

22
en
cont
temp
er
encia
de
arte
contemporáneo

FAC-22
FESTIVAL
ARTES
CONTEMPORÁNEAS



FACBA 22

La lentitud

resistencias

a

la

inerzia

frenética

comisiones

FAQBA

Equipo Decanal

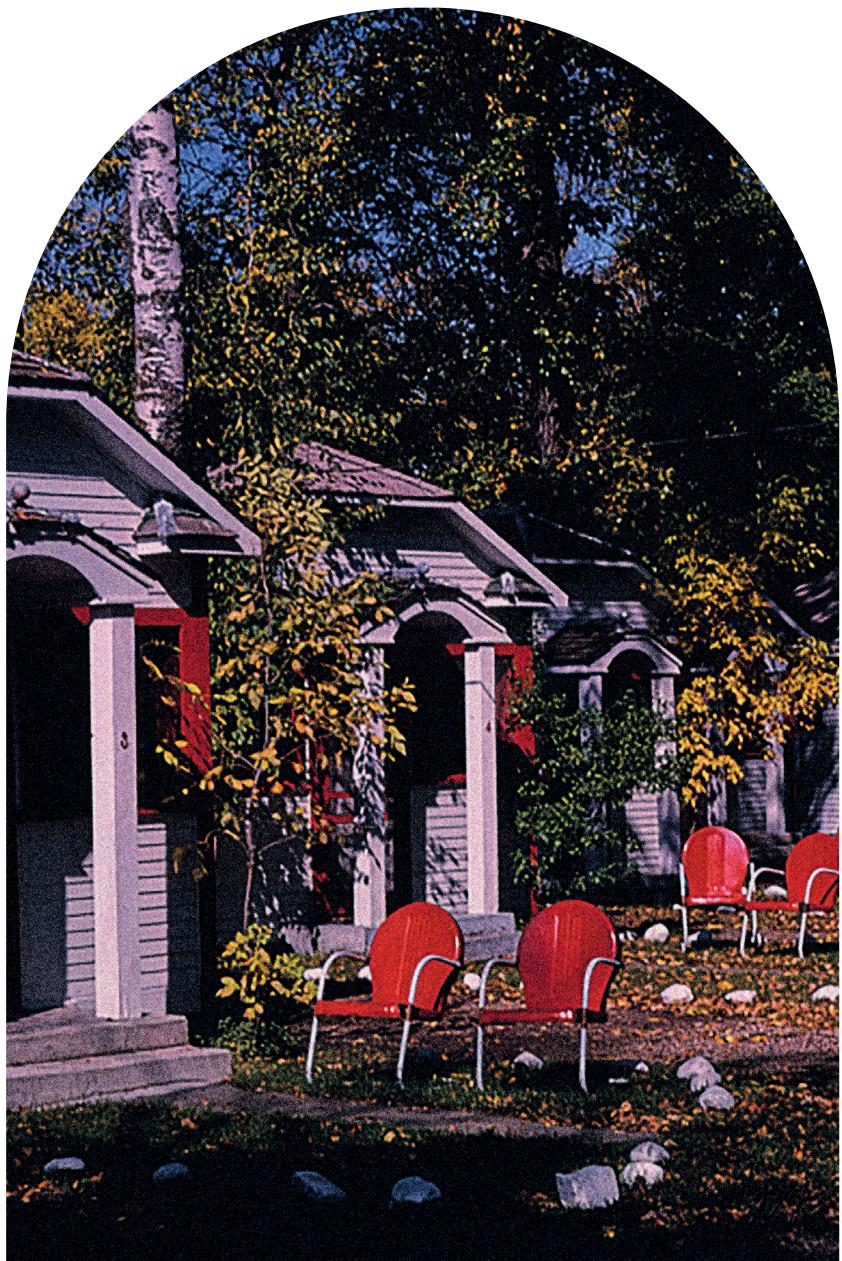
Identificamos la investigación en arte como un lugar del que extraer experiencias significativas para la escena cultural de la ciudad y, en especial, para su ciudadanía. Por esta razón queremos empezar reconociendo la labor y el apoyo de todas aquellas personas que, con su talento y generosidad, han hecho posible la edición de 2022 del festival FACBA. Esta iniciativa de investigación, extensión cultural y transferencia parte de la Facultad de Bellas Artes y supone un importante esfuerzo realizado conjuntamente por la Universidad y otras instituciones y agentes que apuestan por el arte contemporáneo en Granada. Agradecemos enormemente a quienes nos acompañan y apoyan en este proyecto el compromiso y el empeño por mantener activa la cultura en la ciudad.

FACBA 22 selecciona mediante convocatoria pública investigaciones artísticas que incluyen el rico patrimonio (material e inmaterial) de la Universidad de Granada. Los proyectos presentados este año constituyen un espacio de confluencia entre las investigaciones basadas en recursos y fondos patrimoniales universitarios (culturales y científicos) y las colaboraciones multidisciplinares que se producen entre quienes crean e investigan en diversos campos de nuestra Universidad.

Este esfuerzo se concreta en esta edición en un amplio programa de actividades y exposiciones bajo el lema «La lentitud, resistencias a la inercia frenética», un marco de investigación para reconocer la cualidad esencial del mundo actual y recomponer sus límites, confundidos a menudo en la vorágine diaria. El festival profundiza en las derivaciones de esta temática a través de un ambicioso seminario teórico (colección de *podcasts*) titulado «Contrarritmos, reescalas y distorsiones de nuestro tiempo acelerado», en el que se invita a reflexionar a profesionales y personalidades del ámbito de la creación y el pensamiento contemporáneo. La programación se completa con los Encuentros FACBA 22 (una colección de videoconversaciones entre artistas, investigadores e investigadoras) y con un

rico programa de actividades y visitas comentadas por los propios creadores y creadoras en los espacios expositivos donde se muestran los resultados de sus propuestas artísticas. El extenso programa del festival se cerrará con varias ediciones impresas que recogerán las investigaciones artísticas realizadas y las reflexiones teóricas del seminario. Este material, al igual que el de ediciones anteriores, está a disposición pública en nuestras plataformas web.

Este Equipo Decanal valora enormemente la buena sintonía con las instituciones y organismos que hacen posible esta gran alianza por la cultura en Granada.



La lentitud, resistencias a ingeniería frágilica

**Marisa Mancilla Abril, Regina Pérez
Castillo y Rosario Velasco Aranda**

«Preferiría no hacerlo» es la famosa fórmula que utiliza el protagonista de la novela de Herman Melville (1853/2020, p. 65), un peculiar copista que trabaja en una oficina de Wall Street y que un día, de repente, deja de escribir. Semejante rebeldía pone al descubierto el hecho incontestable de tomar conciencia y, consecuentemente, detenerse para elegir. Un gesto que, en la actualidad, ante la inercia frenética de nuestro tiempo, revalida su importancia.

Como apunta Odell (2021) en referencia al mencionado protagonista, «dejar de hacer algo, o negarse a hacerlo, solo alcanza cierto estatus si todos los demás hacen lo que se espera de ellos y nunca han permitido que nadie se desvíe de ese proceder» (pp. 104-105). Si reflexionamos un momento, deduciremos que solo es posible desplegar toda la potencia de estas palabras desde la sutileza exquisita con la que se enuncian: «preferiría no hacerlo», una fórmula lingüística impecable para invalidar cortésmente una orden expresa.

La urbanidad que los pequeños matices confieren a esa corta frase es el lubricante necesario para imprimir impulso y durabilidad a un acto de desobediencia como el que lleva a cabo el escribiente, que, de hacerse con brusquedad, fracasaría estrepitosamente. Una negación expresa provocaría reacciones adversas y solo conseguiría derrumbar el contexto. Así pues, ante una pregunta como ¿vas a participar o no, tal como se te pide?, el escribiente contesta «preferiría no hacerlo», demostrándonos cómo deslizarse suavemente y sin consecuencias negativas fuera del marco restrictivo.

Vivimos inmersos en cronogramas imposibles. Nuestro ritmo biológico se ve violentado a diario por sistemas de producción acelerados y masivos que nos exigen estar presentes todo el tiempo y atentos a todo el mundo. La hiperconectividad nos ha hecho perder la referencia del acontecer temporal, del tiempo real que llevan los procesos naturales, nuestros desarrollos vitales, para instalarnos en la urgencia constante.

Esta edición plantea como experiencia reflexiva *la lentitud*, un marco desde el que reconocer la cualidad esencial del mundo y recomponer sus límites confundidos a menudo en la vorágine diaria, una herramienta para cuestionar el contexto vertiginoso de nuestro presente.

Contextualizar la vorágine. De cómo renunciamos felizmente a nuestro tiempo de descanso

Desde los inicios de la Revolución Industrial, la reflexión sobre la capacidad de trabajo del ser humano ha sido constante. Las industrias comenzaban a estar dotadas de maquinarias que podían no solo suplir, sino mejorar el trabajo de las personas, empeorando sus condiciones laborales, ya que la demanda de mano de obra era menor, las jornadas más largas y duras y los salarios más reducidos. Explotó entonces la rebelión de los luditas, quienes emprendieron una reyerta violenta contra las máquinas hiladoras en Inglaterra. El nombre de este colectivo procede de quien parece fue su caudillo, Nedd Luddlam, un personaje imaginario cuyo nombre evocaba al de un aprendiz de tejedor que rompió a martillazos el telar de su maestro en 1779.

El término *ludita* comparte engañosamente raíz con el verbo latino *ludo*, que en español significa jugar, divertirse o pasar el tiempo. Efectivamente, estos trabajadores estaban luchando contra lo que hoy consideramos el asentamiento definitivo del sistema capitalista, una organización de la productividad económica que destierra el concepto de descanso o que lo convierte en un nuevo ámbito de ganancias (el mercado del ocio). El conocimiento de su profesión, laboriosamente adquirido, no servía de nada a la hora de competir con máquinas que multiplicaban la producción. Los nuevos obreros aún tenían presente la vieja concepción del trabajo propia de los campesinos y de los artesanos de los gremios, que mantenían su propio y distendido ritmo de trabajo, algo imposible para operarios que se hacinaban en la fábrica bajo la atormentadora voluntad del capataz,

sometidos a duros reglamentos, a severas penalizaciones por contravenirlos, al control del tiempo que marcaba la sirena de la fábrica, al ritmo ruidoso de la máquina.

En el barrio de la Croix-Rousse de Lyon, Auguste Blanqui comprueba que los obreros «ganaban 300 francos al año trabajando catorce horas diarias en los telares, suspendidos además mediante correas con objeto de poder servirse a la vez de pies y manos, a fin de poder realizar el movimiento continuo y simultáneo necesario para tejer el pasamano» (Droz, 1974, p. 66). La imagen que Blanqui describe de los obreros de la Croix-Rousse, quienes atan sus extremidades con correas al telar para mejorar su eficiencia, se convierte en metáfora perfecta de la penosa situación que los trabajadores europeos sufrían, así como en fatal profecía de lo que los sistemas de producción capitalista harían con los individuos en los siglos XX y XXI.

Ante dichas circunstancias, no resulta extraño que intelectuales y pensadores de la época analizaran la situación del mundo obrero y llegasen a la conclusión de la necesidad imperiosa de legislar las condiciones laborales y, entre ellas, una de las más importantes, el descanso del trabajador. Casi cien años después, en 1932, el filósofo y escritor Bertrand Russell escribió su *Elogio al ocio*:

El sabio empleo del tiempo libre –hemos de admitirlo– es un producto de la civilización y de la educación. Un hombre que ha trabajado largas horas durante toda su vida se aburrirá si queda súbitamente ocioso. Pero, sin una cantidad considerable de tiempo libre, un hombre se verá privado de muchas de las mejores cosas. Y ya no hay razón alguna para que el grueso de la gente haya de sufrir tal privación; solamente un necio ascetismo, generalmente vicario, nos lleva a seguir insistiendo en trabajar en cantidades excesivas, ahora que ya no es necesario. (Russell, 1932/1994, pp. 158-159)

En su texto, Russell sostendría que la técnica moderna había hecho posible que el ocio, dentro de ciertos límites, no fuera la prerrogativa de clases privilegiadas poco numerosas, sino un derecho equitativamente repartido en toda la comunidad. La moral del trabajo es la moral de los esclavos, y en un mundo moderno capaz de articular la tecnología para la mejora de la calidad de vida, no tiene ni sentido ni cabida la esclavitud.

Cincuenta y dos años antes de las aportaciones teóricas de Russell, el ensayista utópico Paul Lafargue ya habría escrito un texto fundamental al respecto, *El derecho a la pereza*. Lafargue era yerno de Karl Marx y no en vano escribió este texto en medio de las reclamaciones obreras que exigían el derecho al trabajo. Para Lafargue, los conceptos de *trabajo*, por un lado, y *pereza u ocio*, por otro, son dos caras de un mismo proceso de reglamentación de la vida de los operarios en el modo de producción capitalista. El primero de los cuatro argumentos a los que Lafargue recurre, como medio para fortalecer la tesis principal de su escrito, es el siguiente:

El trabajo es la causa de toda degeneración intelectual y de toda deformación orgánica en la sociedad capitalista. Basta con comparar los caballos de pura sangre, servidos por una legión de birmanos en las caballerías de un Rothschild, con los pesados y toscos normandos que tienen que arar la tierra, acarrear el abono o transportar la cosecha a los graneros. Contémpiese el noble salvaje que los misioneros del comercio y los comerciantes de la religión no han corrompido aún con sus doctrinas, la sifilis y el dogma del trabajo, y compáresele con nuestros míseros siervos de las máquinas. (Lafargue, 1880/2003, pp. 70-71)

Poner en cuestionamiento el empleo y su extensa jornada laboral, en pro de la instauración de tiempo para encontrar el verdadero sentido de la vida, es un argumento cada vez más asentado:

En cualquier caso, que termine el trabajo no significa que la vida no tenga sentido, ya que es la imaginación la que le da sentido, no el hecho de trabajar en sí. Trabajar solo tiene sentido para ciertos estilos de vida y formas de pensar. Los terratenientes ingleses del siglo XVIII, los judíos ultraortodoxos de la actualidad y los niños de todas las culturas y momentos históricos le han encontrado sentido a la vida sin necesidad de trabajar. (Harari, 2017)

Resaca en el sistema

Más allá del argumento biológico que sostiene Lafargue y que constituye una *falacia naturalista*, el autor está arremetiendo contra la glorificación del trabajo iniciada de forma sistemática por los pensadores de la Ilustración y que tuvo como consecuencia la transformación de toda la sociedad en una cultura de trabajo de la que quedaban excluidos, como contraproducentes, los deseos, los sentimientos y las actividades no productivas. Solo quienes trabajando por un salario producen algo para vender son valorados en nuestra sociedad, de ahí el desprecio a las labores domésticas de la mujer o a los trabajos voluntarios no remunerados. Y es precisamente el engrandecimiento generalizado de las actividades productivas el blanco del ataque de Lafargue, y así en otra obra suya resume su pensamiento con unas palabras que nos pueden escandalizar pero que contienen una gran verdad: «El fin de la revolución es [...] trabajar lo menos posible y disfrutar intelectual y físicamente lo más posible. Al día siguiente de la revolución habrá que empezar a pensar en divertirse» (Lafargue y Pérez Ledesma, 1880/2004, p. 52).

Lo ocurrido durante las décadas posteriores es consecuencia de que las economías capitalistas se impregnaran cada vez más de los avances tecnológicos, incrementando los beneficios empresariales mediante la mejora de la productividad y de las condiciones de vida. La clase obrera siguió trabajando ocho horas diarias 1, pero pasaron de recibir salarios de subsistencia a mejorar poco a poco sus condiciones laborales: viviendas más dignas, coches y vestuario a la moda... Habría nacido la clase media europea.

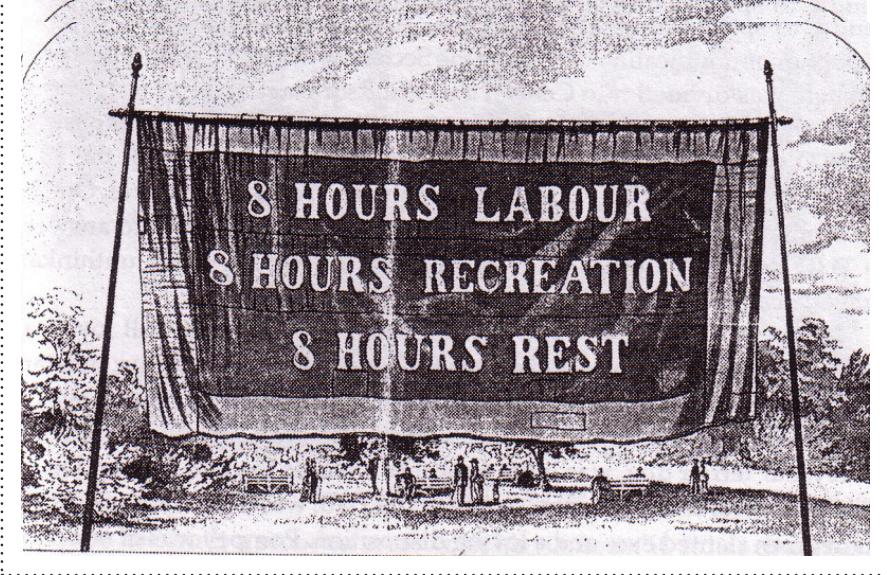


Fig. 1: *Eight Hour Day Banner, Melbourne, autor desconocido, 1856.* Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:8hoursday_banner_1856.jpg

Pero todo este rumbo idílico tenía que tener un límite. La ciencia ficción se ha impuesto a la realidad. Vivimos en un mundo en el que el trabajo manual se mecaniza y las mercancías producidas, incluso el propio trabajo, se desmaterializan. ¿De qué nos ocupamos, entonces, los seres humanos? ¿Ha llegado el momento de descansar? ¿La economía se ha convertido en lo que calificaría Zygmunt Bauman (2005) como una gran máquina de fabricar «desperdicios humanos», individuos que no tienen ningún papel útil y ninguna oportunidad de ganarse la vida en el sentido productivo fordista?

Cuando Tehching Hsieh, artista taiwanés, inició sus *performances*, el modo de entender el trabajo estaba cambiando. A finales de la década de los 70 realizó cinco episodios de la *performance One Year Performances and a Thirteen Year Plan* (*perfomances* de un año de duración y un último proyecto de trece años). En el segundo episodio, titulado *Time Clock Piece*, el artista permaneció desde el 11 de abril de 1980 hasta el 11 de abril de 1981 vestido como un obrero. Hsieh perforó una tarjeta en una máquina de fichar cada hora, de día y de noche, durante los 365 días de ese año (festivos incluidos). Si en el fordismo el trabajador era explotado dentro de unos límites temporales (8 h + 8 h + 8 h), la *Time Clok Piece* apuntaba a una nueva condición posfordista que difuminaba peligrosamente los límites entre la vida y el trabajo.

Esta es la distopía social que ya se presentía a finales de los años 60 al hablar de *civilización del ocio* y de *sociedad del espectáculo* (Debord, 2000). ¿Habría llegado el momento en el que la revolución tecnológica nos permitiría dejar de ganarnos el pan con el sudor de nuestra frente y dedicarnos a nuestras aficiones y placeres? Nada más lejos de la realidad. Jeremy Rifkin (1996) apunta cómo la actual transformación del trabajo trae consigo una transformación social y el renacer del componente filosófico, psicológico y artístico del conocimiento humano. Este devenir laboral, paralelo a la transformación del ocio y, por ende, de la culturalidad contemporánea, ha supuesto la

mercantilización de ésta y sus manifestaciones artísticas, generando una industria de la cultura. En la línea de pensamiento de Rifkin, la producción cultural se explota como una *materia prima* susceptible de ser elaborada, transformada y ofrecida como *mercancía*:

La metamorfosis que se produce al pasar de la producción industrial al capitalismo cultural viene acompañada de un cambio igualmente significativo que va de la ética del trabajo a la ética del juego. Mientras que la era industrial se caracterizaba por la mercantilización del trabajo, en la era del acceso destaca sobre todo la mercantilización del juego, es decir la comercialización de los recursos culturales incluyendo los ritos, el arte, los festivales, los movimientos sociales, la actividad espiritual y de solidaridad y el compromiso cívico, todo adopta la forma de pago por el entretenimiento y la diversión personal. Uno de los elementos que definen la era que se avecina es la batalla entre las esferas cultural y comercial por conseguir controlar el acceso y el contenido de las actividades recreativas. (Rifkin, 2000, p. 168)

Las últimas imposiciones laborales apuestan por sistemas de trabajo virtual y remoto que nos han cargado con más horas por menos dinero. Aunque los noticiarios alienten a recuperar lo perdido, ya no consumimos el ocio como antes, ni nos transportamos ni tampoco hacemos el mismo uso de unas instalaciones inmobiliarias laborales. La urgencia se traslada hoy al hogar, obligados y obligadas a teletrabajar constantemente, sin respetar horarios o días festivos; incluso, se nos invita a no enfermar si queremos cobrar nuestro salario. Esta situación se ha tornado aún más penosa con la llegada de las redes sociales y su exigente onnipresencia y *automarketing*.

En la obra de Dora Budor *Allergic to the 20th Century* (2015) [2], la artista señala algunas de las consecuencias de esta vida acelerada. Como apunta Marta Labad (2018), los personajes protago-

p.24

nistas de sus fotografías parecen sufrir alguna «cronopatología» (p. 271). Son escenas cotidianas en las que el cuerpo joven de la protagonista contrasta drásticamente con la vejez de su rostro (de su cabeza), una sintomatología propia de nuestros días.

El pensamiento aceleracionista que parece impregnar la obra de Budor deja entrever dos grandes peligros de la sociedad actual: por un lado, la resignación política, incapaz de pensar el futuro si no es como apocalipsis distópico; por otro lado, la creencia de que el capitalismo acabará envenenado con su propia medicina, engullido por la radicalidad del mercado monstruoso que él mismo ha creado y la pasividad política que consiente y alienta sus prácticas depredadoras. En este contexto, la desesperanza parece ser la tónica dominante en la sociedad del presente. Las emergencias sociales rebotan sin consecuencias en los Gobiernos, la crítica tiende a la pataleta y casi parece aventurar que, como apuntan Avanessian y Reis (2021, p. 11):

El razonamiento general aquí es que si modernidad = progreso = capitalismo = aceleración, entonces la única posible resistencia supone la desaceleración, ya sea a través de una fantasía de autosuficiencia colectiva y orgánica o de una retirada en solitario al miserabilismo y a sagaces admoniciones contra las peligrosas contrafinalidades del pensamiento racional.

Estas problemáticas impulsadas por los avances tecnológicos afectan poderosamente a los modos con los que nos relacionamos y sentimos nuestro medio. Como sostiene Franco Bifo Berardi (2020, p.10): «La mutación digital está invirtiendo la manera en la que percibimos nuestro entorno y también la manera en que lo proyectamos. No involucra únicamente nuestros hábitos, sino que afecta, a la vez, nuestra sensibilidad y sensitividad».

Para ilustrar esta idea recurriremos a Raqs Media Collective, un colectivo afincado en Nueva Delhi que funciona como un laboratorio de pensamiento en el que la estética es el punto de partida para una reflexión social y política. En una instalación titulada *Now, Elsewhere (Escapement)* (2009-2014) [3], que el colectivo expuso en Madrid, en el CA2M, en 2014, nos muestran cinco relojes con el horario de una ciudad diferente del planeta. Sin embargo, en lugar de números, los relojes tienen estados de ánimo (epifanía, ansiedad, culpa, indiferencia...), de manera que las manecillas no marcan las horas, sino las emociones, apuntando directamente a los afectos y señalando una combinación de estados anímicos cambiantes que pueden acon-
tecer en otros lugares remotos del planeta. Los relojes de la instalación señalan constantemente la inestabilidad psíquica, consecuencia de un tiempo acelerado planetario.

p.24

Unos años antes de la primera edición de *Fenomenología del fin* (Berardi, 2016), Alex Williams y Nick Srnicek presentaban en la London School of Economics el *Manifiesto por una política acelera-
cionista* (2013), en el que los autores proponen una alternativa al ritmo de desarrollo y expansión imparable del sistema capitalista. Plantean acelerar la velocidad de producción, circulación y consumo hasta alcanzar el punto de ruptura. Esta respuesta se plantea dentro de una corriente que parece alejarse de soluciones *desacelerativas* o reparadoras para pensarse desde el interior del sistema y con la vista puesta hacia un futuro que se reconozca a sí mismo en su propia complejidad.

Hoy somos conscientes de que lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. Esta edición se plantea la lentitud (no la desaceleración) como un reducto de fertilidad para atender con el ritmo adecuado los múltiples recovecos de un presente frenético desde el que intuimos la complejidad del futuro.

Hacia el 8 + 8 + 8

Desde este planteamiento, preguntamos a quienes han participado en FACBA 22 cuáles son las estrategias que, frente a esta inercia frenética, propone su proceso creativo. Las respuestas no siempre coinciden ni con las ideas apuntadas anteriormente ni con nuestras conclusiones. Sus trabajos circunscriben polifacéticamente la temática de la edición arrancándole aspectos diversos y sorprendentes que son precisamente lo que buscábamos.

Natalia Domínguez se pregunta si no será el *no hacer* la única estrategia válida al ritmo que nos impone el mundo de la cultura y que nos obliga a crear deprisa y nos condena al pluriempleo y, por tanto, a la falta de cuidados congénita. Como alternativa a este problema, ella propone un proceso de trabajo basado en un análisis de cada elemento tan demorado y concienzudo que la conduce a su extrañamiento, precisamente al punto de saturación semántica del que surge su trabajo. En este sentido, los objetos son para ella contenedores de un significado simbólico que se revela pausadamente con este método.

Carlos Almela (investigador cultural) y Ricardo Campo (ingeniero náutico) conforman el colectivo dos spotters, que, en esta edición, junto con Sofía de Juan (creadora y educadora), propone desplazar la metodología del *spotting* de aviones al «*spotteo*» de turistas. Sin caer en *turismofobias* simplistas, se plantean la manera de ensayar un turismo lento, cuidadoso, social y ecológicamente justo. Conversan con los trabajadores que se relacionan con los turistas y con los propios turistas, y experimentan junto con estudiantes de la Universidad y del entorno cultural de Granada, buscando cartografiar las controversias para replantearse el modelo turístico.

Las prácticas de Javier Artero se enmarcan en el campo de la videoinstalación mediante una aproximación contemplativa. Sus audiovisuales ponen de relieve el parámetro temporal del medio y propician una experiencia de la duración de las imágenes en un sentido místico bergsoniano.

Extremadamente consciente de que vivimos en una sociedad enferma en la que difícilmente cabe una revolución, Javier Map encuentra la solución a la inercia en esa especie de habilidad para la desaparición que posee el proceder artístico, al generar un espacio que desde el inicio del proyecto puede pensarse desde la lentitud y terminar formando parte de la obra final.

Carlos Martín encuentra que, en sí mismo, el propio ámbito de la creación es la mejor estrategia ante la inercia. El proyecto de investigación que desarrolla en esta edición contrarresta la aceleración actual poniendo el foco en la quietud de los saberes arcaicos y en esa temporalidad extraña, *el tiempo del olvido*, que a veces los acompaña.

Cuerpo de Trabajo es el título del proyecto de María Alcaide, en el que la autora estudia las estrategias de resistencia al trabajo desde el análisis del contexto cultural andaluz y el lenguaje asociado al cansancio laboral. La autora propone la fatiga y la queja, aunadas en el quejío, como forma de resistencia somática, obrera y feminista. Frente a la inercia, Alcaide, en primera persona, sopesa la ganancia adaptando el esfuerzo al rendimiento y valorando si la sobreexplotación no llega de la mano del propio entusiasmo y compromiso.

Derek Van Den Bulcke aprovecha las ventajas de la tecnología para abarcar las exigencias de la aceleración contemporánea. Se define a sí mismo como «ermitaño hiperconectado», ya que su lógica es alejarse de los ruidos y las distracciones para poder pasar más tiempo en Internet.

Para Julia Santa Olalla, el ritmo doméstico, el de la maternidad y el de su trabajo pictórico hacen que el tiempo contemporáneo se acompañe, se avenga a razones ante las exigencias priorizadas de la vida real.

Conclusiones

Las reflexiones que hemos podido desarrollar en esta edición nos hacen pensar que, frente a ese tiempo capitalizado y acelerado, se puede proponer un tiempo sensible y escalado. La lentitud se plantea no tanto como alternativa a la métrica temporal del tiempo presente, sino como marco de observación de las facetas dispares de la experiencia. Esta reflexión surge, precisamente, de la aparente percepción de esos límites que parecen circunscribir la lentitud (la inmovilidad –en el caso de Bartleby, el escribiente de Melville– y la frenética velocidad de nuestros días) para recordarnos que son posibles otras implicaciones y otras escalas con las que aprehender la contemporaneidad. ¿Encontraremos la manera de dilatar la experiencia, de disfrutar de lo bien hecho (Sennett, 2009), de reivindicar el ritmo lento, incluso la perdida consciente del tiempo, para valorar lo transcurrido no solo como madurez o experiencia sino como la propia estructura del conocimiento?

Para ello es necesario pertrecharse de colegas, herramientas e intenciones con las que entender que nuestras investigaciones, producciones y evaluaciones requieren su *tiempo de cocción*. Reclamamos un gran pacto, no solo desde las humanidades, sino transversalmente, desde las facetas vitales que alimentan los procesos en general. Reivindicamos la lentitud, ya que, entre otras cuestiones, el tiempo acelerado de la atención ha cedido espacio a la inmediatez del consumo de imágenes, restándole de otros procederes que nos otorgaban un enorme placer epistemológico al permitirnos la quietud y la escucha, la lectura y la asimilación. Al sumergirnos en estas experiencias, relegadas en parte por una cotidianidad frenética, sentimos que no somos solo personas que nos relacionamos en un cierto momento, de una determinada época, sino que somos el devenir de todo lo triunfante del tiempo que nos ha precedido. Somos el resultado de la infinidad de preguntas planteadas en el pasado. Esa experiencia histórica acumulada en los entresijos culturales de cada individuo es el motor que impulsa la pasión, la curiosidad inte-

lectual, el deseo de saber y conocer, la eterna búsqueda de la *verdad* y, ¿por qué no?, el acercamiento hacia otras personas, criaturas y entornos desde el cuidado y los afectos, en un ejercicio común de entrelazamiento y reconocimiento mutuos.

La lentitud nos abre la mente al tiempo de la fermentación, a esa relación directa y holística con el ciclo de la vida y sus ritmos circadianos, que propicia la convivencia entre saberes y herramientas tanto ancestrales como de primerísima actualidad, porque intuimos que no están reñidos entre sí, que solo necesitan afinarse, acompañarse, avenirse a ritmo.

Como personas inmersas en la urgencia del *tener que hacer*, que nos consume y que nos ha hecho olvidarnos del *hacer crecer*, la lentitud nos lleva a rememorar el tiempo de la lectura o de la horticultura, del hundir la mente en las letras y las manos en la tierra, para vivir estas experiencias como lugares mentales que nos dan placer. Stuart-Smith (2021) reflexiona al respecto con una metáfora que nos parece especialmente bella:

La creación de distintos entornos mediante la jardinería nos brinda numerosas posibilidades, una de ellas es disponer de un lugar donde ejercer de recolectores. Así, como salimos a recoger frutas, flores u otras hortalizas, nuestro sistema de recompensa estimula la secreción revitalizadora de dopamina, la misma que empujaba a nuestros antepasados paleolíticos a salir de la cueva. (p. 116)

Desde las ideas acumuladas en este modesto texto y desde la experiencia que este Equipo Comisarial y de Producción ha atesorado, fruto del contacto con las personas invitadas a participar en esta edición, así como de las jornadas de lecturas, las conversaciones, las elucubraciones, los errores, los avances y los retrocesos, esta edición concluye para nosotras con evidencias abrumadoras: la conciencia real del minutaje dedicado a cada acción, la certeza de que aún poseemos la

capacidad de reconducir la mente atrabulada y estresada hacia asociaciones y reflexiones más contemplativas y deliberadamente menos productivas. Este es el refugio que nos ofrecen nuestras prácticas y modos de hacer híbridos, en los que distintos *tempos*, irreconciliables en apariencia, se encuentran y se entienden.

Creemos haber rescatado un poco del *sentido común* que nos ancla a las manifestaciones inherentemente humanas y nos permite ralentizar nuestros *debería* (como orden autoimperativa), siempre sometidos a la productividad, que nos niega la virtud de lo reflexivo; un *sentido común* que evidencia la fuerte conexión con la tradición humana clásica y contemporánea, como potenciadora de lo social, de la cocreación y del intercambio empático de sensibilidades.

El sentido común nos dice que el aire fresco, la luz del sol, el ejercicio y el acceso a lugares verdes y tranquilos son buenos para la salud de la gente que vive en las ciudades. Sin embargo, nos hemos alejado tanto de todo esto que necesitamos que la ciencia nos demuestre sus efectos beneficiosos; aunque existe un aspecto positivo de los espacios verdes que nos resulte tan evidente para el sentido común, su efecto «potenciador de lo social». (Stuart-Smith, 2021, p.112)

Nos resuena como un eco el fragmento del poema *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca: «Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas...», a favor del ritmo pausado, de la reflexión, de la lentitud, de la resistencia a la inercia frenética, como bastión de subsistencia y entorno fertilizado para nuestros procesos creativos y vitales.

1 Robert Owen planteó en 1817 la idea de que la calidad del trabajo era proporcional a la calidad de vida del obrero. Acuñó el conocido lema «888», es decir, «ocho horas de trabajo, ocho horas de recreo, ocho horas de descanso» («8 hours labour, 8 hours recreation, 8 hours rest»).

2 Esta obra está disponible en <https://www.artsy.net/artwork/dora-budor-allergic-to-the-20th-century>.

3 Para ampliar información sobre esta obra y sobre el colectivo, véase <https://works.raqsmediacollective.net/index.php/2009/12/18/escapement/>.

Notas del texto

- Avanessian, A. y Reis, M. (Comps.). (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el poscapitalismo*. Caja Negra Editores.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias* (P. Hermida Lazcano, Trad.). Paidós.
- Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad* (P. Amigot Leatxe y M. Aguilar Hendrickson, Trad.). Traficantes de Sueños.
- Berardi, F. (2020). *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva* (A. López Gabrielidis, Trad.). Caja Negra Editores.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo* (J. L. Pardo, Trad.). Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (A. Oviedo, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.
- Droz, J. (1974). *Historia de Europa. Siglo XXI. Europa: restauración y revolución. 1815-1848* (I. Romero de Solís, Trad.). Siglo XXI de España Editores. (Obra original publicada en 1967)
- Harari, Y. N. (2017, 14 de mayo). El sentido de la vida en un mundo sin trabajo. *El Diario*. https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/sentido-vida-mundo-trabajo_1_3405222.html
- Labad, M. (2018). Tiempos y contratiempos de la vida posfordista. En J. Vindel (Coord.), *Visualidades críticas y ecologías culturales* (pp. 261-286). Brumaria.
- Lafargue, P. y Pérez Ledesma, M. (2004). *El derecho a la pereza. La religión del capital. La organización del trabajo*. Fundamentos. (Obra original publicada en 1880)
- Melville, H. (2020). *Bartleby, el escribiente* (E. Piñero, Trad.). Austral. (Obra original publicada en 1853)
- Odell, J. (2021). *Cómo no hacer nada. Resistirse a la economía de la atención* (J. Estrella González, Trad.). Ariel.

- Rifkin, J. (1996). *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era* (G. Sánchez Gallego, Trad.). Paidós.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía* (J. F. Álvarez Álvarez y D. Teira Serrano, Trads.). Paidós.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad* (CEIICH y UNAM, Trads.). Katz Editores.
- Russell, B. (1994). Elogio de la ociosidad (M. E. Rius, Trad.). *Revista Colombiana de Psicología*, (3), 155-162. (Obra original publicada en 1932)
- Sennett, R. (2009). *El artesano* (M. A. Galmarini Rodríguez, Trad.). Anagrama.
- Stuart-Smith, S. (2021). *La mente bien ajardinada. Las ventajas de vivir al ritmo de las plantas* (J. Ainaud Escudero, Trad.). Debate.
- Williams, A. y Srnicek, N. (2013, 30 de julio). *Manifiesto por una política aceleracionista* (Comité Disperso, Trad.). Comité Disperso. <https://comitedisperso.wordpress.com/2013/07/30/manifiestoaceleracionista/>



Fig. 2: Mupi general de FACBA 22 situado en la plaza del Carmen (Ayuntamiento de Granada). Patricia Crespo Robles, 2022. Cortesía de la autora



28 La lentitud, resistencias
a la inercia frenética

Marisa Mancilla Abril, Regina Pérez
Castillo y Rosario Velasco Aranda



29 Fig. 3: Cartelería general de FACBA 22 en el Centro Cultural Gran Capitán.
Patricia Crespo Robles, 2022. Cortesía de la autora

the
museum
of
contemporary
art

tourist

dos spotters =
(**C**arlos Almela y **R**icardo Campo)
+ **S**ofía de Juan

dos spotters es un colectivo, compuesto por un ingeniero aeronáutico y un investigador cultural, que despega como puede. Es un *crosscheck* cultural-aeronáutico que ensaya formas ecosociales de vuelo y viaje. Si los spotters se dedican a avistar aviones, dos spotters observa la cultura de la aviación y se dota de un espacio para cuestionar la estética de vuelo que atraviesa las sociedades del sobredesarrollo.

Creadora y educadora, Sofía de Juan desarrolla prácticas creativo-sociales que operan en la cultura social comunitaria desde los vacíos y lo invisibilizado. Sus campos de interés se centran en la producción cultural vinculada a la transpedagogía, los procesos de mediación, la creación artística y el aprendizaje colaborativo.

Investigadores/Grupo de Investigación/Institución,
colección, etc., con los que se ha trabajado =

Alberto Capote Lama, Departamento de Geografía Humana de la Universidad de Granada

Francisco Antonio Navarro Valverde, Departamento de Geografía Humana de la Universidad de Granada

Luis Sánchez Vázquez, Departamento de Análisis Geográfico Regional y Geografía Física de la Universidad de Córdoba

Colaboradores externos =

Alvar Muñoz Jaso, violinista

Jerónimo Vida Muñoz, maestro *spotter*

Los que los ven venir. A los aviones, a los turistas. Son cuerpos a la espera, sentados en un taxi, tras un mostrador. Plantados en medio de una plaza, paraguas de Free Tour en mano, o en la balaustrada que bordea el paseo de los Tristes. Son cuerpos que rondan, por ejemplo, las inmediaciones de un aeropuerto.

Se llaman Juani, Nacho, Celia, Juan Pablo, José María, Horacio, Juan Francisco, Jesús, Pablo, Nordir, Álvar, Noelia, Jero, Enrique, Paula, Usue y Cristina. Son las personas que nos han dado su tiempo y experiencia o que se han animado a dejarse fotografiar. Son personas que ponen el cuerpo, la atención, la paciencia, la energía y, a menudo, el sustento en la relación con los turistas que visitan Granada. Son los que los ven venir, los que otean, los que *spottean*.

Los *spotters* son como ornitólogos que aguardan en los aeropuertos al acecho de la mejor instantánea de un avión aterrizando o despegando. En Granada no son muchos, pero ahí está Jero, aficionado al avistamiento de aviones desde 2014. De su mano hemos recorrido las carreteras de tierra que rodean el campo de vuelo del Federico García Lorca en Chauchina. Si el *spotter* de aviones está «a verlos venir», a los aviones y, en cierto modo, a los turistas que en ellos llegan, nos preguntamos: ¿quiénes más los ven venir?; ¿cómo los esperan?; ¿saben de antemano sus horarios y lugares de paso?, como Paula, personal de limpieza del aeropuerto, con la escalera marcada por los despegues y aterrizajes; o, como el guía Horacio, ¿aguardan en el tuk tuk a que lleguen curiosos con ganas de paseo?; ¿de qué está hecha esa espera?, ¿y esa primera mirada, toma de contacto, intercambio?; ¿y cómo es esa relación?, ¿meramente clientelar?, ¿servil, como alerta Usue?, ¿precarizadora?, ¿lucrativa?, ¿mutuamente enriquecedora?; ¿qué podemos aprender de los que esperan a los turistas y, a través de ellos, de los tan esperados turistas en este escenario pospandémico?; y... ¿qué hay de quienes ven venir a los turistas desde una oficina, un despacho, un ordenador o un algoritmo, sin el trato piel con piel?; ¿qué



cuerpos *spottean* de lejos y, a modo casi panóptico, los ven venir, los reseñan –¿los mueven?– a todos?

En una urbe claramente *airbnbizada*, ¿qué masa de visitantes aguantan las trabajadoras que sustentan esa actividad? ¿Qué impactos, restos y desechos genera esta industria? Por cada turista, por cada Alhambra, ¿cuántas estelas de condensación? Y, sobre todo, en el marco de este FACBA dedicado a «la lentitud», ¿cómo ensayamos un turismo lento, cuidadoso, social y ecológicamente justo? Estos son los encuentros que una deriva por las calles de Granada nos ha dado, y estas son las preguntas que nos hemos ido haciendo. Entre el *spotting* y el *slowing the tourist* nos queda movernos.

Fig. 1: *Spotting 1*, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.
Cortesía de los autores



Fig. 2: Juan Pablo, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.

Cortesía de los autores

Fig. 3: Noelia, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.

Cortesía de los autores



Fig. 4: *Spotting 2, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.*

Cortesía de los autores

Fig. 5: *Spotting 4, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.*

Cortesía de los autores

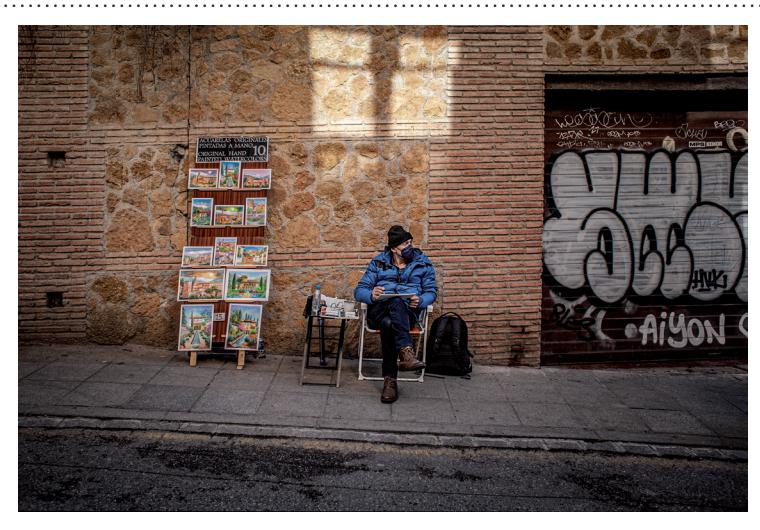


Fig. 6: Nacho, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.

Cortesía de los autores

Fig. 7: Jesús, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.

Cortesía de los autores

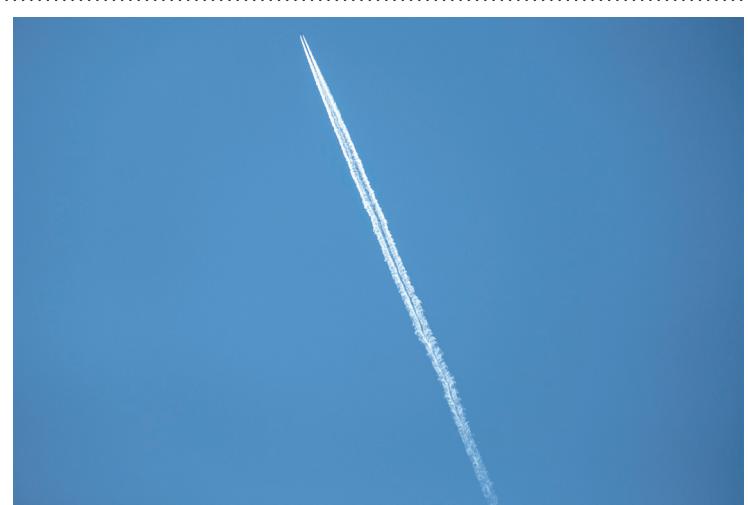


Fig. 8: *Spotting 5, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.*

Cortesía de los autores

Fig. 9: *Spotting 7, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.*

Cortesía de los autores



Fig. 10: *Spotting 8, Sofía de Juan y dos spotters, 2021.*
Cortesía de los autores

- Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.
- Atienza, E. (1997). *100 años de aeronáutica en Granada*. Fundación Caja de Granada.
- Cañada, E. y Murray, I. (2019). *Turistificación global. Perspectivas críticas en turismo*. Icaria Editorial.
- Degoutin, S. y Wagon, G. (2018). *Psychanalyse de l'aéroport international*. 369 Editions.
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Actes Sud.
- Gormsen, E. (1981). The spatio-temporal development of international tourism. Attempt at the centre-periphery model. En Union Geographique Internationale (Ed.), *La consommation d'espace par le tourisme et sa préservation* (pp. 150-170). Centre des Hautes Études Touristiques.
- Herrero, Y. (2019). *Vacaciones contra el planeta*. Ediciones Inestables.
- Illich, I. (1974). *Energía y equidad* (M. P. de Gossman, Trad.). Barral.
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política* (P. Cuartas, Trad.). Taurus Ediciones.
- Smith, T. (Ed.). (2020). *El decrecimiento de la aviación. La reducción del transporte aéreo de manera justa*. Ecologistas en Acción - Stay Grounded.
- Stengers, I. (2019). *Otra ciencia es posible. Manifiesto por una desaceleración de las ciencias* (V. Goldstein, Trad.). Ned Ediciones.
- Vindel, J. (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la energía y de la crisis ecosocial*. Arcadia.
- Mantecón, A. (2009). *Turismo, urbanización y estilos de vida*. Icaria Editorial.
- Navarro, F. A. y Capote, A. (2020). ¿Overtourism en la ciudad de Granada?: una aproximación a la percepción de turistas, residentes y partidos políticos locales. *Cuadernos Geográficos*, 60(1), 35-63. <https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v60i1.13717>

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

dos spotters + Sofía de Juan = El turismo, como es bien sabido, es un invento de la ilustración burguesa británica que buscaba fomentar el conocimiento de otros países mediante un «Grand Tour» por Europa que podía durar años. Entre aquel tour, lento e iniciático, y el turismo de masas, planificado, exprés, el abismo es inmenso. La industrialización del turismo, potenciada por la aviación *low cost*, busca la máxima rentabilidad, llevando a menudo cuerpos y territorios al límite del colapso. En vez de un espacio de aprendizaje mutuamente beneficioso, el turismo se ha vuelto una obligación social de devorar destinos, cuyos efectos sobre poblaciones y ecosistemas son cada día más controvertidos. Granada, a pesar de ser un baluarte del turismo cultural, no es ajena a este *fast tourism*, con sonadas polémicas en torno al *airbnbización* del Albayzín, la saturación de la Alhambra, la explotación laboral de las camareras de hoteles o las despedidas de solterx. Este proyecto busca investigar los lazos entre turistificación y aviación en España y en Granada. Para ello, propone desplazar la metodología del *spotting* de aviones al «*spotteo* de turistas». Sin caer en turismofobias simplistas, conversando con los turistas y con los cuerpos que se relacionan con ellos, buscamos cartografiar las controversias y, así, replantear mejor el modelo turístico. Con cada una de lxs entrevistadxs, hemos querido ir más allá de la representación artística, diseñando experimentos para ralentizar el turismo.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

d. s. + S. J. = Este proyecto combina herramientas de las ciencias sociales y de la investigación artística. De la sociología, hemos recurrido principalmente al análisis estadístico y a las entrevistas semidirigidas a trabajadorxs del turismo y *spotters*. Del arte, hemos tomado prestada la misma herramienta que los *spotters*, dando, pues, a lo fotográfico un papel central en la investigación, el taller y la muestra. Lo que no esperábamos en un inicio era que una deriva por la ciudad y por el aeropuerto acabaría tomando tanto peso en el proyecto. Fue a través de ese deambular como encontramos a lxs entrevistadxs, con quienes después quisimos seguir colaborando. Hacer menos cosas, más despacio y más a fondo, nos parecía acorde con el enfoque decrecentista de esta edición con el lema «La lentitud».

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

d. s. + S. J. = La principal inspiración de este proyecto son los *spotters* y su fotografía, poco conocida en el campo del arte. Sin embargo, como es una práctica que tiene una herencia militar, futurista, fosilista, la hemos querido releer desde el pensamiento ecosocial de autorxs como Yayo Herrero, Santiago Alba Rico, Vinciane Despret o Jaime Vindel, llevándola a otro lugar completamente distinto. En el campo del arte, nos hemos fijado especialmente en trabajos artísticos que reflexionan sobre el turismo: Rogelio López Cuenca, Marina Planas, Bulos.net, Left Hand Rotation, Valeriano López, Martin Parr..., así como en formalizaciones artísticas ceroanas a la documentación, la investigación y el activismo.

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

d. s. + S. J. = Spotting the Tourist nos ha permitido complejizar los lazos entre aviación y turistificación, que en Granada operan de forma distinta al resto de España. Esta singularidad –ser una suerte de periferia dentro de la llamada «tercera periferia» de Gormsen– ha supuesto un reto interesante, que nos ha llevado a investigar de otras maneras, en particular, acercándonos a lxs trabajadorxs del turismo. Quizás nuestra visión esté sesgada por el momento pandémico y por las personas entrevistadas, que ven venir a los turistas, pero Granada se nos ha terminado antojando más un fracaso que un éxito en el acoplamiento aeroportuario-turístico, con cuestionamientos ya duros sobre la utilidad de esta infraestructura. También hemos problematizado el debate acerca de la «sobreturistificación» de la ciudad, donde no hay un consenso y una movilización social como en Sevilla, Barcelona, Palma o Madrid. ¿O esta aceptación, e incluso reclamo de mayor turismo, quizás refleje la dificultad de imaginar otros modelos de vida, trabajo y ciudad más allá del «realismo capitalista» del turismo?

5

Los *deadlines* o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

d. s. + S. J. = dos spotters siempre hemos reivindicado lo *amateur* y sus tiempos. Esta palabra, que tiene una connotación negativa, nosotrxs la cargamos de otros sentidos: nuestra práctica es amorosa, inexperta y orgullosamente no profesional. Dos spotters no es nuestro trabajo, tampoco es nuestro ocio. Y las temporalidades son, por tanto, otras. A veces podemos estar un año diseñando una sesión, dejar algo a medias, retomar. Cuando entramos en un marco institucional y público como FACBA, la cosa cambia: adquirimos compromisos, hay recursos públicos en juego y los *deadlines* nos obligan a forzar motores. Luego descansamos. Respetar los plazos necesarios para que una colaboradora como Sofía de Juan o un montador de la expo tengan tiempo de hacer su trabajo es cuidar. El problema con los *deadlines* es cuando vienen marcados por motivos ajenos al sentido del hacer. Esto es por la burocratización y proyectización a ultranza de la vida cultural.

**Ficciones de
Otro Tiempo**

Javier Artero

Mi investigación gira en torno al concepto de suspensión narrativa en el audiovisual. A través del vídeo, la instalación y la fotografía experimento con las posibilidades de generar relato en ausencia de acontecimientos en el sentido tradicional del término, más allá de estructuras narrativas piramidales. Me sirvo de estrategias de montaje espacial como la multi-pantalla y de recursos técnicos como el plano secuencia o el bucle para generar instalaciones que han de ser recorridas por el espectador. Esta confluencia de intereses, a menudo, deriva en paradojas visuales y temporales que invitan a cuestionar la verosimilitud de la imagen.

Investigadores/Grupo de Investigación/Institución,
colección, etc., con los que se ha trabajado =

Antonio Ruiz Moya, jefe del Servicio de Redes y Comunicaciones (CSIRC) de la Universidad de Granada

Amparo García Iglesias, técnico de patrimonio, Secretariado de Bienes Culturales y de Conservación de la Universidad de Granada

Colección del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada

Colección del Edificio Mecenas de la Universidad de Granada

Colección del Observatorio de Cartuja de la Universidad de Granada

Colaboradores externos =

Alberto Cajigal, documentación y producción: grabación, iluminación y fotografía

Enrique Res, composición y diseño de sonido



Fig.1: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación
(fotograma 1). Cortesía del artista

Ficciones de Otro Tiempo es un proyecto de investigación teórico-práctico en torno a determinadas estructuras narrativas recurrentes en el cine de ciencia ficción. A partir de la temática propuesta por FACBA 22 en torno a la lentitud, así como de la invitación a trabajar con una serie de colecciones de la UGR, experimentamos con las posibilidades de deconstrucción y suspensión del relato, donde el parámetro temporal, en ausencia de acontecimientos, adquiere valor temático.

La visita a la colección del Centro de Instrumentación Científica de la UGR, compuesta por aparatos obsoletos que fueron empleados para la investigación, revela semejanzas estéticas con la maquinaria que encontramos en el género cinematográfico de viajes espaciales de los años 70 y 80. Esta proximidad visual sirve como pretexto para ficcionar el interior de hipotéticas astronaves que se desplazan por el espacio y cuya tripulación permanece ausente, como es habitual en los primeros minutos de metraje en las películas de dicho género. De este modo planteamos desplazamientos entre la ciencia y la ficción, lo que en ocasiones permite concebir como paisaje por explorar diapositivas de células que en su día fueron empleadas para el estudio científico.

En definitiva, experimentamos con una serie de recursos técnicos propios de lo cinematográfico (largas planos secuencia y planos fijos, paneos, trávelin, etc.) en escenas que parecen suspender el tiempo del viaje y nos enfrentan, como espectadores, a la temporalidad del audiovisual.



Fig. 2: Grabaciones en colección de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada. Cortesía de Alberto Cajigal

Fig. 3: Grabación de trávelin. Cortesía del artista

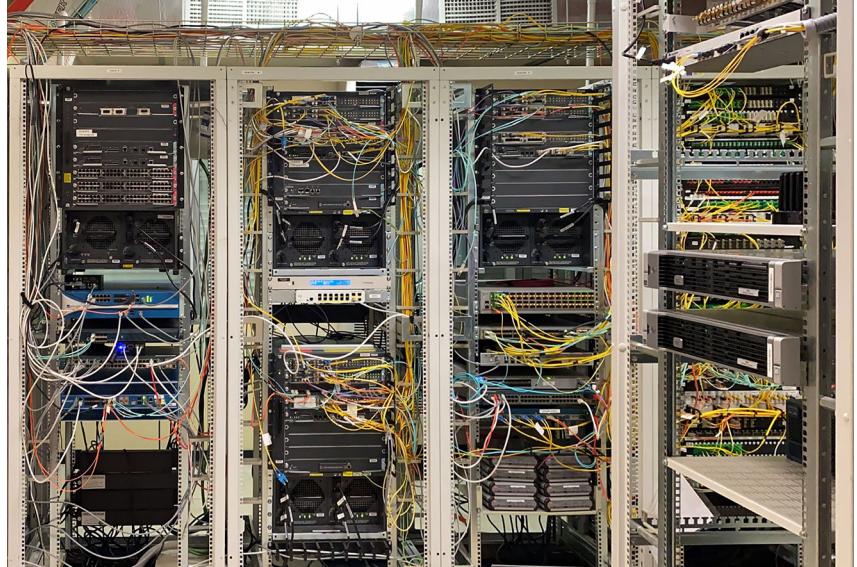


Fig. 4: Área de supercomputación del Edificio Mecenas de la Universidad de Granada. Cortesía del artista

Fig. 5: Grabaciones de audio en el área de supercomputación del Edificio Mecenas de la Universidad de Granada. Cortesía del artista

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Javier Artero = La investigación teórico-práctica que he desarrollado en los últimos años se plantea a modo de *resistencia a las inercias frenéticas*. Estas prácticas se enmarcan en el campo de la videoinstalación. Frente a tales ritmos frenéticos, planteo una suspensión narrativa que rompe con la sucesión de acontecimientos propia de los discursos mediáticos hegémónicos. Las estrategias empleadas (largos planos secuencia, bucles, montajes, etc.) permiten una aproximación contemplativa al audiovisual, lo que pone de relieve el parámetro temporal del medio y propicia una experiencia de la duración de las imágenes en un sentido bergsoniano.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

J. A. = El proyecto se desarrolla a partir de la colección del Centro de Instrumentación Científica de la UGR (Fig. 2 y 3), que se compone de instrumental ahora obsoleto, fruto de los avances tecnológicos, empleado hace años para la investigación científica y técnica. Una primera aproximación a las máquinas que componen la colección revela una cercanía con la estética de algunas imágenes provenientes del cine de ciencia ficción y de viajes espaciales de los años 70 y 80. A partir de esta apreciación comienza un trabajo de investigación en torno a motivos recurrentes en dicho género. Destacamos los recursos técnicos empleados en los primeros minutos de metraje; escenas en las que el tiempo parece suspendido por el uso de largos planos secuencia, trávelin y paneos del interior de naves cuya tripulación permanece ausente, a menudo en estado de hibernación. De este modo la propuesta se centra en ficcionar los entornos de estos vehículos mediante la grabación y posterior montaje de maquinaria científica (Fig. 1 a 14). También recurrimos a grabaciones de audio en el área de supercomputación del Edificio Mecenas (Fig. 4 y 5), donde los diversos sistemas de refrigeración se entremezclan a modo de orquesta.

p. 46

p. 44 y p. 55

p. 47

En definitiva, la supresión de acontecimientos narrativos nos permite experimentar con la temporalidad de las imágenes. Entonces, el tiempo *natural* –en un sentido tarkovskiano–, sin aceleraciones o desaceleraciones, adquiere valor temático.

3 Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos... ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

J. A. = Los referentes del proyecto son eminentemente cinematográficos, en concreto, aquellas producciones que se enmarcan en el género de ciencia ficción y viajes espaciales. Son constantes las referencias a metrajes como *Solaris* (1972), de Andréi Tarkovski, *Alien* (1979), de Ridley Scott, o *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick. En estos filmes, en los que la acción transcurre en el interior de grandes naves que viajan por el espacio, la máquina goza de especial protagonismo, en ocasiones, por la inteligencia artificial que las controla.

4 ¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

J. A. = Podemos atisbar posibles vías de investigación en torno a la deconstrucción de estructuras narrativas en el audiovisual. La deconstrucción de ciertos patrones recurrentes en lo cinematográfico nos permite poner en crisis las expectativas del espectador, lo que parece un terreno fructífero en tiempos de consumo desenfrenado de imágenes.

5 Los *deadlines* o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

J. A. = Siempre hemos convivido con plazos de entrega. La novedad es que ahora la tecnología permite ejercer una presión en el individuo que no responde a horarios de trabajo o a privacidad alguna. En 2015 Jonathan Crary titulaba su libro *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*, entendiendo dicho sueño como último bastión por conquistar. Hoy la retransmisión en directo de sujetos dormidos que monetizan su descanso (*sleep stream*) revela la ausencia de fronteras en la mercantilización del tiempo. Enfrentarse al asedio de las temporalidades impuestas puede partir del ejercicio de la independencia y la autonomía.



Fig. 6: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 2). Cortesía del artista

Fig. 7: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 3). Cortesía del artista



Fig. 8: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 4). Cortesía del artista

Fig. 9: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 5). Cortesía del artista







Fig. 11: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 7). Cortesía del artista

Fig. 12: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 8). Cortesía del artista



Fig. 13: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 9). Cortesía del artista

Fig. 14: *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Videoinstalación (fotograma 10). Cortesía del artista

**Forma
una
Inconformable**

Natalia Domínguez

La práctica artística de Natalia Domínguez surge desde el romanticismo de intentar aproximarse y poseer *lo otro* como entidad desconocida, pero también desde el extrañamiento de lo común.

Analizar concienzudamente un elemento que vemos y reconocemos con normalidad lo hace excepcional, del mismo modo que repetir nuestro nombre indeterminadas veces nos sitúa en una posición de extrañamiento con nuestra propia identidad y con las acepciones que utilizamos para nombrarnos y definirnos. De esa saturación semántica surge su trabajo: de la necesidad de reconstruir significados, tergiversarlos y repensarlos. Porque si el lenguaje es un pacto social, este es maleable, cambiante y, consecuentemente, camaleónico.

Por esta razón, para Natalia Domínguez, los objetos son contenedores de significado, ya que sus cualidades formales son también descriptivas y están, inevitablemente, cargadas de contenido simbólico.

Colaboradores externos =

En la pieza *¿Existe la montaña?*: Carlos Aparicio







Fig. 2: Imagen de archivo y proceso, Natalia Domínguez, 2021.
Cortesía de la artista

niebla, el humo, las nubes. ¿No había tenido siempre yo también esa inquietud? Con las nubes menos inquietud que con la niebla y el humo, pero eso no quitaba que no parara de recordar todo el rato unas palabras del aviador Daniele Del Giudice en *Despegando la sombra del suelo*: «Recuerda que bajo los mares de nubes no hay sino la eternidad.»

Algunas de mis ficciones arrancaban o finalizaban en tierras nubladas y neblinosas, en Manderley del espíritu, en lugares extraordinariamente reservados y silenciosos. En esas ficciones había noches brumosas en pueblos como Detroit, niebla espesa por la que se deslizaba siempre un solitario héroe que al final entraba en un bar.

Iba en la noche con bruma hacia *Untitled*, caminando con paso cauto hacia aquel extraño territorio. Así que en el fondo viajar hasta aquel lugar -sin cultivar de Huyghe venía a ser como desplazarse hasta cierta atmósfera de mis ficciones. Es más, quizás era desplazarse hacia páginas no labradas por mí todavía, era como viajar al futuro sin ver nada.

Traté de que mi forma de andar se convirtiera también en una actuación, una puesta en escena, como si creyera que los prismáticos de Clus alcanzaban a verme allí donde yo estaba y pensara que a ella le podía complacer mi imagen de tuerto excursionista metafísico en interminable ascensión sinuosa.

Al llegar al umbral mismo del territorio *Untitled*, lo primero que traté de averiguar fue si había alguien más en aquel sordido lugar. Y no. Estaba yo tan solo allí como Robinson en su isla, y seguramente la huella de otro hombre en aquella tierra movediza se haría esperar unas horas. Los perros no estaban. En el fondo, no cabía esperar otra cosa, pues no podía la Documenta exponerse a que

les robaran aquellos animales. Una vez alcanzado el lugar y no teniendo en realidad nada que hacer allí, podría haberme ido. Pero enseguida pensé que eso era darle la espalda a la incertidumbre y me quedé. No debía en absoluto preocuparme la posibilidad de aburrimiento, pensé, pues si quería estar bien ocupado toda la noche me bastaba con preguntarme, por ejemplo, a qué clase de cosas se dedicaba Dios antes de crear el mundo.

58

Me senté en uno de los troncos amontonados, junto a trozos de cemento armado, en un rincón del territorio *Untitled*. Era consciente de que aquello tenía un punto de locura o, por decirlo mejor, de ilógico. Pero me hallaba en un *in crescendo* de mi estado de euforia, de armonía maravillosa con casi todo lo que había en Kassel. Casi todo me encantaba, precisamente a la hora en la que debería estar más completamente abatido por la angustia. El contacto con el arte contemporáneo, o lo que fuera que había conseguido aquel milagro, me había dejado en un estado extraordinario, aunque no dudaba que, tarde o temprano, volvería a mí la melancolía habitual de las horas nocturnas; tenía que ser así, pues de lo contrario, sin una tristeza que me asaltara de vez en cuando, yo no sería nada.

Emboscado, a la luz de la luna, último conjurado de un sueño en tierra revuelta, susurré con lentitud y alegría la canción que decía que para salir del bosque tendríamos que salir de Europa, pero para salir de Europa tendríamos que salir del bosque. Y me pareció descubrir que a aquellas

246

247

Fig. 3: *Kassel no invita a la lógica*,
Enrique Vila-Matas, Seix Barral, 2015

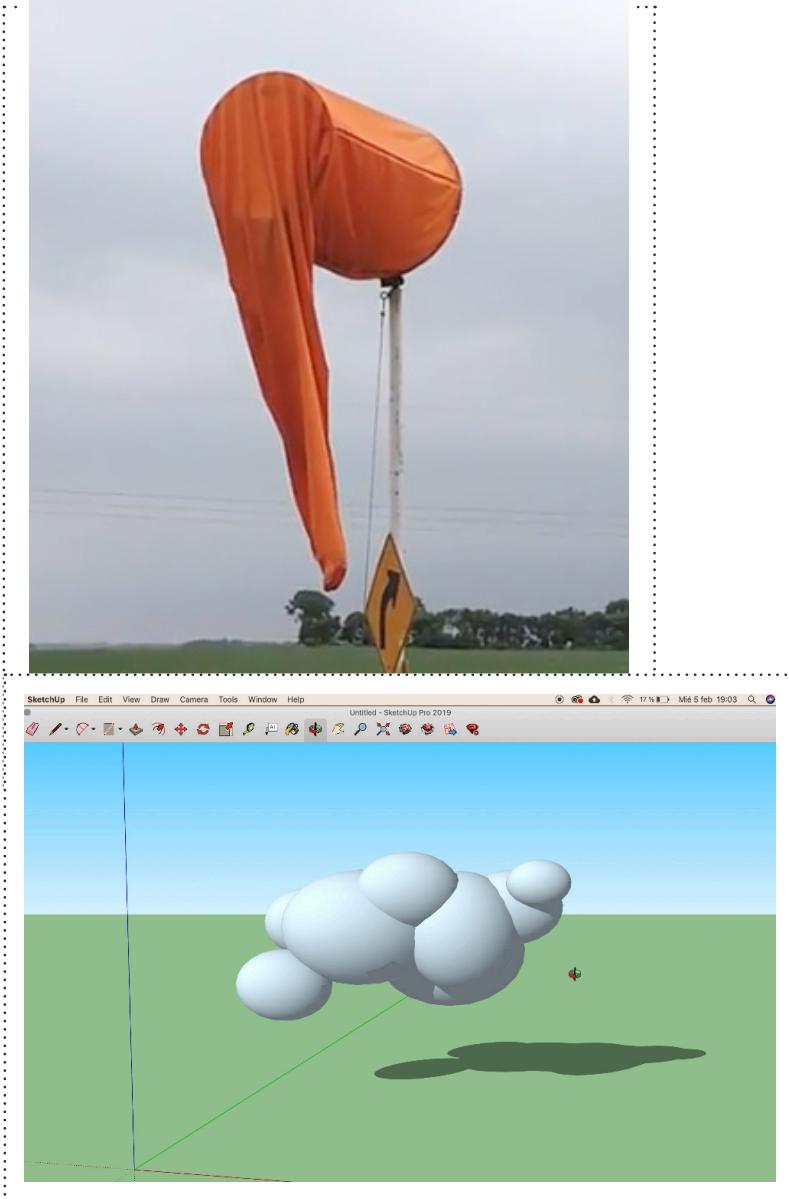


Fig. 4: Wind Sock Warnings 010, Dennis Thaté, 2017. YouTube

Fig. 5: Proceso de construcción de una nube en SketchUp para *La imposibilidad de atrapar una nube*, Natalia Domínguez, 2020. Video HD, 11 min 9 s.
Cortesía de la artista

En el inicio fue la nube.

Pero en el inicio no fue solo la nube, sino la proposición de atrapar una nube.

La problemática surgió al descubrir que todo *contenedor para atrapar nubes* se asemejaba a cualquier cosa excepto a la forma a la que hacía referencia. Me encontré jugando al juego infantil que consiste en buscar formas en las nubes; lo que me llevó a pensar que una nube nunca parece una nube, pero que, a su vez, no hay cosa más parecida a una nube que sí misma. Tras este encuentro, el deseo de atrapar la nube se convirtió en el deseo de abrazar el fracaso y la frustración de su inviabilidad física. Por tanto, podría decirse que Una Forma Incontroable es el intento de *conquistar* una forma que se deshace constantemente, de falsear un *contenedor* 1 para algo vaporoso e incontenible.

p.66 Tras aceptar esta imposibilidad, llegué a la conclusión de que aquello que no podemos atrapar con nuestras manos lo intentamos atrapar poniendo límites ontológicos, es decir, nombrándolo. De hecho, resulta interesante cómo la publicación de los primeros catálogos de nubes durante el siglo XIX no modificó la presencia de las nubes, sino nuestra manera de aproximarnos a ellas. En este sentido, la nube existiría de forma independiente al desarrollo de nuestras habilidades cognitivas, y éstas se conformarían a su vez como consecuencia de un comportamiento social preestablecido.

¿*Existe la montaña?* Medita, de hecho, sobre esta proposición. Esta pieza audiovisual, realizada junto a Carlos Aparicio y que acompaña al resto de obras, parte de la proposición ontológica que sostiene que los límites de la montaña son tan amplios y vagos que la lógica podría llegar a cuestionar su fisicidad 2 y divaga sobre qué pasaría si aceptáramos tal asunción y planteáramos la montaña como ente transitorio, indeterminado e, incluso, inexistente.

- Bien alto, sí. Pero no basta.
11,83 bares a 38 grados centígrados.
Dominada por el hielo hasta su base
dijo
“ELLA, VERSUS TODAS LAS COSAS”.

↓ Si bien los límites entre la montaña y el aire que la rodea pueden ser determinados, evidentes y nítidos, suele ocurrir que, a medida que avanzamos hacia el pie de la montaña, no hay un solo punto distingible como límite.

- Hay un término en alpinismo denominado white out. Sucede en momentos de niebla intensa en paisajes nevados. Un blanco sobre blanco. Muy Malevich. Se supone que

en esos momentos no eres capaz de ver más allá de tus manos. Sabes que es de día porque aprecias las formas más cercanas, pero nada más. El punto de referencia desaparece. Norte, sur, este, oeste. Nada.

↓ Cuando bajamos de la montaña la experiencia era parecida. No podíamos ver más allá de 2 metros de distancia. 2 metros; 2 metros que son 2 pasos; y la nada. Al ser incapaz de ver, los demás sentidos se agudizan. El de la imaginación también. Los sonidos eran ariscos, la quietud pesaba tanto que dolía. Había algo, ahí, cubriendolo todo. La humedad nos jadeaba en la coronilla y la niebla nos preguntaba cómo nos atrevíamos a estar allí. ¿Habéis visto Muerte entre

Fig. 6: Libreto de *¿Existe la montaña?*, Carlos Aparicio y Natalia Domínguez, 2020.
Cortesía de los artistas



Fig. 7: *Fitzcarraldo*, Werner Herzog, 1982. Google

Fig. 8: Edmund Hillary, el Coronel John Hunt y el sherpa Tenzing Norgay ante una maqueta del monte Everest, 1953. Imagen de archivo, Getty Images

1

2

y Partiendo de una perspectiva semiótica, todo símbolo es un contenedor de significado. De este modo, cuando hablo de *contenedor* no me refiero a un recipiente físico, sino a una forma, un signo, una *figura* que *contiene* una carga conceptual asociada.



Fig. 9: Fotograma de *¿Existe la montaña?*, Carlos Aparicio y Natalia Domínguez, 2020. Video HD, 19 min 47 s. Cortesía de la artista

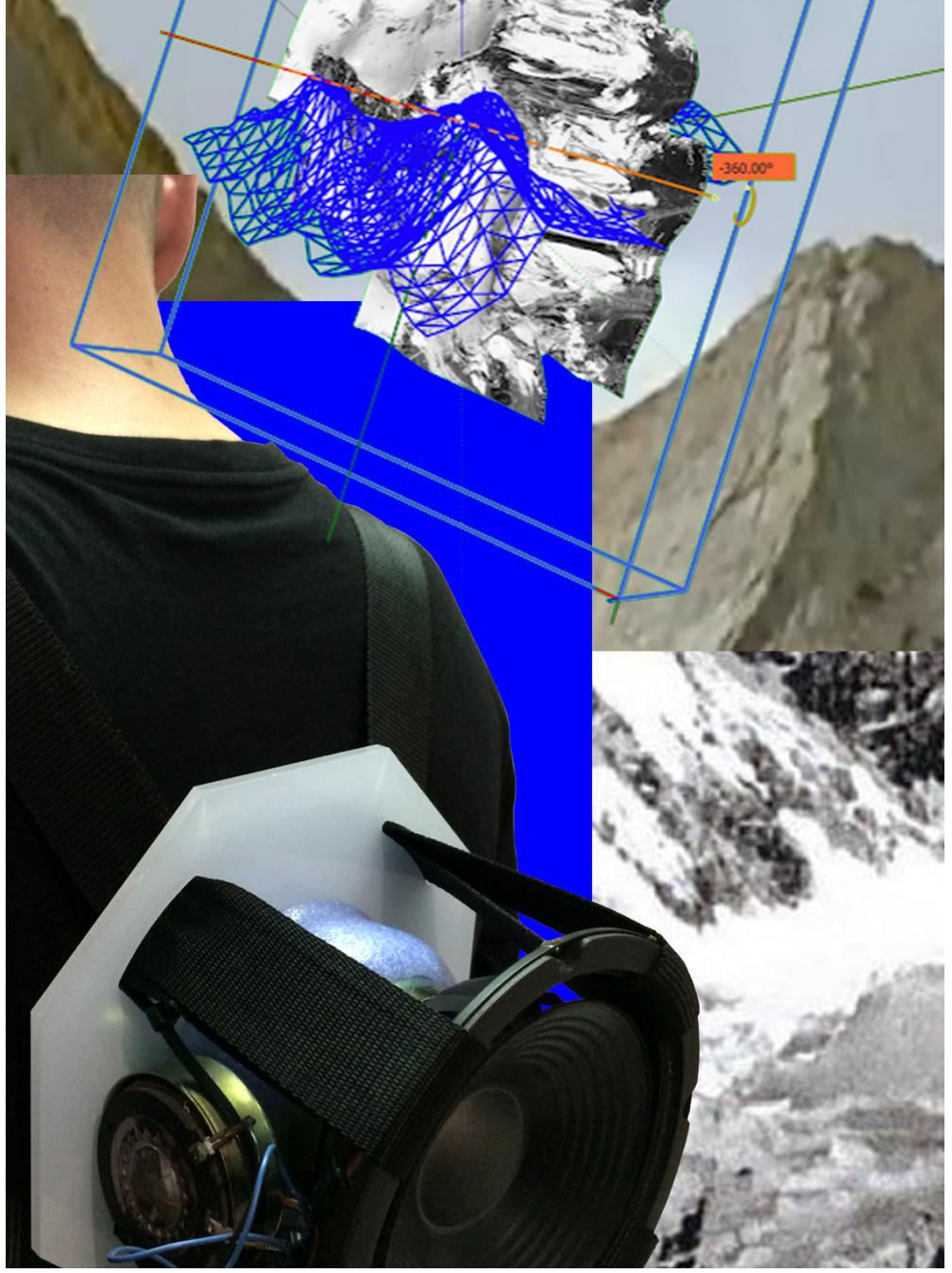


Fig. 10: Proceso de trabajo de *¿Existe la montaña?*, Carlos Aparicio y Natalia Domínguez, 2020. Collage digital. Cortesía de los artistas

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Natalia Domínguez = Somos conscientes de que el arte y la vida son inseparables. El estrés vital afecta nuestra producción artística aunque el concepto de nuestro *quehacer* artístico no lo contemple. Hacer deprisa es no atender al detalle ni a los derroteros que el proceso propone. Hacer deprisa porque el mundo de la cultura nos obliga al pluriempleo es falta de cuidados y explotación.

Así, se podría decir que la única estrategia que nos quedaría sería el *no hacer*. Pero también podemos hacer posicionándonos y cuidándonos en comunidad. Porque evidenciar los hechos –dentro y fuera de nuestro proceso creativo– es también cuestionarlos.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

N. D. = Una Forma Incontrolable es el resultado de un tiempo largo de análisis y divagación que comenzó a principios de 2020. No nació de una convocatoria ni de una gran proposición. De hecho, tanto el discurso como la selección de materiales se definieron a través de la experimentación y el error: hacer para ver; ver para pensar; pensar para volver a hacer.

Siempre cuesta empezar proyectos sin financiación, pero cuesta aún más contar con una financiación envenenada regentada por instituciones que entienden las exposiciones como propaganda política y abandonan los cuidados a merced de la producción.

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

N. D. = Habitualmente recurro a materiales industriales y producidos en serie que modifco en mayor o menor medida. Me interesa la carga de contenido simbólico asociado a estos materiales, a sus usos y a sus sistemas de producción masivos, ya que representan muchos de nuestros paisajes contemporáneos.

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

N. D. = Los resultados formales de esta investigación son, en gran medida, una liberación del medio que toma sus referentes conceptuales y formales con la intención de deconstruirlos, tergiversarlos y reinterpretarlos en nuevas formas y significados. Son, sobre todo, una relación con diferentes materiales para aprender del consenso y las posibilidades que estos me brindan. Y por eso mismo, más que resultados quizás deberían ser llamados proposiciones, ya que lo que presentan es una de las infinitas direcciones en las que material y concepto pueden combinarse. Así, más que nuevas líneas de investigación, lo que llego a apreciar son nuevas posibilidades. Con otras formas, quizás, pero con los mismos medios y proposiciones.

5

Los *deadlines* o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

N. D. = Es curioso cuando el medio opresor es el mismo que se preocupa por la naturaleza de la opresión en un afán por empatizar con el oprimido, y más aún cuando lo único que acaba por hacer es repetir insaciablemente las mismas técnicas de presión y dominación. «Os dejamos dar vuestra opinión, os escuchamos», dicen; mientras, los *deadlines* prosiguen. Y es curioso, también, cómo negarse a caer en esa vorágine sigue siendo visto como un acto de valentía. La única forma viable de enfrentarte al asedio es, entonces, el asociacionismo. Agruparse nos hace entender que no estamos solos, que todos sufrimos los mismos abusos y que el primer paso para la visibilización y el cambio es el comentario. Porque lo que puede empezar pareciendo una oportunidad puede acabar truncándose. Y para ser capaz de verlo a tiempo, hace falta compañerismo.



Investigadores/Grupo de Investigación/Institución,
colección, etc., con los que se ha trabajado =

Pedro Ordóñez Eslava, director del Área de Música del
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio de la
Universidad de Granada, con la colaboración de Oficina EA

Amparo García Iglesias, técnico de patrimonio, Secretariado
de Bienes Culturales y de Conservación de la Universidad de Granada

Colección de Modelos Anatómicos del Departamento de Anatomía
y Embriología Humana de la Universidad de Granada

María Alcaide

María Alcaide centra su trabajo en la precariedad juvenil y en los debates sociales que surgen de la deriva actual de Europa hacia movimientos xenófobos, nacionalistas y conservadores. Desde lo más íntimo, Alcaide articula un discurso que parte siempre de la experiencia personal y toma la forma de sus propias limitaciones económicas y espaciales como cuerpo.

Si bien podríamos decir que su práctica no se ciñe a una disciplina en concreto, sino que goza de un amplio espectro plástico, el vídeo y la instalación son una constante en su obra. Los procesos de adición o sustracción característicos de la escultura se replican en el montaje de vídeo. La imagen y la forma sufren por igual la economía de los medios. Con muy poco se hace lo máximo posible. En las piezas de Alcaide, el humor, la ironía y la crítica toman el espacio y ocupan el lugar que a menudo se les es negado.

Asumo la práctica artística desde la experiencia cotidiana, hago lo que puedo con lo que tengo, con lo que (a otros les) sobra.

Entiendo la incapacidad de mi generación para pensar en un futuro como una potencialidad: no tengo por qué caer en la reproducción en bucle de patrones anteriores.

Ahora tenemos los mismos problemas, pero tienen otra forma.

Por eso hago desde el presente sobre el presente.

*Pongo mi estómago por delante,
pienso también con la barriga.*

Mi producción es heterogénea, nómada y precaria.

*Y yo soy una mujer, joven, de pueblo y pobre,
aunque escandalosamente productiva.*



Fig. 1: Abrigo para cuerpos sin forma: las cuerdas vocales, María Alcaide, 2022.
Cortesía de la artista

Cuerpo de Trabajo es un proyecto en el que se contraponen estrategias de resistencia al trabajo desde el análisis del contexto cultural andaluz y el lenguaje asociado al cansancio laboral. La fatiga y la queja –también el quejío– se entienden aquí como formas de resistencia somática, obrera y feminista. Se plantea así la actualización de unos términos, que son legado, a partir del trabajo con la tierra, desde la tierra, volviendo a la tierra.

Lo que se presenta en FACBA 22 es el inicio de una investigación en torno a esas referencias textuales y sonoras ligadas al trabajo y a su representación en el folclore y la cultura andaluces, en los que tiene una importancia fundamental el flamenco. Martinetes, pregones, cantes de trilla, de fragua o mineras son testimonios de ello. Sin embargo, ¿hasta qué punto estas manifestaciones podrían llegar a configurarse como estrategias de resistencia al trabajo? De alguna manera, ¿el quejío podría llegar a entenderse como una forma de expresión popular dirigida a una suerte de reparación colectiva? Y, en ese sentido, ¿sería posible elaborar una genealogía andaluza de la representación en la que el quejío tenga un papel político y emancipador o hablamos más bien de formas estéticas y ficciones que perpetúan estereotipos en la intersección entre el trabajo manual y *lo sureño*?

Estas y otras cuestiones derivadas del trabajo en el taller se despliegan en la sala sin inquietud de resolverse, sino manteniendo abierta la pregunta para quien quiera dar respuestas, siempre atravesando el cuerpo.

¿A quién le contaré yo
las fatiguitas que estoy pasando,
fatigas que estoy pasando,
las fatiguitas que estoy pasando?
Se las voy a contar a la tierra
cuando me estén enterrando.

(Mauricio Chaves, soleá)

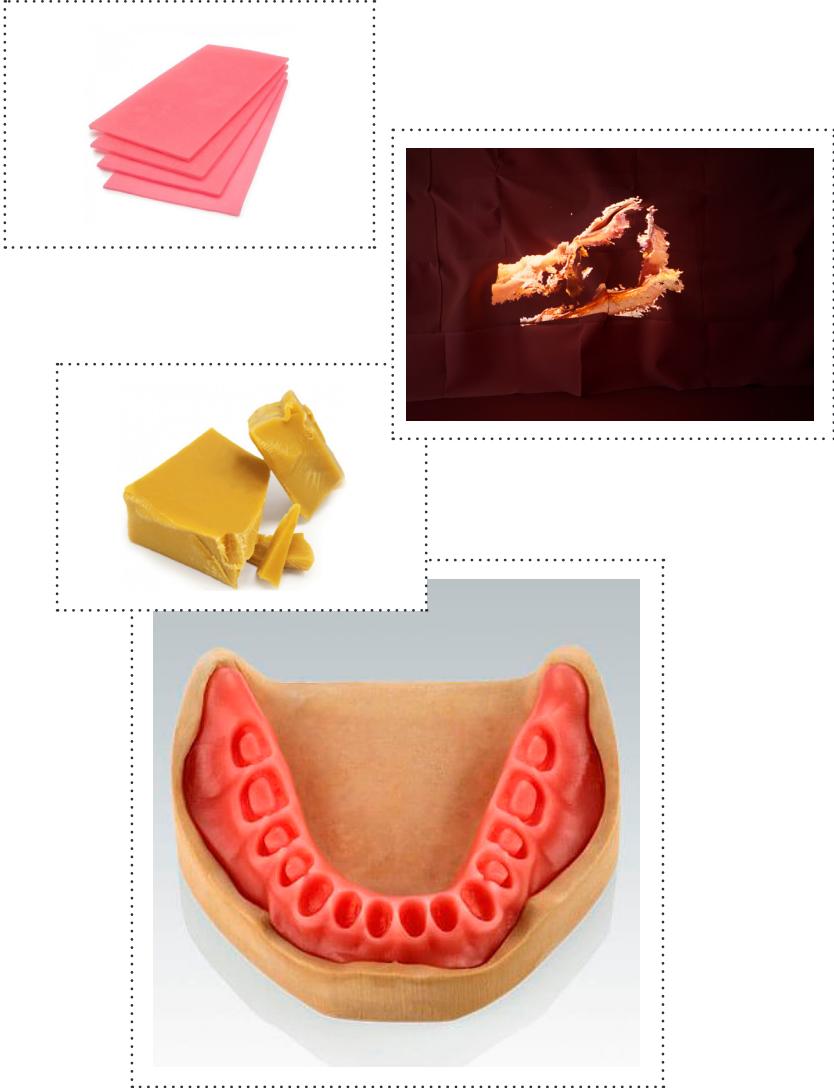


Fig. 2: Cera articular usada por los dentistas para tomar registros de la boca.

Fig. 3: *Entraña*, María Alcaide, 2021. Videoinstalación. Cortería de la artista

Fig. 4: Cera natural de abeja usada en el proyecto Cuerpo de Trabajo para hacer moldes de la garganta

Fig. 5: *Base de cera para prótesis*, María Alcaide, 2021. Cera e impresión 3D. Cortería de la artista



Fig. 6: *Garganta*, María Alcaide, 2021. Fotografía digital.
Cortesía de la artista

Fig. 7: *Entraña*, María Alcaide, 2021. Videoinstalación. Cortesía de la artista

Fig. 8: *Soo fat* (fragmento), María Alcaide, 2021. Asiento en espuma cubierto con silicona y cortado a cuchillo. Cortesía de la artista





Fig. 9: Abrigo para cuerpos sin forma: distribución del aire en las fosas nasales y la boca cuando se canta, María Alcaide, 2022.

Cortesía de la artista



Fig. 10: Abrigo para cuerpos sin forma: el cielo de la boca, María Alcaide, 2022.
Cortesía de la artista



Fig. 11: *Cadena de gargantas*, María Alcaide, 2022. Cortesía de la artista



Fig. 12: Abrigo para cuerpos sin forma: tráquea, traga, María Alcaide, 2022.
Cortesía de la artista



Fig. 13: Abrigo para cuerpos sin forma: formación de la vesícula auditiva,
María Alcaide, 2022. Cortesía de la artista

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Maria Alcaide = Intento trabajar en base a lo que cobro, aunque esto es casi imposible debido a la precarización del sector y a las exigencias y autoexigencias de los agentes e instituciones que lo componemos. También debemos tener en cuenta que este sistema juega con nuestro entusiasmo y lo convierte en fuerza de trabajo gratuita, haciendo que trabajemos más y en peores condiciones.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

M. A. = Mi investigación es un acercamiento al proyecto que podría haber sido. Trato de no permanecer inmóvil ante las nuevas ideas que aparecen en el proceso y esto necesita de unos tiempos que pasan siempre por el cuerpo.

En FACBA he tenido apenas dos meses para formalizar un proyecto que requiere de una base de investigación sólida. En este caso, me aproximo a la sala de exposiciones como si fuese un taller, un terreno de juego para empezar a pensar. No se puede hablar de resultados, sino de preguntas. Es el comienzo de lo que será.

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

M. A. = Pedro Ordóñez Eslava me hablaba de que el propio acto de cantar es una mentira porque la voz se imposta. Me interesan esas formas poéticas que replantean las ficciones, que desvelan el constructo y además lo hacen de manera natural, desde un conocimiento experiencial.

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

M. A. = Creo que el descubrimiento más valioso ha sido entender que este proyecto se relaciona con el anterior, Carne de mi Carne: Entraña,

por su relación con el cuerpo, con lo que hay dentro. Hay una pulsión física que tiene que ver con cómo somatizamos el dolor, el cansancio, y con cómo la voz es lo que termina salvándonos. También vuelvo a indagar en las posibilidades de un cuerpo politizado cuando el trabajo es lo que produce (nuestra) identidad. La posibilidad de desarrollar todos estos temas me ayuda a establecer vínculos fuertes entre vías de investigación anteriores, como si se tratara de un proyecto que asienta y junta partes de mi trabajo que en otros proyectos están un poco más lejos unas de otras.

5

Los deadlines o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

M. A. = Una amiga me dice siempre que la exposición es aquello que se ha podido hacer con lo que se tiene en ese momento. No se trata de un final irremediable, sino de un espacio que nos alienta a parar el proceso para enseñarlo.

Por otra parte, pienso que el cuerpo es el que avisa cuando las cosas están bien hechas y que tenemos que acostumbrarnos a revelar cuáles son nuestras formas de producción. Si hablásemos más sobre cómo se hacen las exposiciones, exigiríamos menos resultados y nos cuidaríamos más entre nosotras.

**Contemporary
Gothic**

Ratgeber

Derek Van Den Bulcke

Artista audiovisual interesado en la materialidad de lo digital, en la expresividad del píxel sobre el papel, del ruido en el territorio. Apropiándose de recursos propios del folclore (y más concretamente del flamenco), de la publicidad o del *marketing* digital en el arte se despliegan –desde una perspectiva crítica– las herramientas necesarias para desarrollar un lenguaje que encaje con las prácticas contemporáneas de su tiempo. Su obra, a medio camino entre la investigación musical y el arte de acción, propone un imaginario popular en el que puedan converger de manera natural todas sus inquietudes a través de una fuerza plástica como aglutinante y una estética asequible y personal que enraíza con lo tradicional de forma innovadora.

Mediante un tratamiento visual y sonoro se evidencia a un usuario contemporáneo que se debate entre una constante dualidad: memoria personal y memoria colectiva; mundo físico y mundo digital; tangible e intangible, como son el propio sonido en el espacio y la materialidad del cuerpo.

Investigadores/Grupo de Investigación/Institución,
colección, etc., con los que se ha trabajado =

Arturo Álvarez Roldán, Departamento de Antropología Social de la Universidad de Granada

Colaboradores externos =

En la pieza *Raxeta*: Diego Lobenal, *performer*; Dilema y Tormento, *tattoo artist*; Irene La Peor, *nail artist*; Maritrini Mantekillah y Gala, estilismo; Mayte Gómez Molina, animación 3D; Josman #P, grabación; Laura Turpin, fotografía

En la pieza *Mirror*: Alicia Arevalo AKA Laponite, *performer*



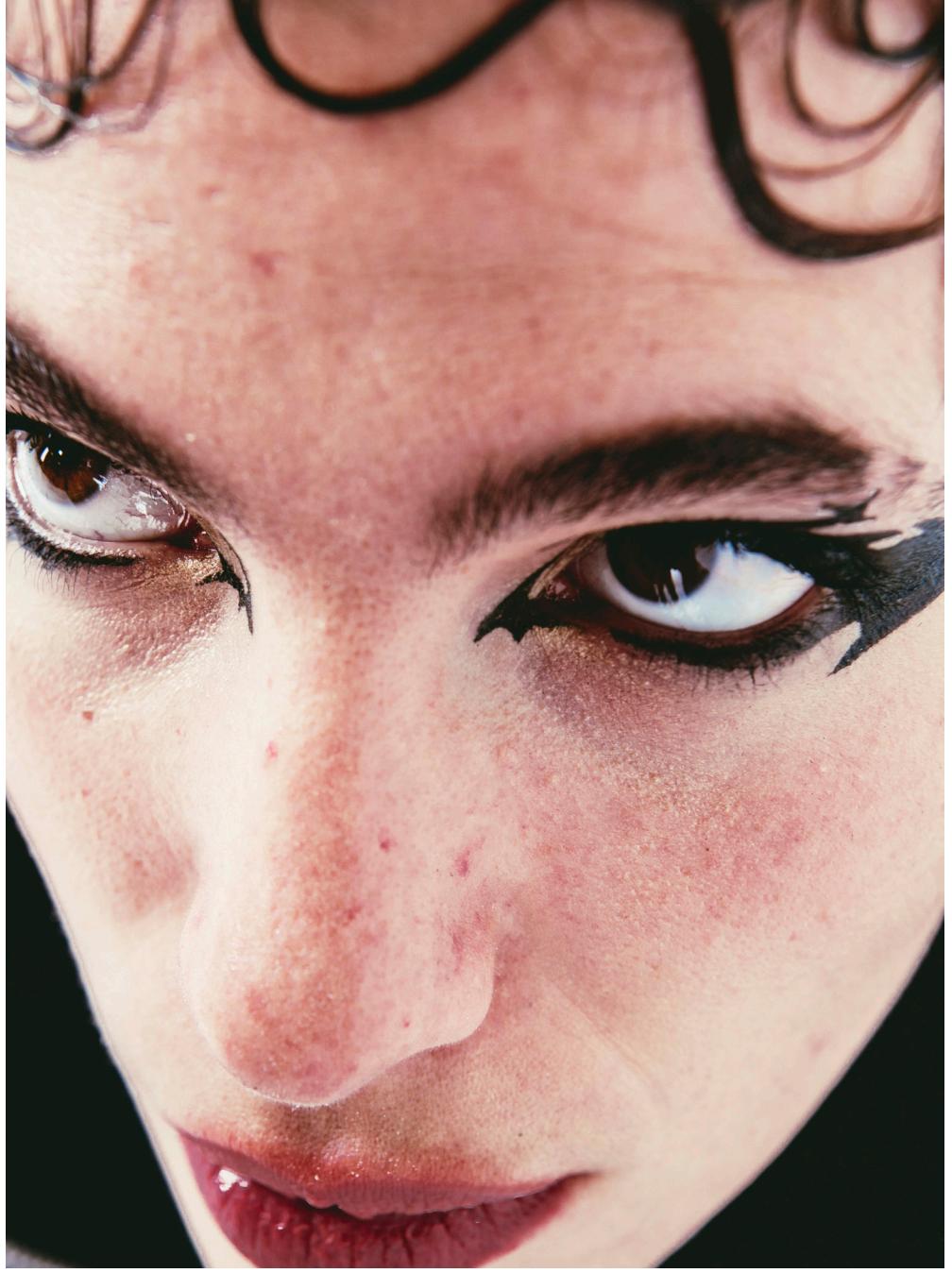


Fig. 1 y 2: *Raxeta*, Derek V. Bulcke, 2021. Impresión. Fotografía de Laura Turpín.
Cortesía de los artistas

... imaginar un mundo sin géneros,
que tal vez sea un mundo sin génesis,
pero también un mundo sin fin.

Donna Haraway

Una *ratchet* es alguien como yo,
que combina ropa del Bershka con imitaciones de marcas caras
y que, como se siente excluida del sistema,
se preocupa más por tener las uñas bien hechas
que por votar en las elecciones.

La Zowi

Lo público es el espacio donde la realidad del folclor se transforma, la puesta en escena donde el cuerpo actúa como soporte creativo y estético, el campo de batalla donde los procesos de colectivización se desarrollan y se cristalizan elementos estéticos que codifican esos procesos... Desde este lugar surgen nuevas ficciones tecnocapitalistas (Belsunes, 2018), nuevas formas y criaturas que conforman el conjunto de realidades vividas, nuestra construcción política más importante: una ficción que cambia el mundo (Haraway, 1991).

La conciencia de nuestros cuerpos desarrolla la capacidad de acción política.

Cuando la industria cultural coloniza los cuerpos y las tradiciones, las políticas de emancipación comienzan a disolverse. La producción cultural que la máquina masiva impone empobrece las imágenes y la existencia de los pueblos. Cristaliza unos códigos audiovisuales que favorecen los análisis tradicionales desactualizados y alimenta un imaginario desarticulado e instrumentalizado. La apariencia se monetiza como mecanismo de supervivencia; la producción cultural bebe de su herencia tradicional y de la *vanguardia de resistencia* más abrasiva, contaminándose sin ningún tipo de prejuicio ni complejo. Esta constante supervivencia es un ejercicio que glorifica su propio cuerpo. Santifica sus imágenes. El proceso de glorificación se encarga de mantener vivas sus tradiciones recodificando los resultados, amoldándose a una lógica que corresponde a su propia realidad, a sus distintos modos de ser.

La tradición de los cuerpos oprimidos –su existencia y resistencia– surge, más rápido que nunca, como oposición a la imagen sometida y adulterada, ya que empobrece tanto la noción de imágenes como la noción de pueblos. La tradición, cuya vocación es la resistencia, desarrolla la estilización de las estéticas folclóricas –o neofolclóricas–. Ello supone el soporte de identidades fluidas y sostenibles. Su origen parte de la mezcla y la ruptura, del dolor y la rabia, del ritual y el aprendizaje.

- Belsunes, A. (2018, 22 de octubre). *Las políticas de la tecnología-ficción*. CCCBlab. <https://lab.cccb.org/es/las-politicas-de-la-tecnologia-ficcion/>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciernagas* (J. Calatrava, Trad.) Abada Editores.
- Haraway, D. (1991). *Manifiesto cíborg* (Kaótica Libros, Trad.). Kaótica Libros.
- Mela, M. (2019, 14 de mayo). *A more human posthumanism?* CCCBlab. <https://lab.cccb.org/en/a-more-human-posthumanism/>
- Sastre, N. (2019, 18 de febrero). Chándal, 'brilli brilli' y uñas XXL: así son las jefas de los ritmos urbanos. *El Periodico*. <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20180908/chandal-brilli-brilli-y-unas-xxl-asi-son-las-jefas-de-los-ritmos-urbanos-7022776>

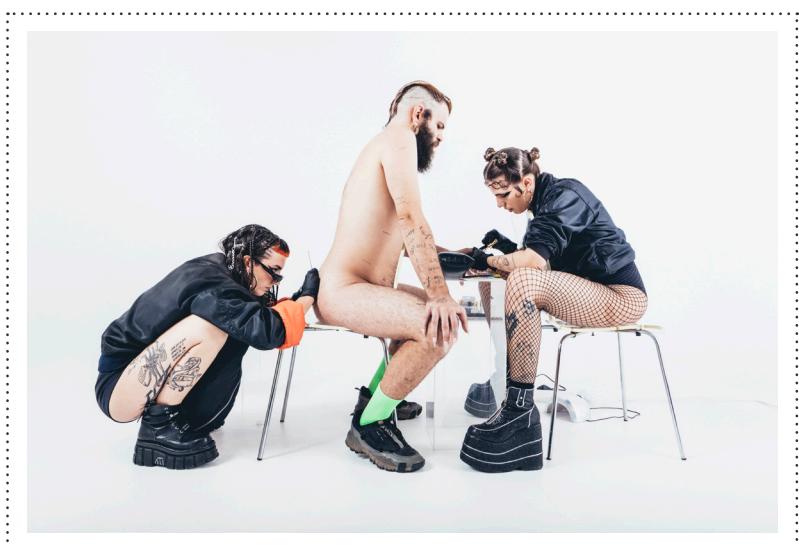


Fig. 3: Raxeta, Derek V. Bulcke, 2021. Impresión. Fotografía de Laura Turpín.
Cortesía de los artistas

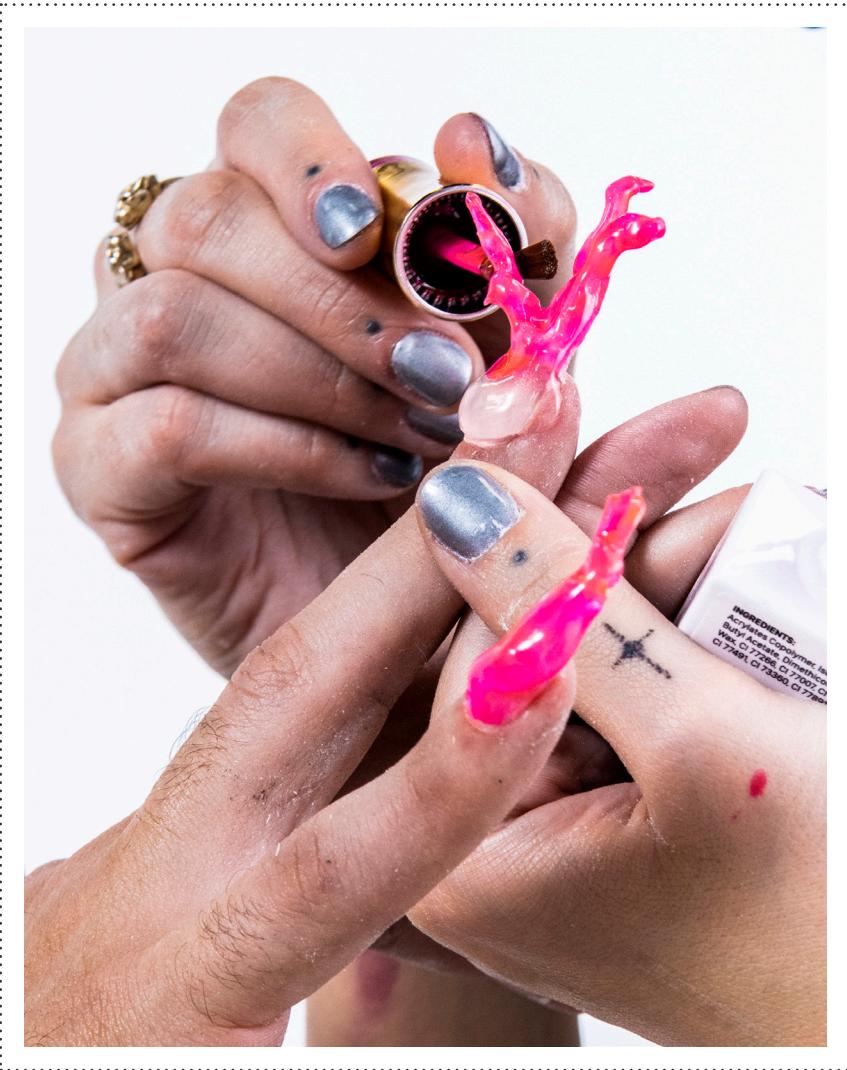


Fig. 4: *Raxeta*, Derek V. Bulcke, 2021. Impresión. Fotografía de Laura Turpín.
Cortesía de los artistas

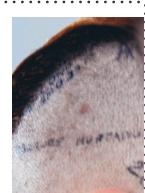


Fig. 5: *Raxeta*, Derek V. Bulcke, 2021. Impresión. Fotografía de Laura Turpín.
Cortesía de los artistas

Fig. 6: *Raxeta*, Derek V. Bulcke, 2021. Video VHS.
Cortesía del artista

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Derek Van Den Bulcke = El proceso creativo que desarrollo se adapta, en la medida de lo posible, a esa escala temporal, haciendo, eso sí, un uso necesario de la tecnología para poder abarcar dicha temporalidad. Frente a la inercia frenética suelo posicionarme como un ermitaño hiperconectado a base de extremos: actualmente vivo en la montaña, alejado de la ciudad, donde los estímulos que recibo corresponden a otras temporalidades, y así puedo pasar más tiempo en internet.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

D. V. D. B = Todo comienza con una imagen persistente. Pueden pasar años antes de su materialización, antes de hacerse pública. Y cuando se hace pública ya nada es igual, pues pertenece a todos. Entre estos dos extremos temporales, intervienen diversas lecturas transformadoras: la palabra y también la imagen, esta vez escrita. No sé cuánto tiempo ha de pasar, pero nunca es inmediato.

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

D. V. D. B = El detonante siempre es la realidad compartida, y luego, la infancia. Ahí transitan los cómics, la música clásica, las peleas callejeras, las madres gritonas y las películas de Harmony Korine...

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

D. V. D. B = En origen, el objeto de análisis (en colaboración con el Departamento de Antropología Visual) era la imagen de una madre soltera en chándal arrancándose con los dientes unas uñas postizas. Eso derivó en el cuestionamiento de lo femenino: ser madre o ser mujer. Diversos textos sobre teoría cíborg y posthumanismo han abierto el proyecto a una infinidad actual que me apasiona.

5

Los deadlines o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

D. V. D. B = La ficción que supone aunar creatividad y plazos de entrega es un juego que, en ocasiones, me resulta necesario y, en otras, me hace llorar por las noches.

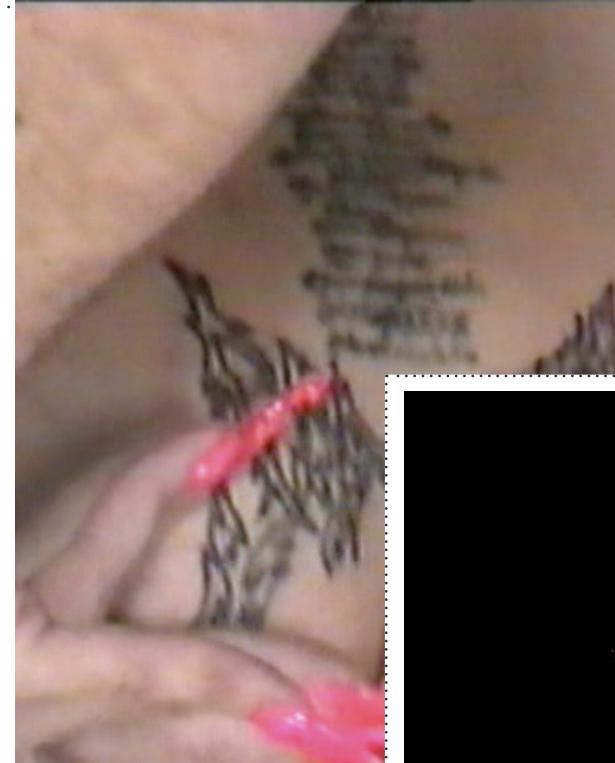


Fig. 7 y 8: *Raxeta*, Derek V. Bulcke, 2021. Video VHS.
Cortesía del artista

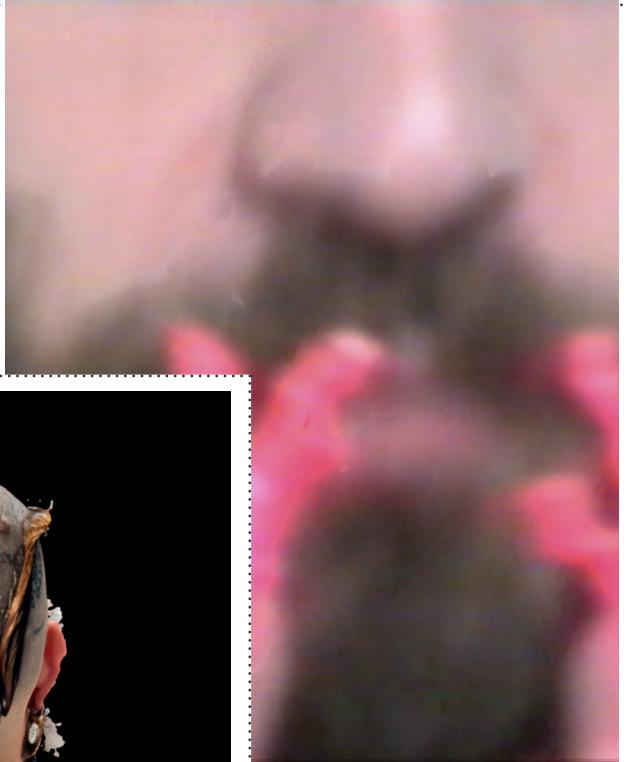
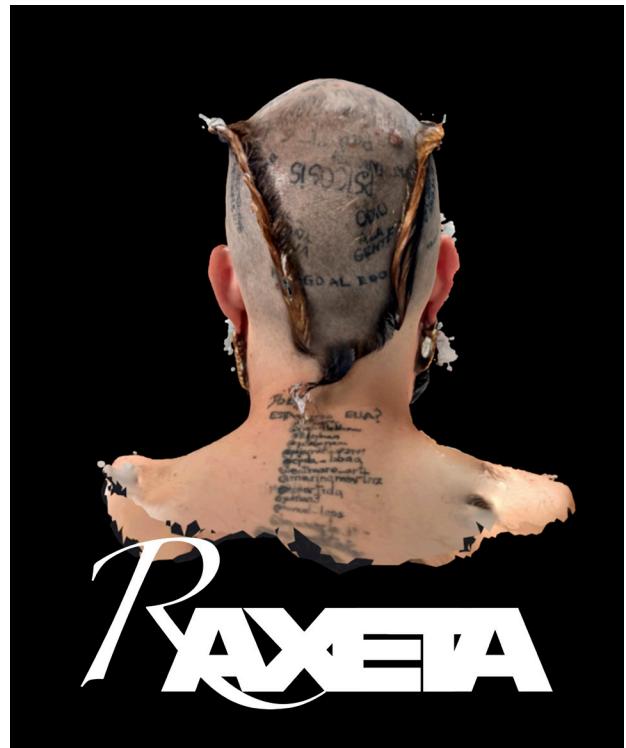


Fig. 9 y 10: *Raxeta*, Derek V. Buloke, 2021. Video VHS.
Cortesía del artista

**Ge
Tm070
Raw
Mon**

Tienda

Wardrobe Game

Julia Santa Olalla

Julia Santa Olalla muestra la vivencia, el descubrimiento y la memoria como actos perceptivos en los que la mirada de la autora provoca más que capta. Estas imágenes aparecen o vuelven de manera intensa y son con las que Julia genera un tipo de vínculo, una convivencia, que media a través de la pintura.

Su trabajo profundiza en lo ordinario. Ese *zoom in* que va inquietando a la percepción sobre lo que nos rodea, ya sea íntimo o extraño, muestra sucesos, cruzados por algo oculto, de inicio y fin indefinidos. Lo maravilloso de todo esto es que se activa con el extrañamiento la poetización de la realidad, la revelación de *algo otro* contenido en lo aparente.

En Santa Olalla este asombro resulta del trabajo puramente pictórico, de cómo se pone la pintura, el toque. Aquí no es la mediación de lo representado lo que hace posible la significación, sino que es la acción de pintar la que hace posible esa comunicación. La capacidad expresiva viene tanto de cómo está puesta la pintura como de lo que aparece con esta. En el caso de Santa Olalla ocurre desde la relación extraña, no sabida, entre la textura dada por el referente, más o menos reconocible por evidencia o por su posición en un contexto concreto, y la textura que se ejecuta desde la práctica de la pintura. Todo el desarrollo narrativo surge, por tanto, del trabajo de texturas y de la explotación de las diferentes economías de representación: un despliegue de recursos desde una estrategia fría que concede el espacio justo al accidente, evitando conflictos y correcciones para conseguir un acabado que dota de sofisticación a su trabajo. Así, en sus pinturas, se van produciendo paradojas visuales, trampas al ojo, objetivos indiscretos y momentos de evanescencia en los que se evidencia, retuerce o bloquea a la vista a través de lo pictórico. Este proceso no resuelve las imágenes, sino que las envenena de incertidumbre.

Colaboradores externos =

Jesús Ramón González Álvarez, oficial en la Unidad de Montajes Artísticos del Ayuntamiento de Granada (asistencia montaje de exposición)
Miguel Ángel Sasiaín, fotógrafo (fotografía para el proyecto)

En cuanto a montaje, este efecto se ve potenciado por las elipsis narrativas en la relación *imagen de imágenes*, que fortalece el desarrollo narrativo del relato expositivo.

Santa Olalla no cesa de mostrarnos reflexiones sobre la propia pintura y su facultad narrativa mientras nos interroga sobre la capacidad evocadora de lo visual y sobre la responsabilidad que compartimos a la hora de interpretar nuestra realidad frente a la ambigüedad y la indeterminación.

El estímulo viene de la acción posterior a las decisiones sobre el soporte, la pintura, el diluyente, la herramienta, la energía, el gesto y la situación del objeto para acceder de esta manera a la diferencia expresiva que ofrece la imagen materia. Se trata de un proceso complejo que influye determinantemente tanto en la producción como en la recepción.



Fig. 1: *Jarana era un huerto*, Julia Santa Olalla, 2021. Óleo sobre lino,
100 x 70 cm. Cortesía de la artista

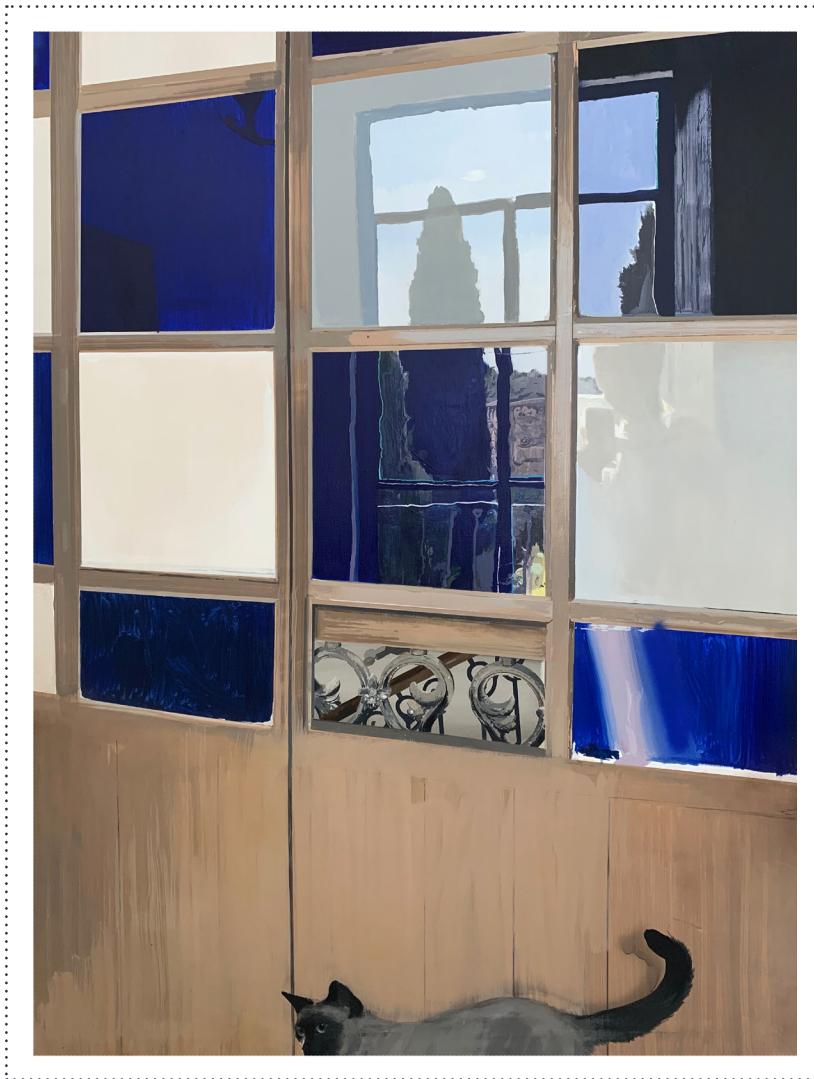


Fig. 2: *Gatola*, Julia Santa Olalla, 2021. Óleo sobre lino,
195 × 146 cm. Cortesía de la artista

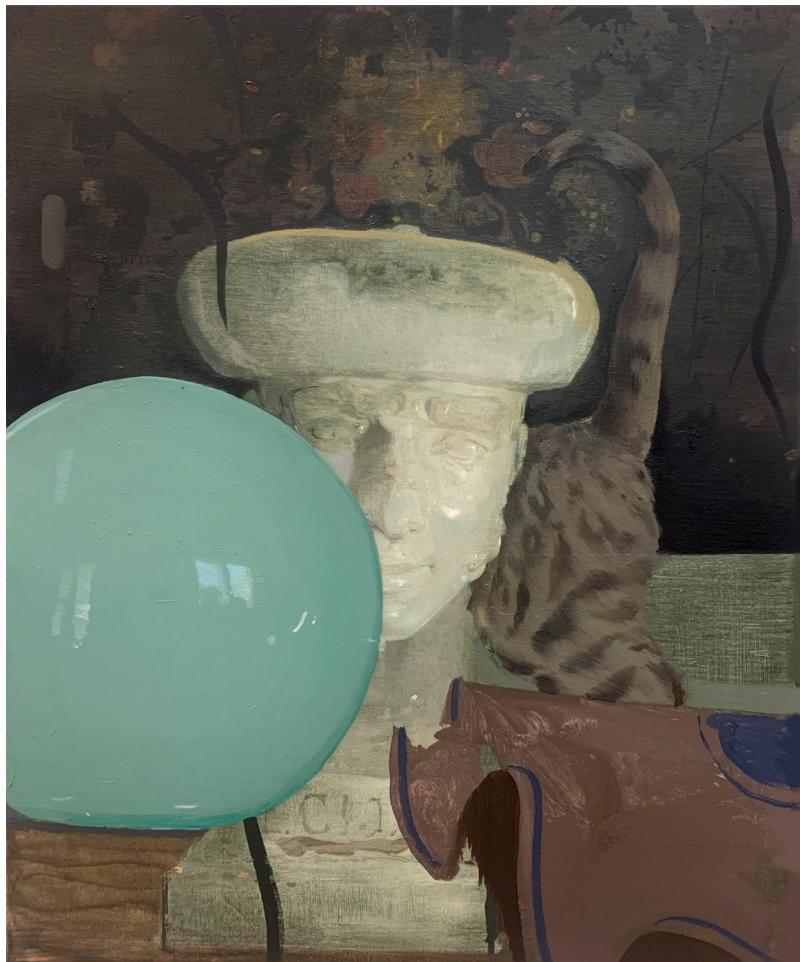


Fig. 3: *Bodegón*, Julia Santa Olalla, 2021. Óleo y spray sobre lino,
61 × 50 cm. Cortesía de la artista



104

No Hay Trozo de Tierra
que Se Llame Mangarrú

Julia Santa Olalla



105 Fig. 4: Habitación de Julia en La Cubana, Julia Santa Olalla, 2021.
Óleo sobre lino, 150 × 200 cm. Cortesía de la artista

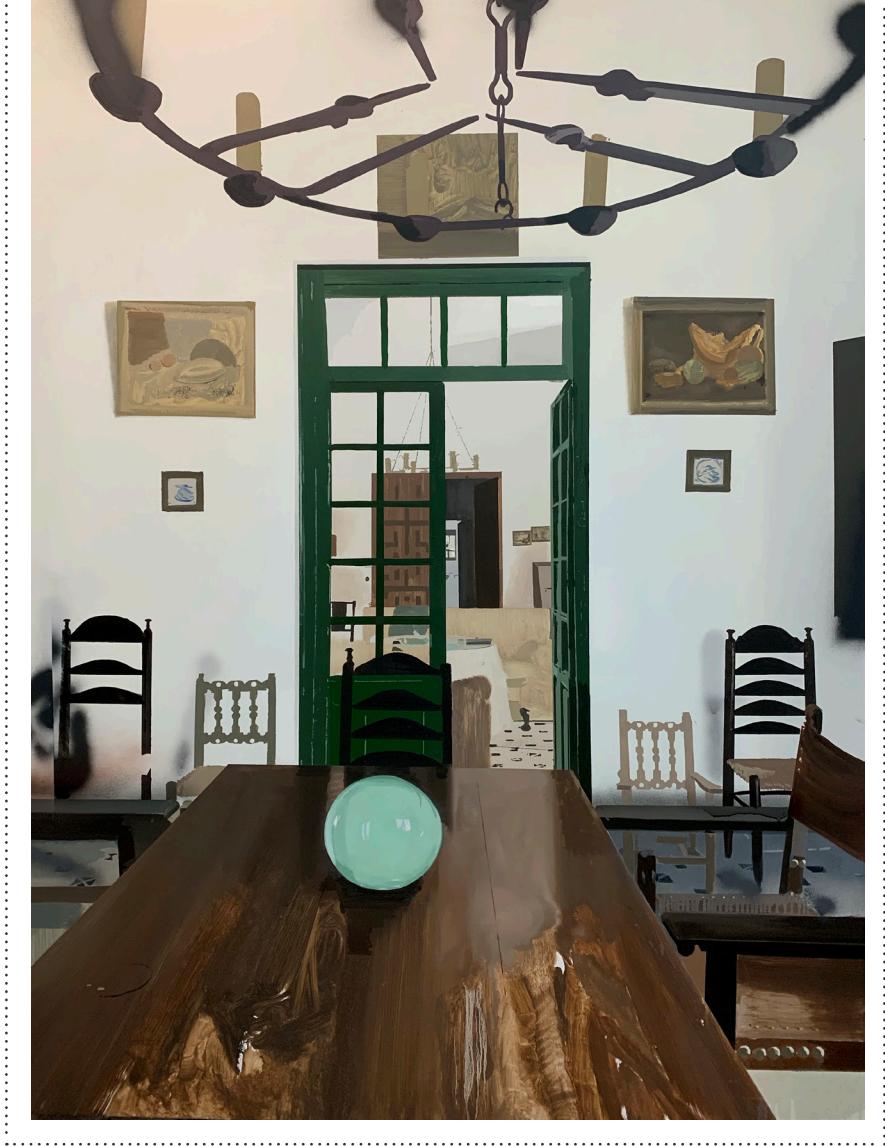


Fig. 5: *La Cubana*, Julia Santa Olalla, 2021. Óleo sobre lino,
195 × 146 cm. Cortesía de la artista



Fig. 6: *Escalera de La Cubana*, Julia Santa Olalla, 2021. Óleo sobre lino,
150 × 200 cm. Cortesía de la artista

107 Fig. 7: *Plato roto*, Julia Santa Olalla, 2021. Óleo sobre lino,
50 × 70 cm. Cortesía de la artista



Fig. 8, 9: Imagen de archivo personal, Julia Santa Olalla, 2021.

Cortesía de la artista

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Julia Santa Olalla = Tener la cabeza puesta en una cosa que me gusta tanto como pintar hace que el tiempo, un poco, se pare. Intento construir una rutina familiar y laboral que sea equilibrada. Tener una hija pequeña hace que te ordenes, y muchas aceleraciones, que veo a mi alrededor o que yo podía tener antes, desaparecen.

Por otro lado, ahora mismo tengo mucho trabajo y eso hace que vaya con la lengua fuera, porque además me gusta trabajar hasta el último día, siempre aparecen cosas que me enganchan a seguir pintando.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

J. S. O. = Empiezo haciendo bocetos digitales, voy mezclando unas imágenes con otras y voy pensando en las relaciones de color que pueden aparecer, las texturas, qué materiales usar, qué composición, cómo voy a relacionar los diferentes elementos que aparecen, en qué formato voy a hacerlo... Cuando ya tengo la selección, lo pongo todo junto en una imagen de imágenes y veo qué relaciones surgen. En ese momento empiezo a ver más claro lo que me interesa.

Con respecto al tiempo, tengo muy organizado de cuántas horas dispongo a la semana para pintar. Intento ser muy efectiva cuando entro en el taller, usando gran parte del tiempo que no estoy en el taller para pensar cómo lo voy a hacer cuando me ponga a pintar. Se nota que en mi trabajo hay una gran parte de estrategia.

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos.... ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

J.S.O. = Si tengo que pensarla como una constelación atemporal, que no sea en sentido cronológico con mi formación, influye todo; para empezar, lo que veo en mi día a día fuera o dentro de mis rutinas, como encuentros o imágenes de Instagram, donde se muestra mucho de lo que se está haciendo

ahora, en general, o el trabajo de otros artistas. No sé... Pienso que ahora me interesan más los objetos que las imágenes como secuencias o movimientos que cuenten cosas. Antes me influían más fotogramas de películas, y esto ahora lo hago yo con un Frankenstein mío de imágenes que cuentan algo.

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

J. S. O. = Pienso que es precipitado, todavía tengo que terminar el trabajo y vivir la exposición, comentarla...

5

Los deadlines o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

J.S.O.= Me vienen bien; si no, eternizaría los proyectos. Ponen orden en la vida del pintor, que va, en cierto modo, a contracorriente de todo el mundo. Y te marcan unos ritmos, te acercan un poco más a las rutinas sociales. Por otro lado, hacen también que crezca más rápido.

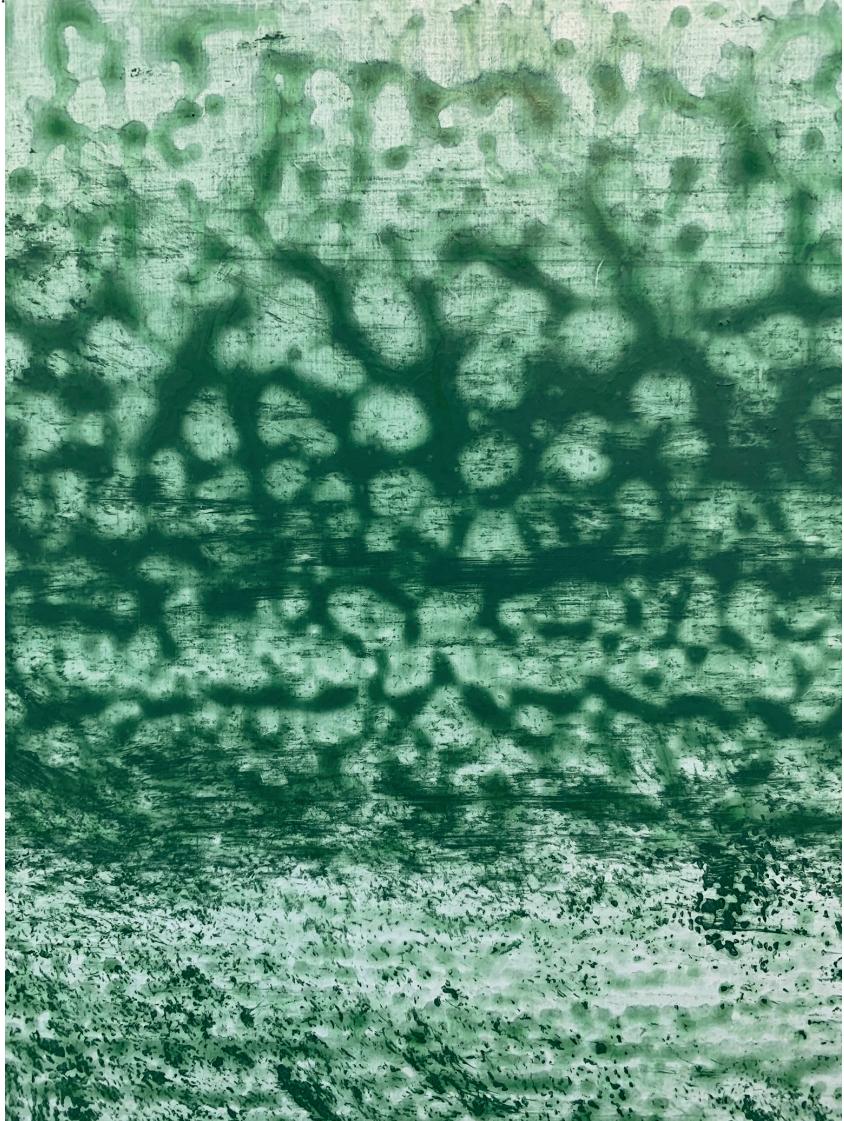


Fig. 10: Imagen de obra en proceso, Julia Santa Olalla, 2021.
Cortesía de la artista

Pneumia. Respiración y Entidad

Javier Map

El trabajo último de Javier Map conforma una iconografía del colapso. La noción de *accidente* se despliega en una investigación que toma como punto de partida la incidencia del ser humano en la naturaleza. La idea del fracaso colectivo e individual late en la mayor parte de su producción, que remite a la frustración devenida del escaso margen de reacción ante los grandes problemas de nuestros tiempos.

Principalmente a través de la escultura, aunque abarcando una práctica interdisciplinar, la obra de Map tiende al hermetismo o a la indefinición mediante la creación de objetos de apariencia útil pero que también podrían no servir para nada. Pensar la escultura como estrategia de subterfugio es al mismo tiempo pensarla como fin, pues la resolución de los movimientos y las tensiones aspiran a la quietud. Eso sí, esa quietud en la escultura terminada se desvela en la recepción estética, siempre desde un observatorio en movimiento que hace de lo observado un paisaje de infinitas perspectivas. Ese lugar escultórico puede, al tiempo de ser experiencia, ser refugio.

Investigadores/Grupo de Investigación/Institución,
colección, etc., con los que se ha trabajado =

Juan Antonio López Villanueva, Departamento de Electrónica y
Tecnología de Computadores de la Universidad de Granada

Juanjo Cutiño Bernal, Departamento de Electrónica y
Tecnología de Computadores de la Universidad de Granada

El *tiempo accidental*, como lo definiera Virilio (Paoli, 2009), nos empuja a transitar por una existencia hostil en la que poco cabe hacer aparte de observar el progreso, abstraídos en la procrastinación que se nos oferta, un soma como el de Huxley, entre la información masiva y el contenido de entretenimiento autogenerado. El denominado síndrome FOMO –del inglés *fear of missing out*– nos mantiene latente mente inmersos en el mundo virtual, entre lo real y lo intangible.

Ante esta aglomeración atropellada de los acontecimientos, este proyecto desarrolla una respuesta desde la escultura procesual, reflexionando sobre la oportunidad que ofrece el arte como método de generación de experiencias. Señala Albert Camus acerca de la actitud creadora que «trabajar y crear “para nada” [...] es la sabiduría difícil que autoriza el pensamiento absurdo» (1995, p. 149). Para el autor francés, la ciencia, en su continua renovación, es incapaz de proporcionar certezas y «termina en la hipótesis, esta lucidez naufraga en la metáfora, esta incertidumbre se resuelve en obra de arte» (1995, p. 35). Sobre esta base, las piezas que conforman Pneuma se construyen simbólicamente partiendo del aspecto del chaleco salvavidas y la mascarilla de oxígeno de los aviones. El resultado son objetos hechos de tela, plástico y metal, que se ofrecen como dispositivos de salvamento indudablemente inservibles, pero paradójicamente surgidos de un proceso que ansía llegar, en un bucle de fracasos continuados, al propio encaje en el mundo.

El proyecto aborda los conceptos de *insuflación*, *aspiración* y *estanquidad* como analogías de la respiración o la insuficiencia respiratoria, algo que se evidencia particularmente en una de las esculturas, conectada a un circuito de aire comprimido automatizado que la dota eventualmente de un jadeo isócrono y vano.

- Paoli, S. (Director). (2009). *Paul Virilio: Pensar la velocidad*. Canal Arte. <https://www.youtube.com/watch?v=OAPn7pBPOL8>
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo* (L. Echávarri, Trad.). Alianza Editorial.
- Huxley, A. (2004). *Un mundo feliz; Nueva visita a un mundo feliz* (4.^a ed.; R. Hernández y M. de Hernani, Trads.). Editorial Edhasa.





117 Fig. 1: *Sustained breath 2*, Javier Map, 2021. Fotografías de estudio.
Cortesía del artista



Fig. 2 y 3: *Sustained breath 2*, Javier Map, 2021. Fotografías de estudio.
Cortesía del artista

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Javier Map = Creo que todas las personas sabemos que vivimos en una sociedad enferma. Yo asumo que difícilmente cabe una revolución y por eso contemplo el arte como una especie de habilidad para la desaparición que está ahí para cualquiera. Es la idea desde la cual he abordado siempre mis procesos. La estrategia pasa por generar experiencias desde un espacio pensado para la *lentitud*, palabra que precisamente da título a esta edición de FACBA. No es nada nuevo saber que hay que parar. Yo lo hago desde el arte.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

J. M. = No he seguido una metodología estricta, más bien el proyecto se ha ido construyendo sobre sí mismo, partiendo de unas ideas y objetivos iniciales, pero desembocando en sitios inesperados por los que me he permitido transitar en la medida de lo posible. Me interesa que los proyectos lleguen a sorprenderme a mí mismo, pues solo así puedo atisbar algo mínimamente imprevisible. Aun así, el factor temporal, desde un plano al que se le puede prestar más o menos atención, ha estado ahí. Mi trabajo siempre se ha caracterizado por desarrollarse con etapas de elaboración rápidas; sin embargo, en este proyecto, por cuestiones técnicas, los tiempos se han ido estirando y me he visto forzado a nuevos acomodos, con más contención y más momentos de espera.

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos.... ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

J. M. = Estas constelaciones se van construyendo por eventualidades. He vivido en dos continentes, cinco países, diez ciudades y más de 20 casas en 40 años. Apenas he pasado cinco años de mi vida en mi lugar de origen y actualmente vivo lejos del mismo. Siempre he sido *el de fuera* o el que no es del todo de un lugar. Hay algo de desarraigo en mí y eso marca mi forma de entender el mundo y está presente en mi trabajo. Si hablamos de referen-

cias artísticas, algunos nombres que me acompañan desde hace tiempo son: Samuel Beckett, Aldous Huxley, Federico García Lorca, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Eva Hesse o Nils Frahm, entre muchos otros.

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

J. M. = Los resultados, desde el día en que escribo, están por verse, pues el proyecto está todavía en desarrollo, pero creo que puedo presagiar vías de investigación imprevistas en los inicios del proyecto. Ya veremos qué implicaciones tienen en la linealidad de mi producción y cómo afecta a otras vías paralelas en las que trabajo, pues siempre hay cruces.

5

Los deadlines o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

J. M. = Intento que no afecten al desarrollo del trabajo. Para mí es prioritario que las obras contengan algo de misterio, y eso lo da el error y la espontaneidad, en definitiva, la deambulación a partir de unas reglas de juego preestablecidas. Las fronteras temporales no ayudan, aunque pueden asimilarse como parte de estas reglas.

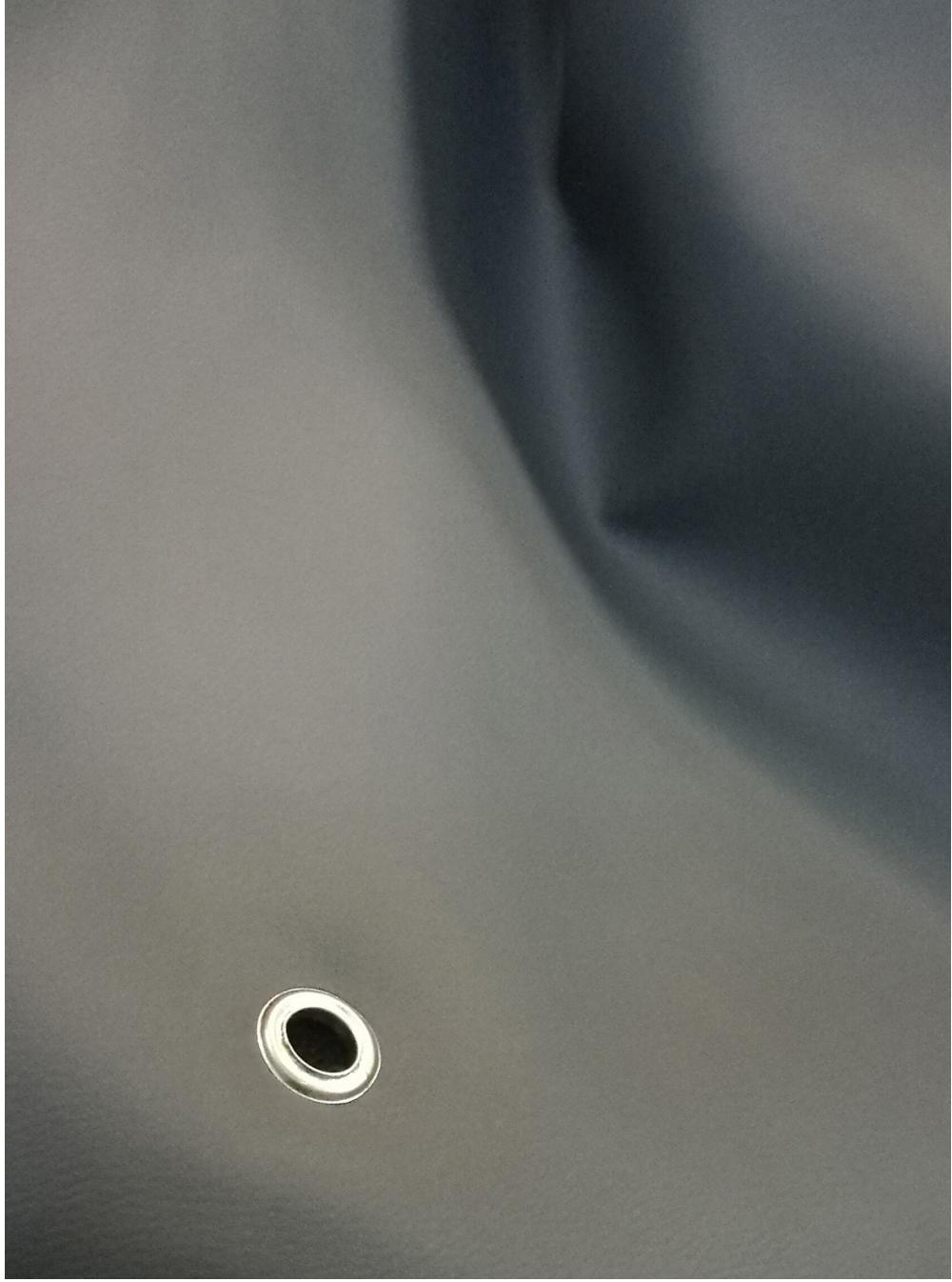


Fig. 4: *Lifejacket 4* (detalle), Javier Map, 2021. Fotografía de estudio.
Cortesía del artista

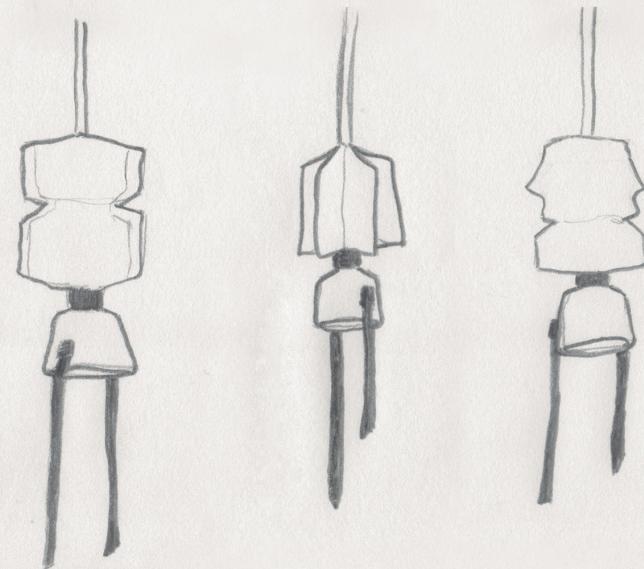
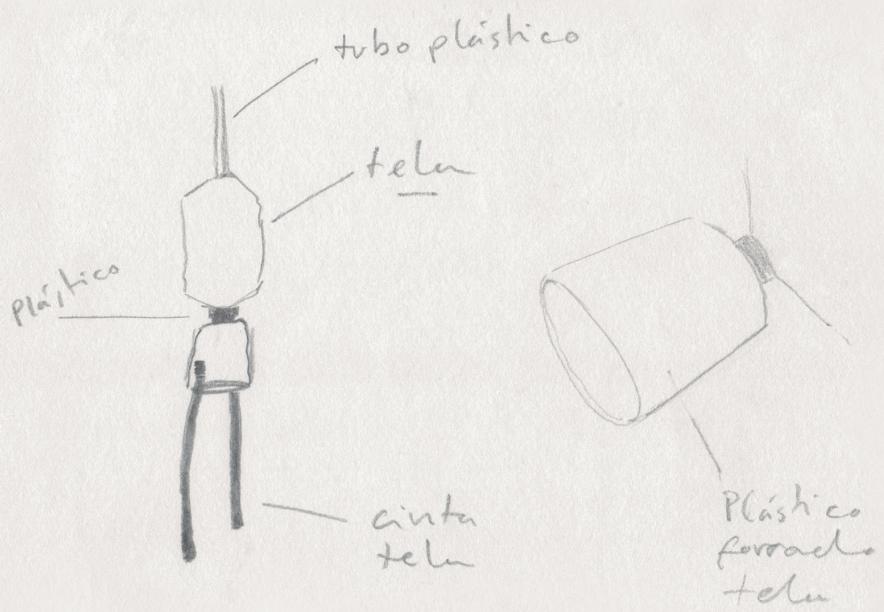


Fig. 5: Boceto previo, Javier Map, 2021.

Cortesía del artista



Fig. 6: *Mask 1* (detalle de trabajo en proceso), Javier Map, 2021.
Fotografía de estudio. Cortesía del artista



124

Pneuma. Respiración y
Lentitud

Javier Map



Fig. 7 y 8: *Lifejacket 3*, Javier Map, 2021. Fotografías de estudio.
Cortesía del artista

Tienda que
vende

'
Envidia

Tienda que pasa

Carlos Martín

Me sirvo del campo escultórico e instalativo para generar lugares de confluencia entre diversas realidades. Mi interés radica en aquellos espacios silentes o intermedios que surgen de la colisión de historias e imágenes, de especies y objetos. Así, busco las cosquillas a los retales que configuran nuestra noción de realidad, trabajando mediante la traducción, la alteración y el pellizco, atento a todo aquello que de un modo u otro queda al margen. ¿En qué nos afectaría una rana coja atrancada en la puerta del ascensor? Probablemente en la misma medida que una rana regular. En cualquier caso, antes de llegar al tercero, yo le haría un bastón.

Investigadores/Grupo de Investigación/Institución,
colección, etc., con los que se ha trabajado =

Miguel C. Botella López, Laboratorio de Antropología Física
Departamento de Medicina Legal, Toxicología y Antropología Física de la Universidad de Granada

Juan Varo Zafra, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada

Fernando Jesús Navarro Merino, técnico del Departamento de Medicina Legal, Toxicología y Antropología Física de la Universidad de Granada

Amparo García Iglesia, técnico de patrimonio, Secretariado de Bienes Culturales y de Conservación de la Universidad de Granada

Colección de Modelos Anatómicos del Departamento de Anatomía y Embriología Humana de la Universidad de Granada

Partiendo de la escasa biografía de Manuel Baena García, alias el Niño de Gabia o el Cabezón de Gabia (Gabia Grande, 1868 - Granada, 1917), el proyecto plantea una aproximación a su figura desde una paroela ahistórica, alejada de aquellas evidencias que han dado su vida por cerrada. Se cuenta que donó su excepcional cráneo a la Facultad de Medicina, que vivió gracias a una pensión vitalicia y que muchos vecinos de Las Gabias lo conocieron. Se sabe que pedía limosna cerca de Puerta Real, que murió en la indigencia y que nadie preguntó por su cabeza. Lo cierto es que hoy su paso continúa, abriendo la veda a otros espacios narrativos donde lo que pasó, lo que hay y lo que se sabe han dejado de importar.

Dos vías de investigación están presentes de manera estructural en todo el proyecto: por un lado, la recopilación de evidencias; por otro, la conjugación y derivación de las mismas. Por una parte, un método probado, cerrado y concreto; por otro, algo que solo se atisba. Siguiendo la pista de Manuel Baena, se acaba revelando que, efectivamente, su cráneo se encuentra expuesto en la colección de Antropología Física de la Facultad de Medicina, o eso decía la cartela que lo acompañaba, porque, tras distintos estudios, se llegó a la conclusión de que, aunque también hidrocéfalo, no concuerda ni con sus rasgos faciales ni con su fecha de defunción. A partir de aquí no hay mucho más. Lo que se cuenta de él es un mito extendido, fruto de una vida anómala que ha perdurado entre bromas de niños cabezones durante más de un siglo. Mito que deja en evidencia su respaldo científico –antes incuestionable– tras las vitrinas de la institución.

El reto del proyecto es tomar las lagunas de esta biografía y aprovechar sus huecos para generar un epílogo abierto. Reivindicar el aspecto mutable de aquello que, aun siendo hermético, se dilata: «... construir relatos en marcha antes que historias cerradas» (Haraway, 2019, p. 16). En este sentido, atentos a las imágenes, objetos o seres que vibran al son primario del personaje y estirando la relación de semejanza o diferencia entre parcelas de mundo, dejar espacio a que algo ocurra y se concrete.

«El hígado de la rana dicen que es doble [...] cuando se las introduce en una multitud se produce un silencio» (Plinio, 2007, p. 782).

- Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos* (J. Fernández Gonzalo, Trad.). Holobionte Ediciones.

- Plinio, G. (2007). *Historia natural* (J. Canto, I. Gómez Santamaría, S. González Marín y E. Tarriño, Eds.). Cátedra. (Obra original publicada en el siglo I)



Fig. 1: Comparación entre monjes marinos y calamar gigante, Japetus Steenstrup, 1854. Grabado a punta seca. https://www.wikiwand.com/es/Monje_del_Mar

Fig. 2: Ilustración del desarrollo embrionario según la teoría de la recapitulación de Ernst Haeckel, G. J. Romanes, 1892. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haeckel_drawings.jpg

Fig. 3: Busto de Manuel Baena García en el municipio de Las Gabias, Carlos Martín, 2021. Fotografía digital. Cortesía del artista

Fig. 4: Cráneo de hidrocéfalo de la colección de Antropología Física de la Universidad de Granada, Carlos Martín, 2021. Fotografía digital. Cortesía del artista



Fig. 5: Estatua de Harpócrates, colección del Museo del Louvre, 99 a. C. Alabastro.
<https://www.wikiwand.com/es/Somtus>

Fig. 6: *Joseph le crétin*, Eugène Trutat, c. 1880. Placa seca de gelatina de plata.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_le_cr%C3%A9tin_-_Fonds_Trutat_-_MHNT.PHa.912.PR34_cropped.jpg

Fig. 7: Soportes para piezas anatómicas extraordinarias de la colección de Anatomía y Embriología Humana de la Universidad de Granada, Carlos Martín, 2021. Cortesía del artista

Fig. 8: Cabeza del revés de un pulpo. Fotograma de *Pulpo Gigante de 17kg - Comida callejera coreana*, FoodieBoy, 10 agosto, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=-I9OsfPYElI>



Fig. 9: Ámbar con rana, mosquito y escarabajo, datado de 99 millones de años, Universidad de Geociencias de China. Fotografía de Lida Xing, 2018. <https://www.elmundo.es>

Fig. 10: Juego tradicional de la rana. <http://cosinasdeleon.com/la-rana/>

Fig. 11: *Rana sobre cráneo en la fachada de la Universidad de Salamanca*, Tamorlan, 2011. Fotografía digital. https://es.wikipedia.org/wiki/Rana_de_Salamanca

Fig. 12: Amuleto de Heket, 1552 a 1069 a. C. <https://www.catawiki.com/>



Fig. 13 - 16: Sombra de mala hierba sobre baldosas podotáctiles,
Carlos Martín, 2021. Fotografía digital. Cortesía del artista

1

Lo contemporáneo participa de una escala temporal invasiva y acelerada; monitorizados en extremo asumimos sus consecuencias en todas las facetas de nuestra vida. ¿Qué estrategias frente a esta inercia frenética propone tu proceso creativo?

Carlos Martín = Siendo *lo contemporáneo* un conglomerado masivo que nos abarca por completo, diría que optar por el cajón de la creación artística es ya, en sí misma, una estrategia ante la inercia. En mi caso, quizás huyo de ella acercándome a ciertos saberes arcaicos que encuentro hoy especialmente útiles. Pero reitero, la creación es intrínsecamente un ejercicio de resistencia, no por lo que contiene, sino por lo que la circunda.

2

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu investigación y cómo influye en este proceso el factor temporal?

C. M. = Al principio fue fundamental acotar un área de interés e ir explorándola poco a poco, lanzar distintas redes y ordenar todo lo que entrara en ellas. Recolectar, ver qué entrelaza cada trozo, desechar, reordenar y esperar a que alguno de ellos se imante de un modo concreto. La insistencia de ciertas imágenes termina por crear un poso obsesivo que determina el rumbo de la investigación. Respecto al tiempo, diría que abre y cierra senderos, indistintamente.

3

Entendemos que los materiales en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

C. M. = Creo que *Las ideas biológicas del Padre Feijoo*, de Gregorio Marañón, pudo ser el principal causante de este proyecto. Tirando del hilo me topé con Francisco de la Vega Casar –el Gigante Extremeño– y Agustín Luengo Capilla –el Hombre Pez de Liérganes–, ambos casos teratológicos que pulsan la misma tecla que Manuel Baena. Por otro lado, tanto la colección de Anatomía y Embriología Humana como la de Antropología Física continuaron esta senda y sirvieron de caldo de cultivo estructural. Siempre hay autores constantes, como Plinio y su *Historia natural* o el *Realismo raro* de Graham Harman; Pieter Brueghel y Richard Dadd, también inagotables. Pienso en Didi-Huberman cuando habla de Giuseppe Penone y sus investigaciones

en torno al cráneo; en *Las promesas de los monstruos* de Donna Haraway, los peces pulmonados, el sonido de Enrique del Castillo, el *Ice Man* de Kiki Smith, en Cristina Iglesias o en Juan Muñoz. Hace poco acudí a un encuentro con el titiritero Enrique Lanz que me ha dejado *el patio* patas arriba.

4

¿Podrías resumir los resultados alcanzados con tu proyecto y las nuevas vías de investigación que atisbas?

C. M. = Entiendo como resultado cada retal del proceso y cada imagen en *stand-by*. *Atisbar* –«ver confusamente o de forma imprecisa una cosa por la distancia o la falta de luz»– es una palabra estupenda.

5

Los deadlines o plazos de entrega se han convertido en los hitos que organizan nuestra vida profesional. ¿Cómo te enfrentas al asedio constante de fronteras temporales impuestas?

C. M. = Contra los plazos no tengo posibilidad de éxito, por tanto, dudo que los enfrente de alguna manera. Si puedo sacar algo en claro de una imposición temporal, es que esta provoca cambios, lo cual ya es algo.



Fig. 17: *Garganta* (proceso), Carlos Martín, 2021. Escayola.
Cortesía del artista

Fig. 18: Reproducción en terracota de tumoración facial (dorso), de la colección de Anatomía y Embriología Humana de la Universidad de Granada, Carlos Martín, 2021. Fotografía digital. Cortesía del artista



Fig. 19: Reproducción en escayola de un pie zambo, de la colección de Anatomía y Embriología Humana de la Universidad de Granada, Carlos Martín, 2021. Fotografía digital. Cortesía del artista

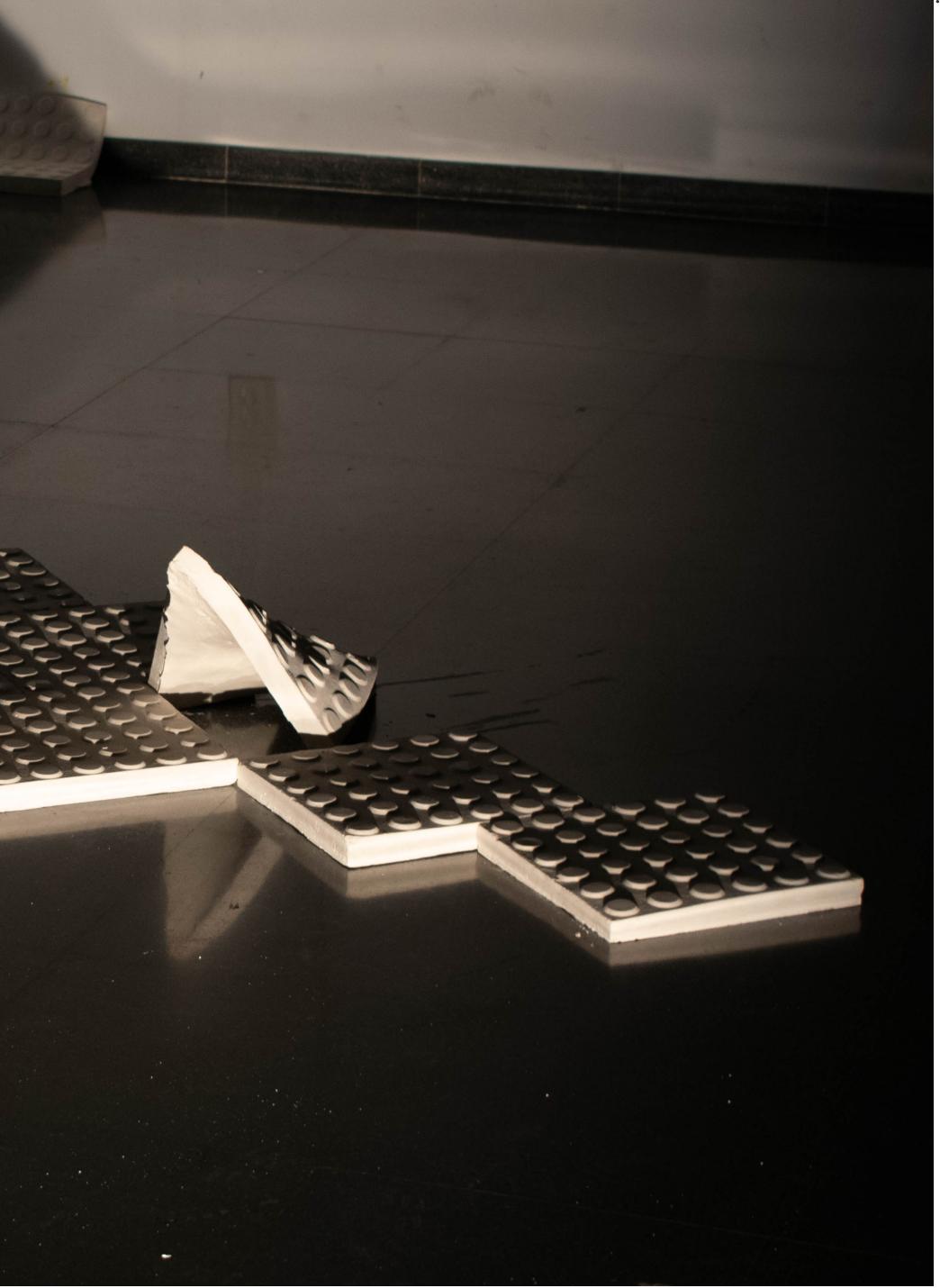
Fig. 20: Garganta (proceso), Carlos Martín, 2021. Escayola.
Cortesía del artista



138

Tierra que Empuja,
Tierra que Pasa

Carlos Martín



139 Fig. 21: *Ventrículo* (proceso), Carlos Martín, 2021. Escayola.
Cortesía del artista

FACBA 22. La lentitud,
resistencias a la inercia frenética
Marzo, 2022

Equipo de dirección y
comisariado FACBA 22
Marisa Mancilla Abril
Regina Pérez Castillo
Rosario Velasco Aranda

Coordinación interinstitucional
Foo. José Sánchez Montalbán
María Luisa Bellido Gant
Antonio Collados Alcaide
Ana Isabel García López
Francisco Baena Díaz
Miguel Muñoz García-Ligero
Miguel Arjona Trujillo
Poli Servián López
José Vallejo Prieto
Juan Antonio Jiménez Villafranca

Artistas FACBA 22

dos spotters= Carlos Almela y
Ricardo Campo, y Sofía de Juan
Javier Artero
Natalia Domínguez
María Alcaide
Derek Van Den Bulcke
Julia Santa Olalla
Javier Map
Carlos Martín

Participantes talleres FACBA 22

Taller Spotting the Tourist. Impartido
por dos spotters y Sofía de Juan=
Argider Aparicio San Felices
Luis Enrique Carmona Navarro
Laura Casanova Expósito
Daniel Domínguez Romero

María Soledad Garre Fuentes
Hodei Herreros Rodríguez
Marta Iranzo Navas
Louise Kayleigh Houtman
Elena Lara Calderero
Daniel Medina Hermosilla
Nana Ortega Orozco
Ana Pérez Vallejo
Carmen Ruiz de Almirón Lanz
María José Tejero Marchal

Taller Impresiones de Duración.
Impartido por Javier Artero=
Eva Antelo Mata
Raquel Carmona Reina
Carlos Henson
Marta Iranzo Navas
Elena Lara Calderero
Daniel Medina Hermosilla
Carmen Ruiz de Almirón
María José Tejero Marchal
Melisa Tejero Marchal
Hodei Herreros Rodríguez
Carlos Martín López

Identidad visual

Patricia Crespo Robles

Difusión y comunicación

Patricia Crespo Robles
Esther Sierra de Cárdenas

Audiovisuales

Ínsula Sur

Asistentes de gestión, difusión y
comunicación

Cristina Cordero García
Esther Sierra de Cárdenas

<u>Producción y montaje</u>	<u>UNIVERSIDAD DE GRANADA</u>
* <u>Personal de mantenimiento de la</u>	<u>Rectora</u>
<u>Facultad de Bellas Artes</u>	Pilar Aranda Ramírez
Eduardo Martín Moreno	<u>Vicerrector de Extensión Universitaria y</u>
José A. Reinoso Rodríguez	<u>Patrimonio</u>
Miguel López García	Víctor Jesús Medina Flórez
Salvador Jiménez Poyatos	<u>Directora del Secretariado de Bienes</u>
Nilo Isla Montes	<u>Culturales y de Conservación</u>
* <u>Estudiantes Dinamizadores 22</u>	<u>Técnico de Patrimonio</u>
Hodei Herreros Rodríguez	Amparo García Iglesias
Nana Ortega Orozco	<u>Director de La Madraza. Centro de</u>
Raquel Carmona Reina	<u>Cultura Contemporánea UGR</u>
* <u>Estudiantes en prácticas del Máster</u>	Ricardo Anguita Cantero
<u>Universitario en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada</u>	<u>Director de Promoción Cultural y</u>
Luis Enrique Carmona Navarro	<u>Artes Visuales</u>
Laura Casanova Expósito	Antonio Collados Alcaide
María José Tejero Marchal	<u>Directora de la Unidad de Cultura</u>
	<u>Científica y de la Información</u>
	Ana Isabel García López
<u>INSTITUCIONES COLABORADORAS</u>	<u>DIPUTACIÓN DE GRANADA</u>
<u>FACULTAD DE BELLAS ARTES,</u>	<u>Presidente</u>
<u>UNIVERSIDAD DE GRANADA</u>	José Entrena Ávila
<u>Decano</u>	<u>Vicepresidenta primera y Diputada de</u>
Fco. José Sánchez Montalbán	<u>Presidencia, Cultura y Memoria Histórica</u>
<u>Vicedecana de Extensión Cultural y</u>	<u>y Democrática</u>
<u>Transferencia</u>	Fátima Gómez Abad
Marisa Mancilla Abril	<u>Jefe del Servicio de Acción Cultural</u>
<u>Vicedecana de Estudiantes, Redes y</u>	Miguel Muñoz García-Ligero
<u>Comunicación</u>	<u>Director del Centro José Guerrero</u>
Rosario Velasco Aranda	Francisco Baena Díaz
<u>Vicedecana de Relaciones Institucionales,</u>	<u>Coordinadores de exposiciones</u>
<u>Movilidad e Investigación</u>	Ana Fernández Garrido
María Reyes González Vida	Raquel López Muñoz
<u>Vicedecana de Ordenación Académica y</u>	Pablo Ruiz Luque
<u>Planificación Docente</u>	<u>Publicaciones y comunicación</u>
Elizabetha López Pérez	Marina Guillén Marcos
<u>Secretario</u>	
Javier Pérez García	

CAJAGRANADA FUNDACIÓN

Presidenta

María Elena Martín-Vivaldi Caballero

Director Gerente

Fernando Bueno López-Viota

Responsable Actividad Social y Cultural

Miguel Arjona Trujillo

FUNDACIÓN CAJA RURAL GRANADA

Presidente

Antonio León Serrano

Responsable de Fundación Caja

Rural Granada

José Aurelio Hernández Ruiz

Responsable de Fundación Caja

Rural Granada

Poli Servián López

AYUNTAMIENTO DE GRANADA

Alcalde

Francisco Cuenca Rodríguez

Concejala Delegada de Cultura
y Patrimonio

María de Leyva Campaña

Coordinador General de Cultura
y Patrimonio

José Vallejo Prieto

INSTITUTO DE AMÉRICA.

CENTRO DAMIÁN BAYÓN SANTA FE

Alcalde

Manuel Alberto Gil Corral

Concejala de Cultura

Patricia Carrasco Flores

Director

Juan Antonio Jiménez Villafranca

FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA
CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (FEOT)

Directora General

Imma Aguilar Nàcher

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTE, UGR

Coordinadora

Ana López Montes

AGRADECIMIENTOS

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y el equipo comisarial de FAOBA 22 quieren reconocer el esfuerzo y compromiso de todas las personas y entidades socias que han colaborado en la gestación de esta edición, especialmente, a las instituciones, a las investigadoras y los investigadores que han acompañado a las y los artistas en sus procesos de trabajo y han ampliado con creces nuestras expectativas como equipo comisarial. A todas estas personas y entidades colaboradoras dirigimos nuestra admiración y nuestro sincero agradecimiento por su constante apoyo.

PUBLICACIÓN	<u>ISBN:</u> 978-84-338-6684-4
FACBA 22. La lentitud, resistencias a la inercia frenética Mayo, 2022	<u>Depósito Legal:</u> GR. 817-2022
 <u>Edita</u> Editorial de la Universidad de Granada	© De la presente edición, Editorial de la Universidad de Granada © De los textos, las y los autores © De las imágenes, las y los autores
 <u>Dirección y coordinación de esta edición</u> Marisa Mancilla Abril Rosario Velasco Aranda	Esta publicación ha sido compuesta con las familias tipográficas Tusker Grotesk y Founders Grotesk.
 <u>Textos</u> Fco. José Sánchez Montalbán Marisa Mancilla Abril Rosario Velasco Aranda Regina Pérez Castillo Las y los artistas	Impresa en offset sobre papel Arena Rough Natural de 100 gr/m ² . Portada impresa en offset sobre papel Arena Rough Natural de 300 gr/m ² y papel Golden Star Colour Red 100 gr/m ² .
 <u>Diseño y maquetación</u> Patricia Crespo Robles	Esta publicación ha contado con una ayuda del Programa 43. Ayudas para la Cofinanciación de Actividades de Extensión Universitaria del Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada 2021.
 <u>Adaptación contenidos web, plataformas y redes</u> Patricia Crespo Robles Esther Sierra de Cárdenas	Máster Oficial Universitario en Producción e Investigación en Arte, Escuela Internacional de Posgrado, Universidad de Granada.
 <u>Fotografías</u> Patricia Crespo Robles Las y los artistas	
 <u>Impresión</u> Comercial Impresores	



FACULTAD DE BELLAS ARTES



patrimonio / UGR /



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN



FUNDACIÓN ESPAÑOLA
PARA LA CIENCIA
Y LA TECNOLOGÍA



Centro
José
Guerrero





p. 4

Equipo Decanal

Compromiso FACBA 22

p. 8

**Marisa Mancilla Abril, Regina Pérez Castillo
y Rosario Velasco Aranda**

La lentitud, resistencias a la inercia frenética

p. 30

**dos spotters= (Carlos
Almela y Ricardo Campo)
+ Sofía de Juan**
Spotting the Tourist

p. 42

Javier Artero
Ficciones de Otro Tiempo

p. 56

Natalia Domínguez
Una Forma Incontrolable

p. 70

María Alcaide
Cuerpo de Trabajo

p. 84

Derek Van Den Bulcke
Contemporary Ratchet

p. 98

Julia Santa Olalla
No Hay Trozo de Tierra que
Se Llame Mangarrú

p. 112

Javier Map
Pneuma. Respiración y
Lentitud

p. 126

Carlos Martín
Tierra que Empuja,
Tierra que Pasa