 2011.
 - IVARS, Joaquín: “Arte y ciencias de la complejidad”, recuperado de https://www.academia.edu/29535844/ARTE_Y_CIENCIAS_DE_LA_COMPLEJIDAD (consultado el 1 de marzo de 2019).
 - LÓPEZ ANDRADA, Alejandro: *El viento derruido: la España rural que se desvanece*, Almuzara, Córdoba, 2017.
 - LORENZO, Santiago: *Los asquerosos*, Blackie Books, Barcelona, 2018.
 - LLAMAZARES, Julio: *La lluvia amarilla*, Seix Barral, Barcelona, 2003.
 - MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla*, Diario El País, Madrid, 2004.
 - MADERUELO, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005.
 - MENDOZA, Virginia: *Quién te cerrará los ojos. Historias de arraigo y soledad en la España rural*. Libros del K.O., Madrid, 2017.
 - MOLINA GONZÁLEZ, Manuel: *Haikus del olivar*, Ediciones Carena, Barcelona, 2014.
 - MOLINO, Sergio del: *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*, Turner, Madrid, 2016.
 - NAVARRO DE CASTRO, Rafael: *La tierra desnuda*, Alfaguara, Barcelona, 2019.
 - NOGUÉ i FONT, Joan: “El fenómeno neorrural”, en *Agricultura y Sociedad*, num. 47, pp. 145-175, Madrid, 1988. Recuperado de http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/biblioteca/revistas/pdf_ays/a047_06.pdf (fecha de consulta 15-08-2019).
 - ORNE JEWET, Sarah: *La tierra de los abetos puntiagudos*, Dos bigotes, 2015.
 - POYATO SÁNCHEZ, Pedro y MELENDO CRUZ, Ana: “Mundo rural y agricultura en la historia del cine” en *Anuario 2017 de la Agricultura Familiar*, UPA, 2017. Recuperado de <https://www.upa.es/upa/uControlador/index.php?nodo=1021&item=2149&hmv=2149&sub=50&page=> (fecha de consulta 15-08-2019).

- RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, Mondadori, Barcelona, 2007.
- SAMPEDRO, José Luis: *La sonrisa etrusca*, Alfaguara, 1993.
- SÁNCHEZ, María: *Cuaderno de campo*, La Bella Varsovia, Córdoba, 2017.
- SÁNCHEZ, María: *Tierra de mujeres*, Seix Barral, Barcelona, 2019.
- SEBASTIÁN, Miguel: *Tierras varadas*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2018.
- SEETHALER, Robert: *Toda una vida*, Salamandra, Barcelona, 2017.
- SEIGLE, Jean Luc: *Al envejecer los hombres lloran*, Seix Barral, Barcelona, 2013.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi: “Terrain vague”, en Revista Quaderns 212, pp. 34-43, 1996.
- TARKOVSKI, Andréi: *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1966.
- THOREAU, Henry David: *Walden*, Errata Naturae, Barcelona, 2017.
- VALENTI, Vila: *Campo y ciudad en la geografía española*, Salvat, Madrid, 1970.
- VIRGILIO MARON, Publio: *Bucólicas*, Cátedra, Madrid, 2007.
- VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1998.
- VV. AA.: *Cabañas para pensar*, Maia, Madrid, 2015.
- VV.AA.: *Los que dejaron su tierra*, Libros.com, 2018.
- VV.AA.: *Neorrurales. Antología de poetas del campo*, Berenice, 2018.

- WALTER, Benjamin: *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.

10.2. FILMOGRAFÍA:

- ÁLVAREZ, Mercedes: *El cielo gira*, 2004.
- BAÑOS, Ricardo: *La malquerida*, 1914.
- BARDEM, José Antonio: *La venganza*, 1957.
- BOLLAÍN, Iciar: *El olivo*, 2016.
- BOLLAÍN, Iciar: *Flores de otro mundo*, 1999.
- BORAU, José Luis: *Furtivos*, 1975.
- BUÑUEL, Luis: *Terre sans pain*, 1932.
- CAMUS, Mario: *Los días del pasado*, 1977.
- CAMUS, Mario: *Los santos inocentes*, 1984.
- COLELL APARICIO, Meritxell: *Con el viento*, 2018.
- CUERDA, José Luis: *Amanece que no es poco*, 1988.
- CUERDA, José Luis: *Así en el cielo como en la tierra*, 1995.
- DEL AMO, Antonio: *Sierra maldita*, 1954.
- ERICE, Víctor: *El espíritu de la colmena*, 1973.
- ERICE, Víctor: *El sur*, 1983.
- ERICE, Víctor: *El sol del membrillo*, 1992.
- FORD, John: *The Grapes of Wrath*, 1940.
- FORD, Jonh: *The Quiet Man*, 1952.

- FRANCO, Ricardo: *Pascual Duarte*, 1975.
- GALTER, Lluís: *Caracremada*, 2010.
- GARCÍA BERLANGA: *La escopeta nacional*, 1978.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M.: *La vida que te espera*, 2004.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M.: *El corazón del bosque*, 1982.
- KYUNGRAN HEO, Heo: *Did you eat rice?* 2017.
- LEE, Francis y SANAL, Vasudevan: *Tierra de Dios*, 2014.
- ESPINOSA, Inés: *El canto de la reina*, 2016.
- NIEVES CONDE, J.A.: *Surcos*, 1950.
- OLIVARES, Gerardo: *Entre Lobos*, 2010.
- OLIVARES, Gerardo: *Marcos, el lobo solitario*, 2015.
- REY, Florián: *La aldea maldita*, 1929.
- SÁNCHEZ CABEZUDO, J.: *La noche de los girasoles*, 2006.
- SAURA, Carlos: *El séptimo día*, 2004.
- SAURA, Carlos: *La caza*, 1966.
- SAURA, Carlos: *Llanto por un bandido*, 1963.
- SHINDO, Kaneto: *The naked island*, 1960.
- VILA, Juan: *Nobleza baturra*, 1925.
- TARKOVSKY, Andrei: *Stalker*, 1979.

10.3. Sitios web:

- www.17pueblos.es
- www.ruralc.com
- solienses.blogspot.com.es

10.4. Otros:

- Programa de radio *El bosque habitado*, los domingos a las 11 en Radio 3.
- Programa de radio *Carne cruda* (actualmente en www.carnecruda.es).

11. ANEXO: Notas sueltas sobre la principales ideas de las clases teóricas.

LUIS PUELLES

Obra de arte moderna (a partir del siglo XVIII) como antecedente de la contemporánea.

Según Baudelaire, la obra de arte moderna es la que se preocupa por la representación de la realidad dejando aparte los modelos de la antigüedad. De acuerdo con ello, la obra de arte moderna es independiente de la verdad, la moral o la ideología. Esto supone un enfrentamiento a la tradición aristotélica de la mimesis: artista no como reproductor sino como creador de lo que no existía antes. Frente a la mimesis surge la imaginación (capacidad creadora subjetiva que nos despega de lo real), que antepone la creación al conocimiento. Ya no se busca la representación fiel del objeto, sino la capacidad de provocar una experiencia estética en el espectador. Con la mimesis también se va la belleza. Lo que despierta la experiencia estética son ciertos valores de lo terrorífico o la categoría de lo sublime.

La obra de arte moderna deja de ser símbolo y se convierte en imagen para ser mirada mediante dos estrategias: el espectáculo y el extraña-

miento. La primera estrategia da lugar a la tradición de las conquistas formales que desemboca en las poéticas de la abstracción (formas puras, planitud y superficie) como medio de destruir el signo (la imagen se hace cuerpo). La segunda estrategia no aniquila el signo, sino que lo enrarece, lo obstruye, lo confunde, lo perturba, lo parodia, lo ironiza, lo hace ambiguo; pretende hacer la imagen artística no del todo reconocible, restar capacidad al receptor para identificarla y reconocerla. Se trata de crear cierta tensión de manera que identifiquemos una figura pero no alcancemos a componer el relato figurativo (figura irreconocible; identificación de lo que veo pero no reconocimiento o comprensión; pérdida de la evidencia; imagen que no quiere ser captada por la inteligibilidad). De todo ello se alimenta el arte contemporáneo. El signo, por el contrario, es transparente.

Podemos relacionar estas ideas con el concepto de *punctum*, que provoca la interrupción de la mirada porque hay un estremecimiento, algo disonante o discordante (¿es esto voluntad de la imagen o del ojo del que mira/conciencia del receptor?).

Dentro de la segunda tradición se inserta la idea de simulacro: imagen engañosa que juega a parecerse a lo real que no existe (cuestionamiento de lo real y vulneración de la realidad). La imagen no quiere ser copia de lo real, sino que se antepone a la realidad. Esta es otra clave del arte contemporáneo. El simulacro es la irrupción de lo otro en lo mismo; la alteración en el seno de la identidad. El simulacro se impone a lo real excluyéndolo. Destruye lo real; lo real no existe, solo nuestras creaciones, y el lenguaje es una de ellas (Nietzsche). También supone la pérdida de la evidencia o certeza; no hay relación de inmediatez con las cosas. El objeto se escapa de nuestra posesión de él mediante el lenguaje; el sujeto ya no es lo que creíamos. El simulacro provoca la ajenidad del objeto y la deshumanización del arte. De las cosas solo quedan sus apariencias, no hay nada detrás. El artista restaura la extrañeza del mundo; restituye la posibilidad de una mirada a la cosa que no está presa de los hábitos, de la significación de la cultura.

El autor es el que tiene un punto de vista propio, el que tiene la mirada propia, elabora la mirada propia. Debe mirar desde donde nadie ha mirado antes e inventarse el modo desde el que mirar.

En los siglos XVIII y XIX se pierde Dios y la naturaleza (de ahí la nostalgia de la naturaleza del romanticismo o el rechazo a la mera contemplación de la naturaleza; ¿quién quiere seguir en el pueblo?) y se produce el advenimiento del artificio y la industrialización. Surge entonces la necesidad constante de producir cosas y de crear.

MIGUEL MOREY

Sobre el texto *Nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche.

Este texto plantea problemas todavía vivos. Nietzsche habla del nacimiento de la tragedia griega para hacer una crítica total de la cultura de su época (Segunda Revolución Industrial -eléctrica- y nacimiento de la cultura de masas). Ese surgimiento también se puede aplicar a la cultura contemporánea que se está imponiendo con las nuevas tecnologías y lo que ellas imponen: lógica de la pantalla como medio de socialización, cultura de masas, audiencia que obedece con patrones robóticos, educación sometida a las necesidades del mercado de trabajo sin cuestionarse nada, desmantelación de la cultura, inexistencia de los procesos de interiorización y pérdida de la conciencia, velocidad y caducidad de todo, no anclaje de la memoria, pues la información nueva y constante sustituye a la anterior, conocimiento de las cosas pero no participación en ellas. Por

ello, también es un texto útil para nosotros porque nos plantea preguntas ahora que inauguramos un nuevo modo de cultura (no del libro, ni de la biblioteca, ni de la lectura); para acceder a ella hay que olvidar la historia y todo lo anterior al móvil. Lo anterior se convierte en algo anecdótico.

Para Nietzsche, la tragedia es el mecanismo espiritual que convierte un pueblo en cultura ciudadana. La buena convivencia ciudadana nace en la escena, en la capacidad de dramatizar la pregunta sobre el sentido de la existencia, pregunta pensada en colectivo como espectáculo de masas.

Arte podría ser un sinónimo de tragedia como consuelo metafísico. La tragedia griega vuelve habitable eso que en lo humano hay de irremediable, ayuda a los hombres a vivir con lo irremediable que llega antes o después (el dolor, la vejez y la muerte: verdades de Buda). La tragedia revela la verdad y nos ayuda a llevarla. El arte no nos miente, pero nos arropa y nos acompaña proporcionándonos consuelo.

Toda manifestación artística es el resultado de la tensión entre fuerzas apolíneas y dionisiacas.

MARÍA ÁNGELES DÍAZ

Naturaleza y construcción. El arte como forma de pensamiento.

¿Cuál puede ser el origen de un proyecto artístico?

Los conceptos de naturaleza y construcción son claves de la creatividad. La naturaleza es la esencia de cada ser y de la forma en que se organizan sus componentes; la construcción es la forma de ordenar unos elementos para que tengan sentido. Así, el artista tiene la necesidad de revisar la esencia de lo que le interesa para darle un nuevo orden, de lo que se deriva una nueva forma de construir para crear un nuevo significado con las nuevas imágenes o formas que estamos creando. El arte es un intento de ordenar el mundo (o buscar un nuevo orden) y de buscar nuevas posibilidades de lectura. Desde el arte se establecen visiones que cuestionan el orden del mundo para proponer otro nuevo, una nueva interpretación. Es necesario revisar la historia y el pasado para cuestionar nuestro presente; cuestionar el paso del tiempo y la idea de cómo nos afecta.

Es muy importante lo que somos y lo que forma parte de nuestro contexto más inmediato. A partir de ahí se puede llevar a cabo una labor de búsqueda y observación. Se puede encontrar un objeto de estudio como

consecuencia de nuestra capacidad de observación, que nos puede hacer ver algo interesante donde no lo veríamos de otra manera; por ello, es importante el desarrollo de la capacidad de mirar donde no está lo evidente; es necesario observar lo que hay alrededor tomando conciencia de quiénes somos y de lo que queremos contar; solo podemos hablar de lo que conocemos; el proceso de conocimiento tiene que partir de lo que tiene un vínculo con nuestra vida, que es lo que nos interesa. Por otro lado, la inquietud por lo que no podemos comprender, la necesidad de comprender lo que no conocemos también puede ser el origen de un proyecto artístico. Luego se pueden poner en orden componentes propios a la hora de construir conceptual y plásticamente nuestra obra. En definitiva, se trata de partir de lo cercano, de comprender a los otros y lo que nos es cercano para crear un tipo de obra o imagen que supone una forma personal de interpretar el mundo. Es fundamental la mirada hacia el interior: solo podemos hablar de lo que es a la vez cercano y extraño para nosotros (mirada hacia el interior *versus* pensamiento artístico como generador de mundos). Desde lo personal o cercano, debemos trascender ese ámbito para que nuestro trabajo genere conocimiento y se haga extensivo al ámbito sobre el que trabajamos.

En nuestro trabajo damos forma a un problema determinado, un problema susceptible de ser formalizado.

El proceso artístico es una investigación o método de ampliación de conocimiento (pero de una manera diferente: nuestra investigación no resuelve pero plantea preguntas, genera emociones y provoca pensamientos; nosotros no establecemos comunicación solo desde lo intelectual, sino también desde lo emocional; podemos trabajar en el terreno de lo ambiguo o sugerente, con las dudas y preguntas, crear enfoques extraños o poco comunes o aproximarnos a otras cuestiones desde la subjetividad o lo personal).

En el libro *Cabañas para pensar* (sobre la exposición homónima) encontramos lugares para el espacio mental donde desarrollar el trabajo; siempre son sitios aislados relacionados con el medio natural. La idea de retiro está vinculada a la necesidad de detenimiento, observación y pensamiento, fundamentales en el arte. Así es más fácil encontrar condiciones que propicien el conocimiento. Se trata de un paisaje creador. Más allá de aislarnos, la idea de soledad nos permite acceder a la esencia de todas las cosas. El ser humano es alguien que deambula por la ciudad con sentimiento de desarraigo, angustia, pérdida. Debemos ser críticos con la excesiva inmediatez.

JOAQUÍN IVARS

Patrones y emergencias.

En los sistemas de emergencia determinados elementos, cambios o decisiones (como consecuencia de una situación de crisis) dan lugar a grandes cosas o cosas mayores. Esta es la base del desarrollo, de la evolución (siempre se sigue este patrón). La crisis me transforma y me convierte en otra persona con otra identidad (alguien distinto con otra identidad). Debemos saber romper con nuestros esquemas establecidos, de manera radical y potente, sin miedo... (para salir de la zona de confort). El artista debe ser innovador e inconformista en la sociedad en que vive. Para ello debe inventar su propia metodología (no avanzaría con los métodos de otros).

El artista debe luchar contra el caos y contra la opinión y las creencias habituales; debe ser autónomo e independiente para hacerse las preguntas adecuadas: cómo, qué pasaría si...

La complejidad y las teorías científicas de la complejidad constituyen maneras de entender las cosas desde un punto de vista científico (maneras opuesta a las explicaciones lineales). Esto se puede llevar al arte.

El arte es todo hoy: el objeto, el concepto, pero también el contexto (la relación de las cosas con su contexto es lo que las hace complejas; contexto como algo fundamental). Para entender el arte no podemos utilizar solo las herramientas tradicionales del arte; necesitamos otras herramientas: sociológicas, políticas, de género... Todos estos son sistemas interdependientes e interconectados. La complejidad da lugar a obras con densidad semántica, donde todo está trabado.

La simplicidad es inevitable para poder vivir, por eso la complejidad debe integrar la simplicidad: frente a la complejidad, no se trata de conocerlo todo, sino de darse cuenta de que las cosas son complejas. Hay que asumir la complejidad y utilizar las herramientas necesarias para bregar con ella.

La hiperespecialización y la excesiva racionalización crean problemas para comprender la globalidad, pues ignoran la complejidad.

La complejidad está presente en el arte: el artista produce formas para explicar las cosas del mundo. Llega un momento en que estas formas se quedan rígidas y no sirven para explicarnos las cosas; siempre se produce un vaivén de la forma a la vida. Así los artistas de una generación ven

más complejidad en las cosas que los artistas de la anterior. Es una constante el cambio de un paradigma a otro por una tensión, crisis o malestar insoportable (no solo en arte).

Hoy el arte debe ser complejo y constructivo, no especializado e instrumental. Hoy se ha superado el arte conceptual: el artista no trabaja solo con ideas, sino sobre todo con imágenes (es necesario un vaivén de la imagen a la idea); los conceptos los trabajan mejor los filósofos. Del artista pensador pasamos al artista colaborador y participador.

Debemos buscar el equilibrio entre lo asertivo (modernidad) y lo integrativo (posmodernidad). La posmodernidad integra la modernidad.

El concepto de sistema hace referencia a cualquier entidad integradora de elementos como un todo que exhibe propiedades de globalidad en donde el todo es superior a la suma de las partes. El sistema puede verse como un conjunto de materia que está limitado por una superficie, que le pone el observador, real o imaginaria. Un sistema depende del equilibrio que haya entre sus elementos (elementos que entran y elementos que salen, por ejemplo). Podemos hablar del sistema del arte y de la obra de arte como sistema. En el pensamiento sistémico, pasamos del estudio de

las partes al todo; se trata de un pensamiento contextual. Esto se puede llevar a la obra de arte: ¿cómo se relaciona mi obra con el entorno, el espectador, la época,...? Esto tiene que ver con el pensamiento en redes. Una red es una estructura donde todo está conectado. En una red, para que funcione, se comparten códigos de comunicación. Puede haber redes dentro de otras (redes complejas). Dentro de una red encontramos elementos homogéneos; un rizoma, en cambio, supone una cadena de relaciones entre heterogéneos. Cuando hacemos obra, hacemos unos rizomas muy complejos pues asociamos cosas muy heterogéneas y damos lugar a bloques con componentes distintos. Esas obras dan lugar a muchas lecturas, pues tienen densidad semántica. La obra funciona cuando tiene componentes variados bien articulados.

Cualquier sistema está dirigido a un futuro determinado pero puede ocurrir algo en el inicio o la trayectoria, bifurcarse y convertirse en otra cosa, otro modelo (esto ocurre en la producción artística).

La auto-organización es la forma de relación entre los elementos dentro del sistema. Para ello se necesitan unas reglas que pueden cambiar. Si lo que cambia las reglas viene del exterior (perturbación o ruido), tenemos que hablar de auto-organización relativa (la auto-organización pura no

existe). Estos cambios dan lugar a una reorganización para que el sistema no explote o lo contrario. Esta es la base de la evolución. También en el arte y en los artistas.

En el texto de Joaquín Ivars *Arte y ciencia de la complejidad* se exponen modelos de la ciencia que se pueden aplicar al arte.

BLANCA MONTALVO

En su clase teórica comenzamos analizando y comentando cada uno de nuestros proyectos artísticos. Después, la profesora nos impartió una clase sobre las formas y espacios donde puede presentarse una obra artística: exhibición física (museos de arte contemporáneo, iglesias, galerías, espacios mutantes y reconvertidos, salas institucionales...); ferias de arte; estudios de artistas; casas habitadas; intervenciones urbanas; naturaleza; exhibición virtual (internet); cómics; libros de fotografía; etc. Por último, explicó varias obras de artistas que representaban en su obra diferentes formas del discurso (el silencio, la denuncia, el orden, etc.).

JAVIER GARCERÁ

Los tiempos y la creación artística.

¿Qué manera tiene el artista en su quehacer de entender el tiempo? Son importantes la calma y los ritmos pausados, el ritmo del acontecer (*tempo*) que modifica la contemplación del espacio y la conciencia, creando la posibilidad de abrir un tiempo distinto que se separa de nuestra experiencia temporal cotidiana. Así, la realidad se ve como es y lo único que queda es una cierta forma de presente, un presente que no se interpreta como punto entre el pasado y el futuro, sino como un estado que permanece siempre presente: PRESENCIA, como estado del sujeto cuando sabe diferenciar entre la realidad y su representación (elaboración mental). La presencia aparece cuando el sujeto se aleja de la conciencia cognoscitiva, que es la base del conocimiento occidental y de nuestros juicios y valores. La realidad, que no su representación, posee una dimensión que solo se ve desde esa presencia que desvela su forma más esencial.

El devenir del tiempo puede ser controlado y detenido a través del cese de la conciencia cognoscitiva. Así, escapamos del devenir del ser para ser testigos desde la conciencia pura y sumergirnos en una realidad

atemporal que no requiere ni un antes ni un después. De este modo, atendemos al instante. En la quietud nos liberamos de los lazos temporales. Toda buena obra de arte debe aspirar a esta infinitud; en el estar siendo cualquier cosa es infinita.

La obra de los artistas Alice Boner y Bispo du Rosario responde a procesos relacionados con estas ideas (diferentes a la desmaterialización del objeto artístico y al arte conceptual propio del capitalismo occidental). En el arte es importante nuestra vida, nuestro cuerpo y el proceso de hacer (importancia de la dimensión artesanal del quehacer artístico), de bien hacer sin importar la eficacia o utilidad.

Chantal Maillard explica que el acontecimiento no es un hecho o accidente (algo que ocurre) y no se puede definir con el concepto, pues se resiste a ser pensado y razonado. Es algo más sutil y sugerente; el arte supone un soporte para dar fe de lo que ocurre en el acontecimiento: el artista debe hacer visible el acontecimiento, lo cual debería tambalear certezas sobre el mundo y nosotros mismos. Deberíamos desconfiar del aprendizaje recibido, de lo que creemos que somos y de la tradición racionalista occidental. Las obras de arte no deberían ser conceptos, sino artefactos para comunicar realidades complejas.

Debemos tener en cuenta la obra de artistas donde es importante la idea de juego, tiempo y entrega a los procesos artesanales (sedimentación de un hacer). Es importante jugar y disfrutar, pues son maneras de llegar al acontecimiento; unirse al proceso; escuchar la materia; hacer por encima del proyectar (no utilidad del capitalismo).

Existe una identificación entre tiempo y atención. Cuanto mayor es el nivel de atención, más se dilata el tiempo. El silencio se da cuando hay atención.

Es importante la escucha, propia del artesano, para llegar a la temporalidad de la que estamos hablando. Hay que seleccionar lo que merece ser escuchado en tiempos de sobreinformación.

El poeta y el artista necesitan un tiempo nuevo (diferente al del reloj), una poética nueva que anule la lógica de la razón. En toda obra de arte verdadera hay un tiempo detenido.

SILVIA LÓPEZ

La deriva situacionista como método de evaluación del espacio urbano. El paseo como práctica artística.

En todos estos casos vamos a hablar de la percepción del espacio que nos rodea y de su valoración como algo subjetivo.

La deriva fue una práctica artística de los situacionistas que consistía en andar para rastrear distintas unidades ambiente (focos emocionales) en una ciudad, para luego describirlos. Aunque se trata de un método subjetivo, su intención era crear la ciencia de la psicogeografía como método de exploración objetivo. La deriva supone un juego de desorientación consciente pero que también tenía un cierto grado de azar y aleatoriedad (podemos hablar de una aleatoriedad metódica).

Los situacionistas promovían la desorientación en la ciudad, pero en sentido positivo, para descubrir nuevos espacios en la ciudad para el disfrute de la gente, para que el ciudadano viviese y sintiese el espacio en el que vivía cada día, para que no pase desapercibido lo que hay alrededor de mí y estar abierto a lo que el entorno me muestra. La deriva se presenta así como un método de acceso directo a esas claves de los lugares que permiten que tengamos una nueva concepción espacial de la ciudad.

La deriva no se limita a lo visual, sino que es polisensorial, pues se abre a todos los sentidos (texturas, olores, sonidos...). No selecciona ni anali-

za parámetros individuales sino que trata de aprehender la realidad en toda su complejidad. Esto lo hace el ciudadano equiparado con el artista. Los situacionistas entendían que el arte total se expresaría en el urbanismo, donde los habitantes podrían crear su ambiente y ser libres para crear su vida.

Desde que Guy Debord estableciese la teoría de la deriva, durante la segunda mitad del siglo XX el andar se convirtió en una práctica muy usada por los artistas, tanto que hay un arte del paseo o de la deriva.

Conclusiones: el arte contemporáneo es creador de conocimiento que puede tener una explicación social en la construcción del espacio urbano. Se puede afirmar que existe un espacio subjetivo que se complementa o superpone, que modifica el espacio objetivo que conforma la cartografía oficial. Al pasear, construimos simbólicamente el espacio, por eso pasear es una herramienta crítica. En el paseo se produce un campo de comunicación entre el espacio habitado y el habitante, por lo que hablamos de una relación subjetiva entre el ser humano y el espacio que le rodea. La subjetividad en la percepción del espacio es una parte inherente al ser humano. Esa subjetividad es la que tratan de descubrir muchos artistas contemporáneos.

SALVADOR HARO

La obra gráfica en el arte contemporáneo.

El grabado se consideró durante mucho tiempo como una técnica artesanal de reproducción de imágenes. No obstante, ya en los siglos XIV y XV hubo artistas visionarios que consideraron que el grabado podía ser una obra de arte en sí mismo. En la actualidad, se utilizan tanto las técnicas tradicionales de estampación como las tecnologías informáticas de estampación; incluso se pueden mezclar ambas para dar sentido a una obra. Se trata de diferentes fórmulas al servicio del arte contemporáneo. El arte impreso es grabado en sentido amplio. Si tenemos en cuenta este carácter inclusivo del grabado, podemos incluso hablar del grabado en el campo expandido, donde también interviene la pintura, la escultura, la instalación, la performance, etc.

En definitiva, en el arte contemporáneo podemos hablar de la gráfica contemporánea organizada en tres bloques que se pueden mezclar: el trabajo con un grabado más tradicional; las nuevas formas de hacer grabado; y el grabado en el campo expandido.

BLANCA MACHUCA

Clase sobre la performance y el arte de acción.

PEPA CANO

Clase sobre cómo un artista se puede relacionar con los museos, las instituciones culturales y otros espacios expositivos, especialmente en Málaga.

FRANCISCO JAVIER RUIZ DEL OLMO

Clase sobre las fuentes de información y la metodología a la hora de elaborar un texto de investigación científico o académico.

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MÉRIDA

La profesora Rosa María Rodríguez nos aportó información detallada sobre la naturaleza de los estudios de posgrado después del máster y los pasos necesarios para continuar nuestra investigación artística a través de un programa de doctorado, cuyo objetivo es la elaboración de una tesis doctoral.

CARLOS MIRANDA

En esta clase se nos planteó la posibilidad de enfocar nuestro trabajo fin de máster como el principio de una tesis doctoral. En este sentido, se nos ofrecieron unas claves metodológicas de investigación artística. En primer lugar, se explicó el concepto de ficción y/o paraficción como método alternativo para teorizar en arte (contar el proceso como una ficción en vez de utilizar una manera más clásica o academicista) y cuestionar nuestra disciplina.

A continuación se abordó otro concepto metodológico, el acontecimiento, como aquello que rompe nuestras expectativas. Este acontecimiento se produce en momentos puntuales de más intensidad (no se puede conseguir el acontecimiento total, la tensión constante), lo que tendremos que tener en cuenta en la ordenación compositiva de una obra y en su puesta en escena en sala. El acontecimiento supone un encuentro con lo inesperado e implica un proceso de *desreconocimiento*. Cuando uno se encuentra ante un acontecimiento estético no sirven las ideas previas; no sabemos explicar qué está pasando ni aplicar una ley; nuestros prejuicios no funcionan. Esto provoca que no entendamos la obra y que tengamos que revisar nuestros limitados modos de acercarnos a ella; la obra nos obliga a relacionarnos con ella de una manera

nueva. En una exposición en sala, tenemos que jugar con estas ideas al disponer las distintas piezas y plantear diferentes planos de intensidad, por ejemplo teniendo en cuenta el concepto de suspense (concepto cinematográfico que supone una no resolución de la información; silencio de una información que se necesita).

Después se trató el concepto de evocación, que hace alusión a una sensación de complitud, de ilusión de mundo o sentido. Esto tiene que ver con el concepto de obra abierta, que crea una ilusión de algo que jamás se cierra. Hay varios recursos para crear esta ilusión de sentido: interdisciplinaridad (escritura más imagen, paratextos...); representación del texto como imagen; asimilación de signos de otros medios (colores del vídeo o del ordenador, iluminación, recursos visuales gráficos diversos, encuadre y desencuadre, desenfoque, punto de vista, signos convencionales como viñetas, márgenes...); simultaneidad y yuxtaposición; secuenciación; remisión de sentido; etc. Por último, se explicó las obras de numerosos artistas que ejemplifican todas estas estrategias.

