

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global.

Massimo Cova¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Cova, M. (2018). Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1) 90-111. doi: 10.17583/brac.2018.2603

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2603>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Everydayness and Spontaneous Visual Signals as References of Artistic Creation in the Global Era

Massimo Cova.

Universidad de Barcelona. (Spain)

(Received: 27 February 2017; Accepted: 14 October 2017; Published: 3 February 2018)

Abstract

A good part of the shapes and content of contemporary artistic production takes aspects of daily life related to the complex consequences of economic and cultural globalization as its references of creation, along with the development and expansion of new technologies. It establishes a reflection on contemporary art's ability to translate and reconfigure several individual or group cultural values emanating from visual signals present in everyday environments and generated by the very movements that people make in their interactions. Some projects and models of contemporary artistic creation are shown and related that adopt spontaneous visual signals as formal and conceptual references, ephemeral and transitory outlines produced by human behaviours and which can be representative of ways of living and thinking in the era of globalization. Works by diverse artists not conventionally linked by theme, style or genre but which formalize and reconfigure visual cues not normally considered inherent to the field of art.

Keywords: contemporary art, daily living, visual signals, artistic creation, global era

Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global

Massimo Cova.

Universidad de Barcelona. (España)

(Recibido: 27 febrero 2017; Aceptado: 14 octubre 2017; Publicado: 3 febrero 2018)

Resumen

Buena parte de las formas y de los contenidos de la producción artística actual tienen, como referentes de creación, aspectos de la vida cotidiana relacionados con las complejas consecuencias de la globalización económica y cultural, así como del desarrollo y de la expansión de las nuevas tecnologías. Se plantea una reflexión sobre la capacidad que tiene el arte contemporáneo de traducir y de reconfigurar algunos valores culturales de individuos o de grupos a partir de unos signos visuales presentes en los entornos cotidianos y generados por los movimientos propios de las personas en sus interacciones. Se evidencian y relacionan algunos proyectos y modelos de creación artística contemporánea que adoptan, como referentes formales y conceptuales, señales visuales espontáneas, trazas efímeras y transitorias que son generadas por los comportamientos humanos, y que pueden ser representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad. Obras de artistas diversos, no vinculados convencionalmente entre ellos por temáticas, estilos o géneros, pero que formalizan y reconfiguran indicios visuales normalmente considerados no propios del campo del arte.

Palabras clave: arte contemporáneo, cotidianidad, señales visuales, creación artística, era global



En nuestros entornos vitales se pueden observar huellas efímeras y transitorias que son generadas por los seres humanos en sus dinámicas e interacciones cotidianas. Señales visuales espontáneas representativas de las conductas de las personas, trazas residuales que pueden ser paradigmáticas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad. En muchos creadores actuales se puede reconocer el vínculo de sus obras con aspectos diversos relacionados a los entornos cotidianos, y que se pueden clasificar u ordenar bajo ciertas categorías significativas del pensamiento crítico contemporáneo. Temáticas discursivas destacadas del debate actual que se pueden considerar vigentes, como el *consumo*, la *comunicación*, las *tecnologías*, la *violencia*, la *virtualidad*, las *migraciones*, los *viajes*, los *enlaces* o la *saturación*, entre otros. Obras que tratan cuestiones de *fronteras*, *exilios*, *territorios culturales*, *tránsitos* y todos aquellos conceptos que hoy día determinan el nuevo espíritu internacionalista dentro del mundo globalizado.

El arte es caracterizado por artistas *cross-border*, por negociaciones *cross-cultural*; una nueva movilidad real y virtual; el *surfing* de diferentes disciplinas; el uso de la ficción como una expresión de autonomía. (Bourriaud, 2009, p. 26, trad. a.)



Figura 1. Categorías semánticas de referencia.

Desorientación y Caos en la Ciudad Contemporánea

Artefactos inspirados en las relaciones complejas con el territorio y con los espacios de la ciudad contemporánea son las obras de Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, Alemania, 1963). El pintor se inspira en los rastros electrónicos de los GPS como signos del efímero urbano, como mapas de los éxodos psico-geográficos de los artistas por las ciudades del mundo. Significativa es la obra *Gateway-Getaway* (2008), que se configura como una saturación de signos, líneas, manchas, formas, colores y objetos que orquestan una confusión de referentes más o menos claros, más o menos explícitos que, en su conjunto, tratan de confusión urbana. Referentes relativos a desplazamientos excitados, rápidos, incongruentes, sometidos a la tiranía de un espacio, el urbano contemporáneo, que atrapa y cautiva y, a la vez, que se rechaza y se evita. La obra consiste en pinturas, algunas de gran tamaño, y varios objetos, el todo presentado en formato de instalación, y hace referencia a los entornos urbanos caracterizados por geometrías complejas y convulsas provocando una sensación de desorientación en un ambiente artificial y caótico y de percepción fragmentada del conjunto.

Errores e Imperfecciones de la Tecnología

De los signos saturados de Ackermann y el aturdimiento que provocan, a los errores de la serie de cuadros *Untitled* (2011), de Wade Guyton (Hammond, Estados Unidos, 1972), que aluden a los defectos y a las imperfecciones de los medios tecnológicos como síntomas de fracaso de modelos de crecimiento. Guyton se confronta con uno de los retos radicales de la pintura, el monocromo, imprimiendo un archivo digital “bitmap” de un rectángulo negro o gris sobre las dos caras de una tela con una impresora a chorro de tinta no predispuesta para esta función. La tela se atasca continuamente generando una infinidad de errores del sofisticado y preciso mecanismo del hardware, con manchas de tinta, superficies ralladas y capas de color fuera de registro. El aspecto final de estas obras está lejos del monocromo y se presentan como sutiles y elaboradas geometrías irregulares, como trazas reveladoras de la falibilidad de la tecnología digital y del código binario en el que se sustenta buena parte de los sistemas actuales. Los errores de los sistemas tecnológicos son una forma ya difundida de abstracción contemporánea y son también el motivo inspirador de la serie titulada *Broken Sets* (2009), de Penélope Umbrico (Filadelfia, Estados Unidos, 1957). Se trata de fotografías de gran

formato de pantallas rotas en venta en eBay por talleres de reparaciones a los que no le sale a cuenta arreglar y que, por esto, las ponen a la venta anunciando que se encienden y, entonces, funcionan. Imágenes de una belleza ambigua y crítica derivada de la ruptura y del fracaso de la prometedora tecnología moderna. Monitores LCD dañados, con agujeros y grietas que señalan las historias privadas, dramáticas o violentas, que han causado los destrozos. Umbrico valoriza la belleza de la abstracción accidental de estas pantallas y las transforma en composiciones estéticas, en espectros de colores luminosos con geometrías vibrantes y deslumbrantes, también gracias a la utilización, como soportes fotográficos, de papeles metalizados especialmente brillantes. Los títulos de las obras son los nombres de archivos digitales colgados en la red de los productos en venta, degradados y obsoletos, emblemas de un progreso decadente que cuestiona toda la eficiencia y la productividad como prerrogativas de aquella tecnología de la virtualidad que subliminalmente nos aleja de la realidad. Como observa Virilio:

La pérdida de realidad es el resultado del progreso, ni más ni menos. El discurso recurrente de los propagandistas del progreso llama multiplicación de la realidad a lo que es una pérdida de realidad inducida por el éxito del progreso (...) que ha provocado una auténtica enfermedad consistente en la reducción del campo de visión. Cuanto más rápido vas, más lejos te proyectas para anticipar lo que puede ocurrir y, al mismo tiempo, más se reduce la lateralidad. (...) La realidad multiplicada es a mi juicio un timo, un verdadero glaucoma televisual. La pantalla se ha convertido en ciega. (Virilio, 2012, p. 42)

La Intrascendencia de la Saturación Comunicativa

Otras propuestas plásticas exploran un mundo contemporáneo transformado por la tecnología y por la globalización de la información. Artistas que reflexionan sobre una sociedad que se alimenta de la hipertrofia iconográfica y que nos llena inconscientemente las mentes y los entornos cotidianos en un vórtice vertiginoso de información instantánea.

Los progresos tecnológicos están arropados por una auténtica propaganda. No hay más que ver la cobertura mediática que se ofrece a cada nueva creación de (...) Apple. De manera que esa mezcla de dominación técnico-científica y de propaganda reproduce todas las características de la ocupación física y mental. (Virilio, 2012, p. 77)

Son de ejemplo las fotografías de la serie titulada *jpeg* (2004), de Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958), algunas de las cuales retratan el icónico sujeto de las torres gemelas del World Trade Center el día del atentado terrorista. Son formatos digitales de imágenes de muy baja definición que Ruff buscó en el gran archivo de Internet, siguiendo los enlaces de sus propias rutas de un lugar a otro, como hacemos todos, y las presenta impresas en gran formato y con alta calidad de acabado. La de Ruff es una acción artística reflexiva sobre la trascendencia de la información electrónica transmitida desde la plataforma global de la red, donde las imágenes se acumulan, se superponen y se saturan en un magma comunicativo en el que todo se confunde y se mezcla, y que toma forma visual de las unidades de información llamadas “píxeles”. Con esta serie de imágenes, intencionalmente genéricas y de poco detalle de información sobre los hechos que retratan, el propósito del autor es resaltar como la simultaneidad y la inmediatez del sistema digital resta importancia a la especificidad de los hechos. Imágenes que hacen hincapié sobre la singularidad de la categoría temática dada, y el píxel, convertido en código estético, representa el límite tecnológico que une secretamente todas las imágenes en un continuo electrónico equivalente y homogéneo. Vivimos en una sociedad de excesos, saturada de información, de estímulos y de productos, en la que la acumulación de datos y de objetos aportan más bloqueo de la comunicación que no satisfacción comuna. Acumulación que

invalida al usuario con su inmensa capacidad; la abundancia de información que genera la tecnología moderna amenaza más en general con volver pasivos a sus receptores. El exceso estimula la desconexión. (Sennett, 2008, p. 147)

El artista británico James Howard (Canterbury, Reino Unido, 1981) dirige su mirada a la hiperproducción iconográfica de los anuncios-basura, los llamados “spams” que también colapsan la red y las mentes. La obra de 2007 *Untitled* consiste en un apretado revestimiento de las paredes de una sala con impresiones digitales que emulan la iconografía de los “spams”, en una variegada muestra de grafismos, colores, imágenes, signos, letras y palabras de la parte más nefasta del universo propagandístico virtual, donde las estafas y los engaños proliferan impunemente. El proceso de producción es la manipulación de los “spams” auténticos que el artista recibe en su correo electrónico: los transforma, los colorea, los retoca y los distorsiona con

programas de edición digital, hasta conseguir la composición definitiva. Howard arquitecta y construye estafas ingeniosas y verosímiles, paradigmáticas de los complejos y de los tabúes que impregnan nuestra sociedad. Significativa en este sentido, es la obra *Black Money*, una articulada historia de maletas llenas de millones de dólares (trozos de papel del tamaño de los billetes) teñidos de negro por un dictador corrupto para evitar ser detectados en las aduanas, y ligados con miles de correas oficiales de divisas de Estados Unidos procedentes de la Reserva Federal norteamericana. Los billetes sólo se pueden desteñir y volver a su supuesto estadio original con unos inexistentes productos químicos que se venden en la red. Cegadas por la codicia, las víctimas de la estafa que se hicieron con maletas de papeles negros gracias al trabajo insistente y metódico de unos estafadores, cómplices involuntarios del artista, entregan grandes cantidades de dinero para proveerse de los productos para lavar el "dinero sucio" y sólo quedarse con una maleta de papeles pintados de negro.

Descodificación y Recodificación

También hay artistas que investigan sobre el valor comunicativo y sobre la trascendencia de los contenidos de las informaciones descodificadas por las interfaces entre sistemas diversos y, a veces, incompatibles entre ellos. La obra *Three white desks* (2008-2009), del británico Simon Starling (Epsom, Reino Unido, 1967) es una reflexión sobre cómo se descodifica y se reinterpreta la información a través de los sistemas de comunicación que utilizamos en nuestra cotidianidad. La historia comienza en el Berlín de los años 30, donde Francis Bacon vivió un tiempo con la ambición de dedicarse al diseño industrial y, en 1932, diseñó una mesa para el escritor australiano Patrick White para su estudio de Londres. Una vez vuelto a su tierra de origen, White se hizo construir otra a partir de una fotografía, pero quedó insatisfecho del resultado. Simon Starling escaneó esa misma fotografía, conservada en la Biblioteca Nacional de Canberra, y dio el archivo digital de 30Mb al ebanista berlinés Uwe Kuttner, que reconstruyó el escritorio. Luego, una fotografía formato jpeg de 84Kb de este nuevo mueble fue enviada por teléfono móvil al ebanista de Sydney Charmian Watts, al otro lado del mundo, que, a su vez, construyó otro escritorio, lo fotografió y envió el archivo jpeg de 100 Kb por correo electrónico al ebanista de Londres George Or, que en realizó una tercera copia. El resultado final son tres muebles similares, expuestos sobre las respectivas cajas de embalaje, realizados en tres sitios dispersos geográficamente y significativos de la historia, con sutiles —o no tan sutiles—

signos diferenciales de modificación del modelo original sin que se haya degradado la calidad, garantizada por la profesionalidad de los tres talleres de fabricación. A Starling le interesan los significados con los que toman forma estos artefactos, sometidos a procesos de transformación, de traslado o de manipulación, donde la geografía se entrelaza con la historia en una circularidad poética que evidencia narrativas complejas sobre su fabricación y sobre la red de relaciones que expresan. Las modificaciones soportadas en el proceso de descodificación y recodificación de la reproducción del modelo original por parte de los lenguajes tecnológicos de los sistemas empleados y de los grados de interpretación de las personas que han intervenido en el proceso se hacen reflejo, una vez más, si no de la falibilidad de los medios para intercambiar información, sí del nivel de incertidumbre y de aleatoriedad que gobierna los intercambios globales.

Rastros de Desplazamientos Transitorios

Otras creaciones artísticas actuales hacen referencia a los desplazamientos de las personas, a presencias transitorias evocadas por la ausencia y a unos códigos sociales compartidos en la colectividad. Con la propuesta *Untitled* (2003-2007), una instalación "site specific" con materiales representativos del sistema productivo, Rudolf Stingel (Merano, Italia, 1956) provoca las interacciones de los visitantes con la propia obra. La instalación consiste en recubrir las paredes de una sala con material aislante de fibra de vidrio con una capa de aluminio —utilizado en la construcción de edificios y de consistencia esponjosa— creando un efecto de brillo que alude a los hoteles de lujo o a templos dorados, pero de aspecto efímero e industrial. En una primitiva propuesta similar de unos años atrás, donde sólo estaban las paredes recubiertas sin prever la interacción del público, la reacción inesperada de los visitantes fue de no respetar la obra y de hacer destrozos como graffitis, golpes y arañazos, lo que inspiró Stingel a provocarlos explícitamente en futuras instalaciones y, así, conseguir la interacción de los visitantes que dejan el signo personalizado de su tránsito. Otra obra en la que la participación del público contribuye a su realización es *Measuring the Universe* (2007), de Roman Ondák (Žilina, Eslovaquia, 1966). Una aguda y sutil reflexión que cuestiona la percepción y la conciencia de los códigos sociales de la colectividad contemporánea y desvela cómo de comunes son los universos que creemos individuales en las relaciones humanas. Consiste en un espacio inicialmente blanco y vacío en el que cada visitante deja rastro de su tránsito por el lugar con la marca de su altura, el nombre y la fecha, y que va llenando

de forma progresiva. Su sentido se basa en la memoria de la presencia humana en el lugar a través del testimonio que ha dejado, un signo que evoca paradigmas de desplazamiento transitorios, físicos y temporales, que se hacen visibles por la acción interactiva de los propios visitantes en una dinámica circular en la que el propio espectador se vuelve sujeto artístico y protagonista del acto performativo creador de la obra.

Presencia a Través de la Ausencia

Huellas elocuentes, que también evocan relatos y acciones humanas, son las que definen *Libros* (2000) y *Personas* (2000-2012) de Ignasi Aballí (Barcelona, España, 1958), dos obras que reflexionan sobre los límites de lo artístico y de su relación con la vida cotidiana, de la que extraen los materiales primarios: rastros y huellas que desvelan la acción rememorada a través de las ausencias. Formas sutiles y poéticas sobre el sentido del discurrir del tiempo y de su implicación en la construcción de la cultura y del conocimiento en nuestra sociedad contemporánea. Señales de presencias desaparecidas, evocadas a través de deformaciones de una estantería, ahora solitaria y vacía que había sido cargada de pesados contenidos, en *Libros*, o de unas huellas sobre una pared silenciosa, que se hacen testigos de presencias vitales ahora desvanecidas, en *Personas*. Esta última realizada como una obra más “in progress” de una exposición a partir de los rastros de suelas de zapatos dejadas por los visitantes, en la que Aballí reconfigura huellas efímeras y suciedad y magnifica una realidad visual que alude a un tiempo suspendido y transitorio. Otros rastros elocuentes de presencias humanas aparecen en una serie de fotografías de 2011 de Laurel Nakadate (Austin, Estados Unidos, 1975). La video-artista y fotógrafa estadounidense ofrece una mirada incisiva y mordaz sobre el territorio cultural de la sociedad norteamericana, especialmente de aquellas jóvenes hartas de la cotidianidad de la burbuja conservadora y tradicionalista en la que viven, sustentada en valores de protección y de seguridad que ofrece la densa red de vínculos sociales y de sus procesos autárquicos. Lo hace a través de autorretratos como chica joven y guapa y ligera de ropa, ubicada en escenarios convencionales de lo cotidiano, visualizando un modelo que despierta el imaginario sexual masculino. Las superficies de las fotografías están recubiertas de marcas de dedos voluptuosos de los supuestos mirones que las han manipulado, unas huellas hechas directamente con tinta sobre el soporte fotográfico que expresan unos valores siniestros y enquistados del conservadurismo reaccionario y coartador de aquella sociedad.



Figura 2. Ignasi Aballí, *Personas, suciedad sobre pared*, dimensiones variables, 2000-2012. Cortesía del autor.

Huellas Mentales Visibles y Sensibles

Otros tipos de huellas, ya no dactilares o de zapatos sino mentales, se hacen representativas de cuestiones inherentes al cuerpo y a la identidad en relación con la virtualidad: señales generadas por la actividad cerebral que llegan a visualizar los sentimientos y las emociones a través de sofisticadas interfaces tecnológicas. La obra *Wave Ufo* (2003), una escultura de grandes medidas en fibra de vidrio con forma de cápsula espacial del artista multimedia Mariko Mori (Tokio, Japón, 1967), permite visualizar gráficamente los estados emocionales del ánimo humano. El espectador enlaza con su propia mente y con su mundo interior a través de imágenes generadas con los sistemas más avanzados en una experiencia dinámica e interactiva. Tecnología y espiritualidad se conectan a través de programas de computación y algoritmos matemáticos diseñados expresamente con un equipamiento científico que monitoriza, interpreta y genera patrones visuales de las ondas cerebrales de los participantes. Unos electrodos conectados a las cabezas de dos personas tumbadas en el interior del artefacto leen las electropulsaciones cerebrales y

las transforman en imágenes visuales, en tiempo real y en correspondencia con la actividad del mismo cerebro. Las formas que se proyectan en las paredes interiores, acompañadas también para unos sonidos minimalistas, van cambiando como respuesta a diversos tipos de ondas relacionadas a varios estados anímicos. La obra desdibuja las fronteras entre natural y artificial, entre real y virtual, entre humano y tecnológico e involucra directamente al espectador como co-creador, humanizando la más avanzada tecnología científica al conectar las personas con su mundo interior, confrontándolas con sus propios estados de ánimo a través de imágenes conformadas según se sienta cada uno dentro de la experiencia.

Identidades Múltiples, Fragmentadas y Ficticias

De las miradas emocionales interiores a las aparentes de los reflejos fragmentados y deformes en las obras *Mirror Canvas* (2011) y *Mirror Wall* (2009), del artista Jeppe Hein (Copenhague, Dinamarca, 1974), que aluden a la idea de indefinición de la individualidad a través de la variabilidad de la percepción de la propia imagen en los rastros fugaces dejados en los espejos. En *Mirror Canvas* Hein utiliza espejos de hoja maleable que tensa como telas sobre bastidores y les practica cortes en varias direcciones. Para las características de este material y por la propia tensión de la superficie, los cortes provocan como unas ondas tridimensionales paralelas al corte y la consecuente deformación parcial de la imagen reflejada que varía en función de la posición en que el sujeto observador se coloca. La obra *Mirror Wall* es también una gran hoja de espejo flexible, montado sobre bastidor y colgado en la pared, que incluye un sistema de vibraciones que se activa a través de sensores de presencia en el espacio delante de la obra. La imagen reflejada empieza a moverse y a vibrar generando un estado de desorientación y de desconfianza, cuando no de mareo, que incomoda el observador y lo hace sentir inseguro en la relación con el espacio en que se encuentra: una metáfora de las experiencias con el espacio físico, pero también virtual e intangible, en el que nos movemos en nuestra cotidianidad.

Rastros visuales referidos a las identidades ficticias que propagan, por ejemplo, el anonimato y la impunidad en las redes, construcciones identitarias individuales y colectivas múltiples, fragmentadas o pasajeras, son los motivos de la serie de retratos pictóricos de Graham Durward (Aberdeen, Reino Unido, 1966). *Hotmail* (2006), *Yellow* (2007) o *Untitled (Man With Fruit)* (2007), entre otros, son una meditación sobre cómo compartimos nuestras identidades variables en el gran circo de las redes sociales públicas, aquella

"multilocalización" o "telepresencia interactiva" que describe Virilo, y en qué grado queremos preservar el anonimato. Las obras son figuras de plano americano pintadas desde fotografías encontradas en Internet, en las que los sujetos se borraron de forma grosera la cara con algún programa de edición de imagen, en un proceso en el que el artista transfiere el lenguaje fotográfico digital de las imágenes corrientes al lenguaje de la pintura al óleo. Los sujetos representados responden a una tipología muy actual de personas de carácter andrógono, donde las identidades sexuales y de género no acaban de definirse de forma clara, donde resalta la ambigüedad con que se establecen las identificaciones múltiples según los momentos y los contextos.

La Anti-memoria

De las identidades múltiples y fragmentadas de las personas a las identidades indeterminadas y anónimas de ciertos lugares, como los describe Marc Augé:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos... (Augé, 1998. p. 83)

Las instalaciones escultóricas de Ester Partegàs (La Garriga, España, 1972), son reconstrucciones de tiempos de espera en esos "no lugares" de las migraciones globalizadas, donde los espacios públicos paradigmáticos del modelo cultural capitalista se banalizan en la homogeneización de espacios, de culturas y de pensamiento. La obra *To from from at across to in from. The centerless feeling* (2001) representa uno de esos sitios muy impersonales que rompen con las particularidades y especificidades de identidad local y reproduce los mismos modelos que acaban siendo similares alrededor de todo el planeta. La obra reconstruye un lugar vacío a una escala inferior a la realidad, como una maqueta diseminada de restos de la presencia humana que transita de forma impersonal y ficticia, objetos, estos sí, a escala real, en una relación extraña e inquietante con el entorno. La obra *Dreams are More Powerful than Nightmares and Viceversa* (2003), como la anterior, evoca arquitecturas que declaran el error y la quiebra del sistema capitalista, de una estética grandilocuente y monumental que en su momento era símbolo del éxito de la civilización y que se ha convertido en espejo crítico de la sociedad del consumo y de sus modelos de comportamiento. Espacios impersonales como referente también para el escultor y fotógrafo alemán Thomas Demand

(Munich, Alemania, 1964), pero no desde la perspectiva de lugares de tránsito sin identidad sino de una simulación fría y estéril de unos entornos domésticos que fueron testigos de alguna historia y que el artista transforma en lugares ambiguos y atemporales donde el rastro de actividad humana queda ausente. El proceso comienza con la selección de una imagen fotográfica publicada en algún medio de comunicación en relación con algún suceso; de este escenario Demand hace una meticulosa reconstrucción en facsímil del espacio arquitectónico a escala real, utilizando sólo papel, cartón, celofán y otros materiales comunes. La escultura/maqueta, entonces, viene adecuadamente iluminada y fotografiada, para ser destruida a continuación. El autor convierte así estos lugares en un recuerdo vago de algún hecho, en un instante de memoria frágil que no contiene toda la información y que, por ello, se vuelve evocador de lo que falta, desmantelando la diferencia entre esencia y apariencia. No es ni un mundo aparente ni un mundo real, sino una dicotomía entre objeto y sujeto, entre real e irreal, entre verdadero y falso, escenarios que vuelven a una especie de estado preindividualizado, antes de que surgiera su identidad y antes de su codificación.

Rastros de Familiaridad

Al contrario, las huellas dejadas por los seres humanos y por el tiempo en muebles y objetos familiares que manifiestan la especificidad de sus historias son los argumentos del trabajo de la artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, Colombia, 1958). *La Casa Viuda* (1992-1995) es un proyecto que valoriza las pátinas de los muebles domésticos acumuladas en años de vida cotidiana como capas de familiaridad que se convierten en signos de malestar y de horror, paradigma de la situación humana y política de su país. Salcedo utiliza muebles desgastados y componentes de madera de las casas como materiales que los años de uso han cargado de suciedad, de huellas y de significación, los combina con hormigón y tejidos y los convierte en hallazgos de una arqueología mental, recuerdos de los conflictos de la violencia, del dolor y de su propia tragedia personal y política, para que no se pueda olvidar. Un registro similar lo tiene también la obra *Bang* (2013) de Ai Weiwei (Pekín, China, 1957), una instalación de 886 antiguos taburetes de madera típicos de la tradición china y representativos de la cultura popular. Son complementos multifuncionales del hogar, contruidos artesanalmente, pero con un diseño uniformado, y estaban presentes en todas las casas de todos los niveles de la sociedad y se legaban por generaciones; ahora concentran una fuerte carga evocadora de las historias individuales en relación con la colectividad a través

de los signos de uso sedimentados a lo largo de sus longevas vidas. Weiwei monta una gran estructura tridimensional que llena el espacio y obliga a una observación de la obra desde dentro, atravesándola rodeados por los taburetes esparcidos como por una explosión expansiva —de ahí el título—, una metáfora de los individuos en relación con el crecimiento desenfrenado de los sistemas de nuestro mundo globalizado. El mensaje es una crítica a la pérdida de los valores tradicionales de identidad a raíz de la llamada revolución cultural, que introdujo masivamente el uso del plástico y del metal para la construcción estandarizada de los muebles y que deriva en la multiplicación de los volúmenes crecientes de nuestras megaciudades contemporáneas.

La Arquitectura en Relación con las Personas y con el Entorno

De los indicios de uso de los muebles tradicionales a los signos de los edificios reveladores de sus historias en la obra *The Ethics of Dust: Doge s Palace*, de Jorge Otero-Pailos (Madrid, España, 1971). El artista rescata la superposición de los signos residuales dejados por las personas y por el tiempo en una pared del Palacio Ducal de Venecia, como la contaminación y la suciedad, para indagar y desvelar la historia del propio edificio y de su relación con las personas y con el ambiente. Otero-Pailos recubre con una lámina fina de látex especial, que lleva disuelto un producto químico para ablandar la suciedad, una pared ennegrecida por la contaminación del conocido monumento y la despega, como en una especie de “strappo” de un fresco, una vez seca. El material retiene lo que se había estratificado sobre la superficie y crea un registro de los humos de la ciudad, de los escapes industriales y de la suciedad acumulada. La contaminación tiene connotaciones negativas en nuestra cultura, pero es uno de los productos que más se generan continuamente para nuestro sistema de vida, y como producto estigmatizado de la modernidad, paradigmático del grado de (in)sostenibilidad de los modelos de desarrollo, Otero-Pailos lo limpia, lo elimina de los edificios, pero, a la vez, lo preserva y le atribuye valor histórico y testimonial a través del lenguaje del arte. La belleza derivada de la pieza no es intencional, sino sometida a la distribución aleatoria de los materiales depositados sobre la pared, una propiedad que el autor transforma en valor estético.



Figura 3. Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, 2009. Ha sido expuesta en le Corderie de la 53ª Biental de Arte de Venecia. Colección de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation T-BA21. Cortesía del autor.

Arqueología de los Desechos

Otros tipos de residuos significativos de modelos de vida son los desechos cotidianos de nuestra alimentación, utilizados por Rossella Biscotti (Molfetta, Italia, 1978) en la obra *I dreamt that you changed into a cat ... gatto ... ha ha ha* (2013), resultado de un trabajo realizado en la prisión de mujeres de la isla de la Giudecca, en Venecia. A lo largo de seis meses la artista hizo visitas a 14 detenidas que participaron conscientemente en la realización de la instalación recogiendo diariamente de las celdas, de la cocina y del huerto los residuos generados. El resultado son unos bloques hechos con compuesto de esos residuos que la artista reconfigura como un antiguo trazado de muros, en analogía con los muros de la cárcel, devueltos a la luz para testimoniar su existencia y recuperar el recuerdo. Paralelamente Biscotti registró los sueños que las detenidas le contaban —de ahí el título de la obra—, única forma de evasión por estas personas que no tienen voz, y montar finalmente un sonoro que acompañaba las esculturas. La instalación, escultórica y sonora, son volúmenes geométricos lineales, puros, que invitan a recorrer los espacios que

definen como si se trataran de restos arqueológicos pero que manifiestan la dura realidad del cautiverio. El material tiene una textura compacta, un aspecto entre un hormigón poco vibrado que deja visibles las imperfecciones y la piedra natural picada a mano, pero también da una cierta sensación de friabilidad, propia, por otra parte, del material en el que está hecha, sugiriendo así su perturbador origen. También de residuos convertidos en objetos de una arqueología de la cotidianidad están hechas las obras del escultor y pintor John Beech (Winchester, Reino Unido, 1964). *Make, Glove Grid* o *Rolling Platform* son algunos ejemplos de su producción artística, con la que convierte herramientas de baja tecnología y residuos del mundo de la construcción en objetos estéticos y significativos. Beech se reapropia de materiales industriales comunes, objetos de los procesos productivos de la edificación y desechos encontradas en la calle o en las basuras de las obras, y los transforma en desconcertantes, irónicas y absurdas composiciones. Objetos industriales sencillos elogiados en sus valores utilitarísticos sedimentados en las señales de uso, como listones de aluminio que se utilizan para marcar la perpendicularidad de las paredes en construcción, apilados y aparentemente sujetos con tiras de cinta adhesiva roja a los que el artista añade marcas de rotulador negro, o guantes de trabajo multicolores y sucios de manchas expuestos en cajas de metacrilato como unas vitrinas para joyas, como si se tratara de un hallazgo de alta arqueología.

Ocultaciones Estratégicas

Ratas africanas, cañas infestadas de gusanos, plantas cucurbitáceas del Bangladesh, carne de caza, cáscaras de naranja secas, huevos frescos, un caracol gigante africano, una nariz de cerdo, carne de ave y de cerdo cruda, una cabeza de cerdo de América del Sur, cal de Asia Meridional, una maceta con tierra y una planta subtropical, son algunos de los objetos depositados en una sala del Terminal 4 del aeropuerto JFK, el de mayor tráfico de pasajeros de todos los Estados Unidos, donde guardan durante 48 horas todos los artículos confiscados que no se pueden dejar entrar en el territorio americano, para luego incinerarlos. Es esto el sujeto de una de las fotografías del proyecto titulado *An American Index of the Hidden and unfamiliar* (2007), de Taryn Simon (New York, Estados Unidos, 1975), obras que retratan lugares inaccesibles al público en general y de alta seguridad, como zonas nucleares, de cuarentena, o lugares secretos de la CIA, desvelando vestigios ocultos, señales de cosas destruidas, paradigmáticas de acciones humanas que interesa o que conviene tapar, ocultar o disimular. Se incluye en este inventario la

imagen de un almacén de residuos nucleares de una inquietante belleza: 1.936 cápsulas de acero inoxidable sumergidas en una balsa de agua refrigerante que resplandecen en la oscuridad por las radiaciones mortíferas emitidas, que pueden matar en sólo 10 segundos cualquier ser humano que se exponga. Esta incómoda realidad, la de la forzosa expansión de depósitos nucleares eternos, imposibles de dismantelar por la longevidad de los residuos tóxicos de un sistema que pide aumentar cada día más la producción de energía, es el contrapunto de lo que la velocidad y la inmediatez del consumo en el mundo globalizado está provocando.

La (in)Habitabilidad del Mundo Globalizado

La habitabilidad del mundo globalizado, la relación con la arquitectura de la apariencia y del espectáculo, la adaptación al espacio saturado y caótico de las ciudades y las dinámicas sociales generadas por la calidad del entorno, son temas de referencia de muchas propuestas de artistas actuales. Un ejemplo significativo de estas miradas críticas es la obra *Trashed Black Box n.2* (2003), del artista plástico y músico Steven Parrino (New York, Estados Unidos, 1958-2005), muerto en un accidente de motocicleta a los 46 años, todo un epílogo de una vida marcada por una ideología de la destrucción, del nihilismo y de la falta de valores, paradigmática de nuestra sociedad. Es un cubículo de placas de cartón-yeso montadas sobre perfiles metálicos del tamaño aproximado de una pequeña habitación de cualquier piso, el simulacro de un espacio arquitectónico convencional fabricado con un sistema constructivo estandarizado muy difundido en las prácticas de la edificación actual. Interiormente está pintado de esmalte negro, alusión a un ambiente oscuro, hostil, opresivo/depresivo, sin ventanas y sólo con un agujero de acceso que permitió al artista entrar y, con un mazo grueso, herramienta tradicional para romper y derribar, dar golpes violentos a los paneles hacia fuera en un acto performativo de rebelión y de destrucción. El enfoque destructivo de Parrino sigue presente en la obra *13 Shattered Panels (for Joey Ramone)* (2001), un homenaje al amigo fundador del Punkrock muerto en 2001. Se trata de una instalación de placas también de ordinario y postizo cartón-yeso pintado con negro industrial, roto y amontonado contra la pared como restos inertes sobrados de una construcción, otro reflejo de su profundo pesimismo hacia la vida. Formas vinculadas a un impulso devastador coherente con una ideología rebelde a las convenciones, abstracciones destructivas con materiales de la sobreproducción industrial frente a la estética refinada de los antecedentes pintores abstractos y expresión de su hostilidad hacia los mecanismos

comerciales del mercado del arte, poco generoso con él en vida, pero bien atento a la valorización especulativa de su obra después de muerto. Otro trabajo que apunta a las dinámicas de los espacios y de los lugares de la convivencia, pero referido a otra realidad social, es el del artista libanés Marwan Rechmaoui (Beirut, Líbano, 1964). La obra *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)* (2006), es una instalación que reproduce exactamente a escala un tradicional bloque de pisos de Beirut que fue evacuado en 2006 a raíz del conflicto con Israel. Los materiales utilizados son hormigón, aluminio, vidrio y madera, los mismos que conforman el modelo original, aquí ensamblados de una forma que alude, a través de las pequeñas y sutiles imperfecciones de la geometría estructural, a una precariedad paradigmática de la actual condición vital de las familias que en él vivían. La monotonía triste y gris de este vestigio se rompe por los colores vivos de algunas puertas de acceso a los pisos y por unos carteles publicitarios de las actividades que allí se desarrollaban: rastros que revelan el abrupto y repentino abandono del edificio por una comunidad que en su momento era vibrante y llena de vida y que ahora malvive exiliada en otros lugares del mundo.

Los refugiados son seres sin Estado (...) por la inexistencia o la presencia meramente fantasmagórica de una autoridad estatal a la cual remitir su estatus de ciudadano. (...) Aunque estén en una situación estable durante un tiempo, están siempre de viaje, un viaje sin fin porque su destinación (tanto si tiene que ser una llegada como una vuelta) no es nunca clara, mientras que queda siempre inaccesible cualquier lugar que se pudiera llamar “definitivo”. Nunca se liberarán de la sensación angustiosa de que el lugar en el que están es transitorio, indefinido y provisional. (Bauman, 2007, p. 48, trad. a.)

Banalidades Deslumbrantes

De los territorios en conflicto de Oriente Medio a los territorios de la periferia y de la cultura suburbana estadounidense. Los signos característicos de sus paisajes cotidianos son los referentes que han inspirado a la artista Liza Lou (New York, Estados Unidos, 1969) las dos monumentales obras *Kitchen* y *The Backyard*. Se trata de reconstrucciones a escala real de una típica cocina y un típico jardín de casa unifamiliar de los suburbios californianos, una visión aguda y penetrante de la uniformidad de los estilos de vida a los que aspira la clase media, o media-baja a través de los modelos estereotipados de sus viviendas. Dos instalaciones con todo tipo de detalles, como muebles, electrodomésticos, cajas de cereales, bolsas de patatas, huevos fritos en el

plato, barbacoa, latas de cola-cola y de cerveza y otros, que son realizados con cuentas de cristal brillante, millones de pequeñas piezas multicolor ensartadas en cordeles, como collares y pulseras que revisten los volúmenes de los objetos hechos con madera, alambre y papel maché. El efecto visual es impactante, las apariencias dan un sentido de normalidad y de familiaridad al conjunto, pero una extraña sensación impregna al observador, como de dislocación de la realidad a un cuento de hadas, donde todo queda suspendido en un mundo mágico pero verosímil y, a la vez, inquietante y siniestro. La artista se inspira en grandes monumentos y obras del arte italiano, sobre todo del paisaje toscano renacentista, que la impresionó en un viaje juvenil y que la movió a reproducir su propio paisaje, el paisaje suburbano americano, y a transformar una cocina —el último símbolo ordinario de monotonía doméstica— en algo tan deslumbrante como la Basílica de San Marcos en Venecia, según su propia argumentación. También de brillante cromatismo son las instalaciones escultóricas de David Batchelor (Dundee, Reino Unido, 1955), obras que resucitan y dan nueva vida a residuos inertes del mundo de la producción, de la publicidad y del mercado. Composiciones de objetos encontrados en las calles de Londres, residuos de las imparable prácticas de consumo de los productos industriales. Batchelor resucita objetos inertes y le da nueva vida: botellas, cajas y artefactos de plástico transparente multicolor que ilumina y combina en ensamblajes hipnóticos y deslumbrantes, que desprenden poesía y magnetismo a la vez y que destilan la presencia del color en nuestro entorno cotidiano. Con la serie *Candella* (2006-2009), Batchelor presenta una especie de racimos verticales de cientos de botellas de plástico de colores brillantes iluminadas por dentro con luces de bajo consumo, unidas con cables eléctricos y colgadas de los techos, con dimensiones variables hasta 3 plantas de altura. Obras con objetos de desecho que reconsideran la relación entre la forma y la materialidad misma del color y reflexionan sobre la naturaleza efímera y caduca de los productos innecesarios, huidizos y transitorios llamados a satisfacer nuestras necesidades ilusorias y temporales.

(El objeto) ejerce, sin duda, de mediador, pero, al mismo tiempo, dado que es inmediato e inmanente, rompe esa mediación. Permanece en las dos pendientes, satisface tanto como decepciona (...). No existe la Redención del objeto, en alguna parte existe un «resto» del que el sujeto no puede apoderarse; cree paliarlo mediante la profusión y el amontonamiento, pero sólo consigue multiplicar los obstáculos para la relación. En un primer momento se alcanza una comunicación a través de los objetos, pero después su proliferación bloquea esa comunicación. (Baudrillard, 2002, p. 15)

Escenarios Inquietantes

Paisajes nocturnos de periferias urbanas, pasos a desnivel bajo puentes de autopistas o siniestros callejones en penumbra son los inquietantes escenarios de las fotografías de Lia Halloran (Chicago, Estados Unidos 1977), largas exposiciones que registran los rastros de las incursiones de los “skaters” en la oscuridad como marañas de líneas luminosas. Halloran se pone una luz en la muñeca o en el casco y se hace fotografiar por un colaborador mientras recorre estos espacios marginales; su cuerpo en movimiento desaparece de la imagen para el largo tiempo en que el objetivo de la cámara queda abierto y se registran sólo las trayectorias que se configuran como abstracciones caligráficas de señales fugitivas en el paisaje. Las fotografías de gran formato, en color y de altísima definición, provocan al espectador un efecto de inmersión en la realidad representada, donde el ojo recorre los espacios en el tiempo y con la misma rapidez de las tablas que atraviesan la noche misteriosa y amenazadora. Otras señales representativas de la subcultura urbana y marginal son estetizadas por el artista Aaron Young (San Francisco, Estados Unidos, 1972). Fascinado por el mundo de la rebelión y de la delincuencia Young reconfigura huellas dejadas por los comportamientos de colectivos sociales que hacen de la prepotencia y de la violencia rebelde modelos de cotidianidad. La obra *Greeting Card* (2008) es una performance realizada por un grupo de 12 pilotos con potentes y musculadas motocicletas que por 10 minutos derrapan a altas revoluciones de los motores sobre una plataforma de madera contrachapada expresamente preparada. Los neumáticos ruedan sobre una capa de pintura negra que deja al descubierto una capa de pintura fluorescente naranja y evidencia las huellas como secuelas de las actuaciones dinámicas, enérgicas y peligrosas, unos actos efímeros que apuntan a la prepotencia machista en analogía a la fuerza y la potencia de los motores. Una vez terminada la acción performática, la plataforma se desmonta en 288 paneles convirtiéndose en obras individuales desde piezas únicas en polípticos de diversas dimensiones que comienzan una segunda vida como obras vendibles y destinadas a ser colgadas en las paredes. También la acción es registrada con vídeos, dibujos y fotografías que constituyen otros artefactos artísticos autónomos y material documental del proceso de creación. Otra obra titulada *Arco Light* (2008) es el resultado de los rastros de la coreografía compleja e intrincada de un grupo de "skaters" sobre una plataforma de aluminio con pintura al óleo, acrílica y caucho, que, una vez terminada, ha seguido la misma suerte de la anterior.



Figura 4. Aaron Young, Arc Light, oleo, caucho y acrílico sobre aluminio, 299,7x401,3 cm., 2008. Courtesy Massimo De Carlo Milan/London/Hong Kong.

Epílogo

Como epílogo a este recorrido por el entramado de algunos referentes paradigmáticos del mundo en que vivimos a través de unas obras de arte, citamos una incisiva y poco esperanzadora invectiva del filósofo Edgar Morín:

A partir del siglo XXI, se plantea el problema de la metamorfosis de las sociedades históricas, (...) idea más rica que la de revolución, contiene la radicalidad transformadora de esta pero vinculada a la conservación (de la vida o de la herencia de las culturas). ¿Cómo cambiar de vía para ir hacia la metamorfosis? Aunque parece posible corregir ciertos males, es imposible frenar la oleada técnico-científico-económico-civilizatoria que conduce al planeta al desastre. (Morin, 2010, p. 35)

Referencias

- Augè, M. (1998). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Temps líquids – Viure en una època d'incertesa*. Barcelona. Viena Ed.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern. London Tate Triennial 2009*. London. Tate Publishing.
- Maffesoli, M. (2000). “Posmodernidad e identidades múltiples”. *Sociológica*, vol. 15, núm. 43. Distrito Federal, México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Morin, E. (17 de enero de 2010). Elogio de la metamorfosis. *El País*, p. 35.
- Sennett, R. (2008). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Virilio, P. (2012). *La administración del miedo*, Madrid, Editorial Pasos Perdidos – Barataria.

Massimo Cova: Artista plástico, Arquitecto y Profesor del Departamento de artes Visuales y Diseño, sección Producciones de Arte Contemporáneo, de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Email address: mcova@ub.edu

Contact Address: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, Carrer Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona.